



UNIVERSIDAD DE GRANADA

PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA Y ARTES

Departamento de Historia del Arte

Militancia feminista, fenómenos culturales y violencia de género en México: una historia visual (1970-2002)

Memoria para optar al título de Doctora en Historia y Artes presentada por

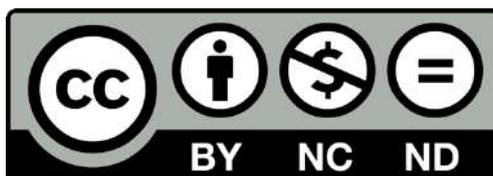
Elisa Cabrera García

Con la dirección de

Esperanza Guillén Marcos y Azucena González Blanco

Granada, 2023

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Elisa Cabrera García
ISBN: 978-84-1117-970-6
URI: <https://hdl.handle.net/10481/84381>



Esta tesis se distribuye bajo licencia “Creative Commons **Reconocimiento – No Comercial – Sin Obra Derivada**”

A mis padres, por su generosidad
inconmensurable conmigo y con todas las
personas a las que quiero.

Índice

| | |
|--|-----|
| Agradecimientos..... | 6 |
| Resumen..... | 9 |
| Abstract | 11 |
| Introducción | 13 |
| Preludio | 35 |
| Capítulo I. “¿Es esto el preludio de una revolución?”: Neofeminismo mexicano y estrategias estéticas (1970-1979)..... | 51 |
| “LA MUJER CHINGADA CONTRA LA MADRE ABNEGADA”: EMPEZAR A MOSTRAR VIOLENCIAS | 57 |
| AFINIDADES Y DESENCUENTROS: LAS PRÁCTICAS POLÍTICAS DEL MNM, EL MLM Y LA REVUELTA | 74 |
| <i>Movimiento Nacional de Mujeres A.C.</i> | 74 |
| <i>Feminismo anticapitalista: el Movimiento de Liberación de la Mujer</i> | 81 |
| <i>La Revuelta</i> | 90 |
| <i>Artes Visuales No. 9</i> | 93 |
| HACIA UN MÍNIMO COMÚN MÚLTIPLO: LA COALICIÓN Y EL FRENTE | 97 |
| <i>Rompiendo el silencio</i> | 100 |
| <i>Arte acción en Señorita México</i> | 109 |
| <i>“Abortadora en potencia” : Del mito de la madre a la maternidad voluntaria</i> | 115 |
| CONCLUSIONES: THE INTERNATIONAL DINNER PARTY | 123 |
| Capítulo II. La receta: Arte feminista y nuevos medios conceptuales (1978- 1987) | 128 |
| LA LLEGADA DE LO CONCEPTUAL: ARTE NO-OBJETUAL Y TRABAJO EN GRUPO | 132 |
| <i>El No-Grupo</i> | 141 |
| MAPA MENTAL: “PLANTEAMIENTOS POLÍTICOS, PERO TAMBIÉN ARTÍSTICOS” | 157 |
| <i>Traducciones de ida y vuelta</i> | 161 |

| | |
|--|-----|
| <i>El Tendedero (1979-act.): Un archivo vivo sobre violencia de género</i> | 165 |
| <i>Tlacuilas y retrateras: las “letradas visuales” y La fiesta de XV años</i> | 175 |
| “MAL DE OJO A LOS VIOLADORES”: ACCIONES FEMINISTAS CONTRA LA VIOLACIÓN EN LOS 80 | 184 |
| <i>Mal de ojo a los violadores</i> | 186 |
| <i>El CAMVAC y su estrategia publicitaria</i> | 193 |
| CONCLUSIONES: ¡MADRES!..... | 197 |
| Capítulo III. La era NAFTA: Campo cultural y feminismos en México durante la transición democrática (1987-2002)..... | 200 |
| LA TRANSICIÓN DEL MOVIMIENTO FEMINISTA MEXICANO: LA QUERRELLA ENTRE ‘HISTÓRICAS’ Y ‘POPULÁRICAS’ | 204 |
| <i>Feminismo popular</i> | 217 |
| <i>El IV Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe en Taxco: Una nueva formulación de los feminismos en México</i> | 225 |
| <i>Coda, 1988</i> | 238 |
| CAPITALES TRANSNACIONALES Y POLÍTICAS CULTURALES EN EL SEXENIO DE SALINAS DE GORTARI | 242 |
| <i>Manhattan Will Be More Exotic this Fall!</i> | 244 |
| <i>Los Grupos versus los individuos: la apertura a los mercados artísticos internacionales y la “nueva subjetividad” del artista de los 90</i> | 255 |
| <i>Coda: ¿Arte feminista en los 90?</i> | 274 |
| LORENA WOLFFER: CON EL CUERPO POR DELANTE..... | 281 |
| <i>Relaciones económicas internacionales: Mexican Territory (1997) y If she is Mexico, who beat her up? (1997-1999)</i> | 285 |
| <i>Subjetividad de las mujeres a través del consumo: Soy totalmente de hierro (2000)</i> | 289 |
| <i>“Mientras dormíamos”: Nuevo mercado laboral y crisis humanitaria de género (2002)</i> | 294 |
| <i>Coda: Arte público / arte militante</i> | 307 |
| CONCLUSIONES: ÚTEROS PELIGROSOS | 310 |
| Epílogo. De archivos y redes | 314 |
| Referencias | 325 |

Agradecimientos

Este trabajo de investigación, de largo aliento, no existiría de no ser por diversos azares del destino que me acercaron a las personas y las instituciones adecuadas. En primer lugar, agradezco a mis dos directoras, Esperanza Guillén Marcos y Azucena González Blanco, la confianza que depositaron en mí hace ya varios años, mucho antes de que este proyecto tomara forma. A ambas les agradezco profundamente su permanente preocupación, no solo por la buena marcha de esta tesis, sino porque construyese una carrera de investigación sólida que me permitiera continuar por este camino. En estos años, ambas, excelentes investigadoras y gestoras académicas, con sus distintos proyectos me han dado la oportunidad de crecer en los muy heterogéneos espacios de la academia. Sin su ayuda y apoyo hoy no podría trabajar enseñando humanidades en una universidad.

Agradezco al Ministerio de Educación y Formación Profesional la concesión de un contrato de Formación del Profesorado Universitario gracias al cual he podido desarrollar esta investigación y formarme como docente universitaria, actividad laboral que se ha convertido en una verdadera vocación. Agradezco, también, la buena acogida que tuve en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada y las distintas muestras de apoyo que han manifestado durante mis años predoctorales sus profesores y profesoras. Asimismo, debo agradecer su trabajo diario a todo el personal que ha hecho posible que la facultad de Filosofía y Letras haya sido un agradable lugar de estudio y trabajo durante casi quince años.

Esta investigación tampoco habría sido posible sin la concesión de dos Ayudas complementarias a la movilidad del citado Ministerio que me permitieron desplazarme a México durante los años 2019 y el 2021. De este capítulo, quiero hacer un agradecimiento especial a Deborah Dorotinsky por haberme recibido en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México con la mayor de las amabilidades y la mejor de las disposiciones, a pesar de las evidentes carencias de conocimientos con las que inicié este proyecto. Sin su ayuda, su asesoramiento, sus recomendaciones y conexiones con las protagonistas de la tesis, este trabajo habría sido muy distinto –y significativamente peor–. Recordaré siempre aquel día de abril en el que Deborah me habló por primera vez del *Tendedero* de Mónica Mayer y también cuando, dos años y medio más tarde, después de haberme dado muchas vueltas, me dijo: “Elisa, ponte a escribir ya”.

Agradezco, asimismo, el excelente trato que recibí en todas las instituciones culturales que visité durante mis estancias en Ciudad de México. Agradezco a Alejandra Moreno su excelente disponibilidad y asesoramiento en el Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, a Tere Suárez y Edwina Moreno, ambas investigadoras del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, que me recibieron como en casa, me dejaron incluso disponer de sus oficinas durante días y me orientaron sobre el catálogo de la Biblioteca Nacional de las Artes. Allí, en el Centro Nacional de las Artes, fui amablemente atendida por Marcia Salas quien, además, me digitalizó cientos de documentos del Archivo de Nancy Cárdenas. Le doy las gracias también a Luis Inclán, coordinador de Acervos históricos de la Biblioteca Francisco Xavier Clavigero y a las funcionarias Norma Parra y Laura Hernández, por su profesionalidad y asesoramiento sobre el Archivo de Ana Victoria Jiménez. Agradezco, asimismo, a Maribel Escobar recibirme en el Centro de Documentación del Ex Teresa Arte Actual y la amabilidad de digitalizarme y enviarme todos los materiales visuales que le solicité. Agradezco al equipo

de digitalización de la Hemeroteca Nacional de la Biblioteca Nacional de México el excelente y expedito trabajo que han llevado a cabo durante toda la pandemia, enviándome decenas de documentos hemerográficos siempre en menos de 24 horas. Asimismo, debo agradecer al personal de digitalización de la Filmoteca Nacional, gracias a los que pude visualizar varias de las películas que se analizan en la tesis durante momentos difíciles de la pandemia.

Por último, agradezco infinitamente la amabilidad, la paciencia y el tiempo que me han dedicado las protagonistas de este trabajo: Karen Cordero, que en una conversación maratónica me dio las herramientas necesarias para continuar con mi investigación; Mónica Mayer, con la que pude conversar distendidamente no solo de su obra sino de una infinidad de aspectos del campo artístico mexicano y que, durante estos años, siempre me ha respondido con enorme amabilidad a todas mis peticiones de material y dudas sobre muchos aspectos de mi trabajo; Ana Victoria Jiménez, que me recibió en varias ocasiones en su casa y con la que tuve conversaciones e intercambios sobre su archivo y sobre los eventos que en él se reflejan y me permitieron darle un hilo conductor a este trabajo; y Lorena Wolfffer, que amablemente ha respondido en multitud de ocasiones a todas mis solicitudes académicas. A todas ellas las admiro y les reitero mi agradecimiento por el asombroso trabajo que han desarrollado a lo largo de sus carreras y al que ha sido un placer dedicarme estos años.

Desde pequeña mi madre me decía que yo tenía un ángel de la guarda y, en parte, allí donde voy siempre hay alguien que tiene ese papel en mi vida. Rotundamente, Andrea e Israel fueron mis ángeles de la guarda en Ciudad de México. Sin apenas conocerme, me abrieron las puertas de su casa, de su ciudad y de sus amistades. Gracias a ellos pude conocer a Sebastián y a un grupo de investigadoras e investigadores increíbles que rápidamente se convirtieron en amigos. Gracias por todo el tiempo compartido y las conversaciones maravillosas a Ane, Víctor, Juancho, Mauricio, Sabrina, Mar, Martín, Efraín, Iván y Elva Peniche. Gracias a Elva, durante mi estancia de 2021 pude convivir con su mamá, Elva Montfort, que me abrió las puertas de su hermosa casa y con cuya familia y amigos pasé unos ratos gratísimos durante mi segunda estancia en Ciudad de México.

Quiero darles las gracias a todos mis compañeros y compañeras de la Universidad, amigos y amigas –lo más lindo que me ha regalado la academia– con los y las que durante años he compartido proyectos, ideas, ansiedades, alegría, ilusión, desesperación y orgullo de verlos y verlas crecer y cumplir sus metas: Miguel Alirangues, Jéssica Domínguez, Dani García, Beltrán Jiménez, Carmen Medina, Laura Montes, Carmen Sousa, Luisa Wiener, Begoña Martínez e Irene Valle. A esta última le debo agradecer, además, la paciencia con la que me ha asesorado, leído y revisado textos durante todos estos años de formación académica. En el intersticio entre la academia y la domesticidad, agradezco el tiempo transcurrido en nuestro hogar con Samantha Pérez y Sofía Schwartz, con quienes he tenido la suerte de compartir la alegría de la cotidianidad y la de los cajones bien ordenados.

También agradezco a mis amigas con más trienios, a Julia Hernández, Marga Olivares Julia Díaz y Carlota Mir todo aquello hemos compartido durante décadas, todas aquellas pequeñas y grandes violencias que atravesaban nuestra vida, primero como niñas y luego como mujeres. Y a mis “carnales” de la carrera de historia del arte, a los y las que una vez conocí, no me pude separar más de ellos. Son demasiados los momentos felices que me han hecho pasar durante estos casi 15 años de estudios universitarios y amistad Clara Derrac, Adriano Moreno, Pepe Caballero, Alaitz Arregi y el maravilloso grupo de amigxs que se fue consolidando con los años: Merce Milán, Cesar López, Arturo Díaz, Fran Carrión, Alberto Robles, Jan Van Wees y Janis Almeida. También le doy las gracias a mi compañero y amigo

Paco León, que me ha apoyado con ilusión en todos mis objetivos, por muy humildes que fueran. No puedo dejar de agradecer a mi querida profe del Instituto Albayzín, Soco Robles, la primera persona que me habló del feminismo y del socialismo con profundidad y conocimiento de causa, gracias a la que me interesé militante y académicamente por los estudios de género. Ha sido un placer reencontrarme con ella en los últimos años y compartir proyectos y amistad sincera.

A mis amigos y amigas de Puerto Rico, donde puedo decir sin lugar a dudas que comenzó mi aventura académica, les agradezco la constancia de la amistad a distancia, la energía –y obvio también el presupuesto– invertidos en venir a visitarme ahí donde estuviese, el cariño transatlántico y todo lo vivido juntos: Christian Torres, Rose Morris, José Colón, José Coss, Mario González, Jean Buset, Esteban Alberti, Camila Reus, Claudia Padín y Juanpi Medina, muchas gracias por querer seguir acompañándome en la vida.

En la última etapa de redacción de este proyecto me trasladé a Santiago de Chile. Quiero agradecer al profesor Rafael Sagredo el haberme dado la oportunidad de trabajar y escribir gran parte de esta tesis en las excelentes instalaciones de la Pontificia Universidad Católica de Chile. También agradezco la oportunidad que me brindó en Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos y, en especial a Catalina Martínez Waman por darme la oportunidad de formar parte del equipo de mediación de la reactivación en Santiago de Chile del *Tendedero* de Mónica Mayer. Asimismo, le doy las gracias a mi familia política por haberme hecho sentir como en casa desde el primer momento, tanto en Santiago como en Puerto Montt. A mis suegros Liliana y Ricardo a Nancy, Maca y Claudio, siempre atentos a mi trabajo, a Maritza, con la que he tenido el placer de trabajar y reír durante horas, a mis cuñaitos Rafa y Arlette, que me han cuidado y han estado pendientes de mí como con una hija, y a mis sobrinas de este lado del charco, Ema, Emi y Matilde. Quiero darles las gracias también a Fran Benítez, Miguel, Paula, y Manu, a quienes siento parte de mi familia.

Quiero agradecer a mi familia su preocupación e interés por mi trabajo y mis metas. A mis abuelos Paco y Ana, a mis tíos, tías, primos y primas. En especial, por el cariño diario y el apoyo incondicional que me han dado en este proceso, agradezco a Curro, Eva, Elena y Mercedes sus cuidados en la distancia. A mi hermano Miguel, a mi cuñada Virginia y a mis sobrinos Mario y Martín que llenan mi vida de nuevas formas de alegría cada vez que puedo verlos. Y a mis padres: querría emplear esta importante instancia institucional –que se da pocas veces en la vida– para conceder la importancia que merece el cuidado que he recibido por parte de mis padres. La bondad y la generosidad que mis padres desprenden cada día conmigo y con todas las personas que me rodean no tiene límites y me conmueve de una forma que no puedo describir. Mis padres me han apoyado emocionalmente, económicamente y domésticamente por encima de las posibilidades de cualquiera. No tendré tiempo en esta vida para agradecerles todo lo que les debo. Por todo ello, este trabajo, el más intenso de mi vida, se lo dedico plenamente a ellos.

Por último, le quiero dar las gracias a Sebastián, mi compañero de vida, con el que he compartido cada día de este proceso, que me ha apoyado cada segundo en todos aquellos momentos en los que yo no creía en mi trabajo. Con quien he compartido durante estos últimos cuatro años tanta alegría que se hace difícil de imaginar. Le agradezco todas sus bromas y sus risas, sus lecturas, sus pacientes conversaciones, su consejos pragmáticos, sus recomendaciones bibliográficas y, por sobre todo, sus cuidados y su cariño permanente.

Resumen

La presente tesis doctoral tiene como objetivo la presentación de una investigación sobre el movimiento feminista en México durante las décadas de los setenta, ochenta y noventa centrándose en las propuestas sobre las distintas formas de violencia de género y su íntima relación con el desarrollo de nuevas estrategias político estéticas desde el ámbito de las artes visuales. La principal hipótesis que defiende este trabajo es que, desde el surgimiento de los primeros grupos neofeministas a principios de los setenta, la militancia feminista estuvo acompañada de un componente de producción visual que impactó no solo en el movimiento político sino también en la evolución de la historia del arte en México. El desarrollo conceptual de un arte propiamente feminista en el país abrió nuevas posibilidades creativas e impactó en la producción del resto de creadores durante el periodo de las neovanguardias en la década de los ochenta y los noventa. Sin embargo, la evolución del arte feminista en México no fue lineal y, durante los noventa, pareciera producirse una desmovilización de este tipo de propuestas, aunque con notables excepciones que, junto a las artistas pioneras de los setenta y los ochenta, sentaron las bases para el establecimiento de una relación, hoy indisoluble, entre la producción cultural y la denuncia de la violencia de género y feminicida en México. Para mostrar esto, atenderemos al contexto de los decisivos cambios sociales, económicos, políticos y culturales que tuvieron lugar durante estas tres décadas tomando como referente la mirada de algunas de las productoras visuales que fueron protagonistas por el desarrollo de singulares estrategias estético políticas.

La primera parte, “¿Es esto el prelude de una revolución?: Neofeminismo mexicano y estrategias estéticas (1970-1979)”, presentará la conformación de los primeros grupos neofeministas sus principales luchas –entre las que destacaban el derecho a maternidad voluntaria y el aborto libre, el combate a la violencia sexual y la denuncia del trabajo doméstico gratuito (o doble jornada). En este periodo atenderemos especialmente a las tensiones que se produjeron con los espacios de militancia tradicionales, como partidos y sindicatos, de los que formaron parte algunas de las militantes. Desde el ojo de la cámara fotográfica de Ana Victoria Jiménez, nos detendremos en las principales manifestaciones feministas de la década y en las estrategias estéticas que desplegaron, así como en las prácticas editoriales y cinematográficas de difusión de sus planteamientos políticos.

La segunda parte, “La receta: Arte feminista y nuevos medios conceptuales (1978-1987)”, presenta el proceso por el cual se desarrolló en México la propuesta de un arte feminista y cómo este comenzó a infiltrarse lentamente en las instituciones culturales del país. Se mostrará, sobre todo a partir de las propuestas artísticas de Mónica Mayer como principal exponente, la relación que existió entre el desarrollo del arte conceptual y del arte feminista. Con ello, Mónica Mayer junto a Maris Bustamante en su proyecto de arte feminista *Polvo de Gallina Negra*, lograron desnaturalizar formas de violencia internalizadas por la sociedad mexicana relacionadas con la maternidad, los espacios laborales y los espacios culturales. Asimismo, veremos como las artistas se volcaron en la lucha contra la violación y la violencia sexual a través de propuestas de arte público con una innovadora metodología sociológica que tendrá un fuerte impacto en las artistas feministas de la siguiente generación.

Por último, en la tercera parte “La era NAFTA: Campo cultural y feminismos en México durante la transición democrática (1987-2002)”, atendemos al nacimiento de nuevos conflictos de género que comenzaron a interseccionar con otras luchas de clase y colectivos populares. Durante este periodo, la crisis económica y el posterior despliegue económico neoliberal desencadenado con la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte, hizo que la adhesión a la lucha feminista se ampliase extraordinariamente, ello no sin la aparición de conflictos ideológicos en el seno del movimiento durante los últimos. Asimismo, nos detendremos en las políticas de dominación cultural desplegadas por el gobierno de Salinas de Gortari y la trascendencia que tuvo en el campo cultural la creación de nuevas instituciones y nuevos sistemas de financiación de las y los creadores nacionales. En este contexto, atenderemos al debate historiográfico sobre la pretendida “despolitización” e “individualización” de las y los artistas durante la década del noventa. Por último, se analiza la figura y la obra temprana de la activista cultural Lorena Wolfffer como figura bisagra entre la generación de artistas feministas previa y la plena inclusión de las propuestas artísticas feministas sobre la violencia de género en las instituciones culturales mexicanas, ya en la década de los dos mil diez.

Abstract

The purpose of this this Ph.D. dissertation is to present research on the feminist movement in Mexico during the seventies, eighties, and nineties. It will focus on the close links between different types of gender violence and political aesthetic strategies from the visual arts field since the emergence of the first neo-feminist groups. The main hypothesis of this research project is that feminist activism and its visual culture production impacted not only the political movements but also the development of the history of art in Mexico. The progressive conceptualisation of feminist art opened new creative pathways that impacted many other artistic productions during the neo-avant-garde period of the eighties and nineties. However, the evolution of feminist art in Mexico cannot be considered progressive or lineal and, during the nineties, the impact of these new perspectives shifted considerably. Despite some considerable exceptions over that period, pioneering artists from the seventies and eighties laid the foundations for the indissoluble links between cultural production and condemnation of gender and sexual violence in Mexico. In order to show this, we will look into the context of the significant social, economic, political, and cultural changes that took place during these three decades, taking as a reference the viewpoint of some of the visual producers who were protagonists in the production of singular aesthetic-political strategies.

The first part, “Is this the prelude to a revolution?: Mexican Neofeminism and Aesthetic Strategies (1970-1979),” will present the formation of the first neofeminist groups. This will include their main struggles including the right to elective maternity and free abortion, the fight against sexual violence, and the denouncement of unpaid domestic work (or double workday). Also in this chapter, we will pay special attention to the tensions that arose with other traditional activist spaces, such as political parties and unions (of which some of the feminists were a part). From the perspective of the photographic camera of Ana Victoria Jiménez, we will focus on the main feminist manifestations of the decade and the aesthetic strategies they deployed, as well as the editorial and cinematographic practices of dissemination of their political approaches.

The second part, “The recipe: Feminist Art and new conceptual media (1978-1987)”, presents the process by which the proposal of feminist art developed in Mexico and how it slowly began to infiltrate the country's cultural institutions. The relationship between the development of conceptual art and feminist art will be shown, especially through the artistic proposals of Mónica Mayer as its main exponent. With this, Monica Mayer together with Maris Bustamante in their feminist art project *Polvo de Gallina Negra* managed to denaturalize forms of violence internalized by Mexican society related to maternity, labor, and cultural spaces. We will also see how the artists turn to the struggle against rape and sexual violence through public art proposals with an innovative sociological methodology that will have a strong impact on feminist artists of the next generation.

Finally, in the third part “The NAFTA Era: Cultural Field and Feminisms in Mexico during the Democratic Transition (1987-2002)”, we attend to the birth of new gender conflicts that began to intersect with other class struggles and popular collectives. During this period, the economic crisis and the subsequent neoliberal economic deployment triggered by the signing of the North American Free Trade Agreement led to an

extraordinary expansion of the feminist struggle, but not without the appearance of ideological conflicts within the movement during the latter. We will also focus on the policies of cultural domination deployed by Salinas de Gortari's government and the impact that the creation of new institutions and new financing systems for national creators had on the cultural field. In this context, we will pay attention to the historiographic debate on the alleged "depoliticization" and "individualization" of artists during the nineties. Finally, we will analyze the figure and early work of cultural activist Lorena Wolffer as a pivotal figure between the previous generation of feminist artists and the full inclusion of feminist artistic proposals on gender violence in Mexican cultural institutions from 2010 – 2019.

Introducción

Sólo le faltó decir: “Si no quieren que les
pase nada, salgan sin cuerpo”.

CARLOS MONSIVÁIS

La veo, me veo y me transfiguro en una
multitud de colores y de tiempos.

ELENA GARRO



Imagen 1. Polvo de Gallina Negra (Maris Bustamante y Mónica Mayer). Performance “Madre por un día” en el programa Nuestro Mundo de Televisa, presentado por Guillermo Ochoa, 1987. Este performance fue parte del proyecto ¡Madres! Recuperado en: Monica Mayer y Victor Lerma. “Madre por un día”, youtube, 13’ 05”. Acceso: <https://www.youtube.com/watch?v=abaDXr3HKck>

De lunes a viernes, durante la segunda mitad de la década de 1980, se emitía en *primetime* por Televisa —el canal de televisión más visto de Latinoamérica— el reconocido programa *Nuestro Mundo*. Por él desfilaba un variopinto abanico de invitados que comprendía desde cantantes hasta artistas plásticos. El viernes 28 de agosto de 1987 su afamado presentador, Guillermo Ochoa, decidió invitar a dos artistas casi desconocidas: Mónica Mayer y Maris Bustamante. Las dos habían comenzado a trabajar juntas en 1983 y, según los registros con los que se cuentan, tienen el crédito de ser las primeras artistas de América Latina que emplearon el epíteto “arte feminista”. El señor Ochoa, confundido y en tono irónico, señaló a sus invitadas: “No entiendo muy bien por qué arte feminista. Yo entiendo de arte, pero feminista, ¿Por qué?”. Tras una breve introducción sobre el trabajo que estaba desarrollando el grupo de arte feminista *Polvo de Gallina Negra* —compuesto por ellas dos—, las artistas sacaron unas enormes panzas protésicas y le propusieron a Ochoa convertirse en “madre por un día”. Él, divertido, les siguió el juego y representó algunos de los estereotipos más repetidos de las mujeres embarazadas. Mayer y Bustamante insistieron en lo importante del gesto: sentir la presión, la dificultad de ser madre y el poco reconocimiento que esta actividad tiene por parte de la sociedad¹.

¿Por qué esta acción se ha venido señalando como un importante hito del arte feminista latinoamericano? Las artistas hicieron algo insólito, hablaron explícitamente de arte feminista en televisión abierta, dieron un ejemplo performado de este tipo de propuesta militante, travistieron a Ochoa de mujer y ama de casa embarazada y expusieron con humor e ironía las dificultades diarias e históricas que “las madres” tienen que soportar en una acción que titularon *Madre por un día*. Pero este no era el primer fenómeno cultural que abordaba la violencia intrínseca a la maternidad en México. Recientemente, Karen Cordero, en un estudio sobre el proyecto de Polvo de Gallina Negra, ¡*MADRES!*, escribía que,

La crítica de la maternidad asociada al lugar y la identidad de las mujeres en la sociedad patriarcal ha sido un eje fundamental del pensamiento y el activismo feministas a lo largo de su historia, de forma que aborda cuestiones centrales como la división del trabajo en función del género y la organización de la maternidad, el cuidado y la crianza de los hijos en la sociedad, las concepciones del determinismo biológico, el derecho de las mujeres a controlar sus procesos reproductivos y el derecho a la atención sanitaria, entre otros aspectos².

¹ Polvo de Gallina Negra, “Madre por un día”, *youtube*, Mónica Mayer y Víctor Lerma, 28 de diciembre de 2016. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=abaDXr3HKck>

² Karen Cordero, “¡Madres! Reconfiguring ‘Abducted Motherhood’ in Mónica Mayer’s Personal and Collective Artwork”, p. 182, traducción propia.

¿Cómo se convirtió una corona fúnebre de papel maché en un hito del movimiento neofeminista mexicano? ¿Por qué se ha venido replicando hasta nuestros días en las calles de decenas de ciudades un tendedero con papелitos color rosa colgados? ¿Por qué motivo la máscara de cartón de una mujer con un pene en la nariz se ha expuesto en algunos de los museos de arte contemporáneo más importantes del mundo? ¿De qué forma una aparición performativa en el canal de televisión más visto de Latinoamérica reivindicó las maternidades libres y sin violencia? Para una lectora o lector ajeno a nuestro campo de estudio estas preguntas deben resultar de lo más insólitas, pero las respuestas se encuentran en esta tesis y están plenamente incardinadas con la pregunta cardinal de investigación que se quiere responder con estas líneas: ¿Cómo entraron las prácticas artísticas en el feminismo y comenzaron a representar formas de violencia? O dicho de otra forma, ¿cómo el arte se hizo feminista en México? La segunda parte de nuestra pregunta de investigación podría expresarse de la siguiente forma: ¿De qué forma se institucionalizó, en México, el arte feminista sobre la violencia de género y, más tarde, la violencia feminicida? Por último, nos preguntamos: ¿cuál fue el proceso histórico que explica el surgimiento, ya entrado el siglo XXI, de exposiciones en torno a la violencia de género, con piezas realizadas durante las décadas anteriores? ¿Qué papel político tuvieron estas artistas en la historia del movimiento feminista mexicano?

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Desde el fin de la etapa armada de la Revolución Mexicana, con la fundación del Consejo Feminista Mexicano, y hasta el año 1953, en el que les es otorgada la igualdad ciudadana a las mujeres tras la modificación del artículo 34 de la constitución, las mujeres mexicanas libraron una batalla por los derechos civiles, sobre todo desde organizaciones que militaban en partidos de izquierdas. Con esta reforma las mexicanas adquirieron el derecho de votar y ser votadas. Una vez conquistado el voto y la representatividad política, el movimiento en pro de los derechos de las mujeres vivió un periodo de hibernación. La atmósfera reivindicativa, subversiva y transformadora que despertaron las revueltas universitarias de los meses de junio a octubre de 1968, así como ciertos conflictos por cuestiones de género con los camaradas, reactivaron la aparición de grupos de mujeres militantes no mixtos. Desde el año 1970 empezamos a encontrar en México varios de estos grupos que comenzaron a autodenominarse feministas. La muchas de estas mujeres provenían de espacios de militancia clásicos, como los diversos partidos de izquierda que existían en el país en aquel momento. Pero había algo muy novedoso en las formas de hacer militancia que emprendieron estas

mujeres. La libre sexualidad, los usos del cuerpo, la maternidad obligatoria, el aborto o el trabajo doméstico fueron abordados desde una nueva y estimulante cultura visual: las artes visuales y escénicas adquirieron un gran protagonismo; en las manifestaciones y actos de los distintos grupos observamos prácticas mucho más performáticas. Temas, absolutamente naturalizados, como la violencia sexual y física, comienzan a aparecer en los textos, en las agendas reivindicativas y, finalmente, en los diferentes actos que se llevaron a cabo.

A lo largo de esta investigación se irán reconstruyendo y analizando fenómenos culturales que, como *Madre por un día*, serán utilizados como arma de protesta del nuevo movimiento feminista –o neofeminista³–, nacido tras los vientos revolucionarios del 68. Este proceso tuvo distintas etapas: en primer lugar, los colectivos feministas, reunidos en pequeños grupos de autoconciencia, detectaron en la vida cotidiana de las mujeres las violencias intrínsecas e invisibles que la acompañaban. Posteriormente, esta práctica se desnaturalizaba a través de la enunciación de un malestar y se le otorgaba un nuevo sentido. Más tarde, se comenzaron a idear propuestas visuales y prácticas culturales que llamaran la atención de la ciudadanía. Por último, esas estrategias visuales se teorizaron y comenzaron a trabajarse desde el ámbito artístico por parte de nuevas actrices que las convirtieron en prácticas político estéticas. Este proceso cristalizó en un modelo de militancia, inédito hasta el momento.

Pareciera que este proceso de producción de nuevas ideas, prácticas políticas y prácticas artísticas feministas descrito en apenas un párrafo fue sencillo y casi teleológico, pero nada más alejado de la realidad. Durante las décadas de los 80 y los 90 en México se produjeron varios terremotos –políticos, económicos y geofísicos– que fueron transformando las militancias y sus protagonistas; una trayectoria histórica compleja que, como veremos, no fue unidireccional, en tanto que el feminismo y los grupos feministas tuvieron que ir adaptándose a nuevas condiciones sociales y nuevos frentes de lucha. Paralelamente, crearon nuevas imágenes o, en otras ocasiones, se alejaron de las prácticas visuales. Encontraremos pues, en esta historia, momentos de discontinuidad entre la historia de la producción visual mexicana y la historia de la militancia feminista, interrupciones que, sin embargo, dan cuenta de otros procesos de la historia del arte, de la economía y de las instituciones en las que esta investigación va detenerse, como la adecuación que tuvieron que

³ Hablaremos de movimiento neofeminista para referirnos a aquellos grupos surgidos a partir del año 1970 y que articularon, como iremos desarrollando, formas inéditas de militancia política en el espacio público a través del cuestionamiento del mundo privado. El término lo empleó por primera vez la historiadora Ana Lau.

hacer el movimiento feminista y el campo cultural ante el duro embate del neoliberalismo en México desde la segunda mitad de los ochenta y la década de los noventa⁴.

Esta tesis narra la historia del principio de una revolución política y visual en México que, ya entrado el nuevo milenio, prosiguió hasta encontrarse hoy día plenamente instaurada. Se trata del despegue del enorme vínculo, hoy ya irrefutable, que existe entre la producción de imágenes y la lucha contra la violencia de género y el feminicidio en México. Esta trayectoria visual es la prueba fehaciente, la evidencia que muestra que la militancia feminista en México se ha ubicado siempre en un espacio de redefinición y en disputa. Ante los más diversos conflictos, el Movimiento se flexibilizaba y recomponía con nuevas protagonistas y nuevas prácticas que, sin embargo, tenían sólidos antecedentes. Con ello no se quiere mostrar que estas características son una debilidad, sino todo lo contrario. Uno de los objetivos de este trabajo es, precisamente, exponer cómo, ante debates y conflictos internos, las distintas definiciones que se manejaban de violencia de género se fueron enriqueciendo.

CONCEPTOS OPERANTES

El problema que nos guía tiene tres grandes procesos o nodos liderados por un concepto que los atraviesa y que dan cuenta de la trayectoria que ha seguido esta investigación⁵. El primero de ellos es la conformación de la militancia feminista. La ‘Militancia’ es un concepto que, utilizado en su definición más amplia, nos permite ensanchar los márgenes de las prácticas políticas que, en la historiografía tradicional, se han venido asociando a las lógicas partidistas. De hecho, es significativo que la primera definición que da el Oxford Languages de militancia es la “Pertenencia de una persona a un grupo o una organización, especialmente a un partido político”⁶. Sin embargo, la segunda definición que encontramos se adecua más a lo que aquí queremos referirnos: “Adhesión a unas determinadas ideas y defensa de las mismas”⁷. Bajo esta perspectiva, la vida cotidiana, el trabajo, las expresiones artísticas, los viajes o los estudios académicos se podrían vincular al compromiso político. Estas

⁴ Durante este trabajo se empleará la noción de ‘campo cultural’ en su sentido bourdieusiano del “conjunto de relaciones de fuerza entre agentes o instituciones en la lucha por formas específicas de dominio y monopolio de un tipo de capital eficiente en él”, Rosalba Sánchez, “La teoría de campos...”, p.6. Véase también Alicia Gutiérrez, *Las prácticas sociales: una introducción a Pierre Bourdieu*.

⁵ Elías Palti en *El tiempo de la política*, apunta a que debemos observar cómo si el significado de los conceptos no puede ser fijado de un modo determinado “no es porque este cambia históricamente, sino a la inversa, cambia históricamente porque no puede fijarse de un modo determinado”, p. 251.

⁶ Oxford Languages en español. En línea: https://www.google.com/search?q=militancia&rlz=1C5CHFA_enES1001ES1001&oq=militancia&aqs=chrome..69i57j0i512l9.6176j1j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8

⁷ Oxford Languages en español, powered by Google.

experiencias pueden reflejar redes, disputas ideológicas y proyecciones transnacionales que nos permiten que el o la ‘profesional de la política’ o ‘militante’ expanda su campo de acción a escenarios alejados de los partidos.

En los estudios sobre los movimientos feministas se han empleado, históricamente, definiciones amplias de militancia, ya que los grupos y las acciones que nacen de esta adherencia ideológica son enormemente heterogéneos. En este sentido, Karen Cordero e Inda Sáenz señalan que,

Es fundamental reconocer que el feminismo no es [...] un dogma ni una teoría homogénea, sino una forma de ver y analizar el mundo tomando en cuenta la primacía de las relaciones de género como relaciones de poder, que estructuran tanto aspectos ‘objetivos’ como ‘subjetivos’ de la realidad social y cultural, así como la conciencia y la vivencia corporal y psicológica⁸.

La militancia feminista, como algo que se ejerce las 24 horas del día, atraviesa todo tipo de prácticas. Debido a esta característica, sus formas no son rígidas y sus banderas de lucha siempre están en disputa. Es por ello que el feminismo siempre se ha concebido como un espacio de reflexión y redefinición. Este concepto fundamental nos permitirá estudiar acciones políticas de muy diversa índole como prácticas militantes y encuadrar dentro del Movimiento Feminista mexicano a protagonistas muy heterogéneas. Debemos considerar, como anota Gisela Espinosa, que los movimientos políticos,

[no] están definidos desde el inicio, de una vez y para siempre, sino que se construyen en el proceso, que en cada espacio y tiempo se vive desigualdad y subordinación genérica de modos peculiares, lo que se expresa en agendas políticas específicas, en formas creativas y novedosas de resistencia y lucha⁹.

Esta diversidad en las prácticas relacionadas con la vida de las propias militantes se vincula con nuestro segundo nodo, que se desarrolla en el espacio de la cultura visual mexicana. La conciencia de que lo personal era político, de que su compromiso con sus ideas las acompañaría a todas partes, llevó a las militantes neofeministas a dar imaginativas respuestas que visibilizasen esas opresiones naturalizadas. Tales acciones, que en muchas ocasiones se inspiraron en el arte popular, abrieron nuevos espacios de visualidad y configuraron estrategias estético políticas innovadoras que, apenas una década más tarde, de la mano de las ya autodenominadas artistas feministas, entraron a formar parte de la historia de las formas artísticas en México. Con ‘estrategia estético política’, que es nuestro segundo concepto operante, nos referimos a aquellas prácticas visuales que fueron empleadas en

⁸ Karen Cordero e Inda Saenz, “Introducción”, p. 7.

⁹ Gisela Espinosa, *Cuatro vertientes...*, p. 22.

distintos medios y géneros artísticos y sirvieron para configurar el poder transformador de los fenómenos culturales estudiados. Pero el establecimiento de estas estrategias no vino solo; una revolución conceptual se produjo en México durante la segunda parte de los setenta y la primera de los ochenta, un movimiento que “zangoloteó” –utilizando el término de Sol Henaro¹⁰– los cimientos del sistema del arte mexicano. Lo hizo, por lo demás, a través de la acción colectiva que también se trata de una constante en esta tesis. Veremos cómo el trabajo en grupo, militante y artístico, será imprescindible para la configuración de las novedosas propuestas visuales sobre la representación de las mujeres, sus cuerpos y la violencia que se ejerce sobre ellos. Las estrategias a las que nos referiremos sirvieron al Movimiento Feminista para denunciar esas violencias de tipo estructural que aquí acotamos a la violencia de género y su última fase letal, la violencia feminicida.

Esta reflexión nos permite abordar el tercer nodo, la noción o el concepto de violencia de género. Durante las últimas tres décadas, en México la evolución y enriquecimiento de esta noción me atrevería a decir que supera a la de cualquier otro espacio geográfico. El concepto de violencia de género en este trabajo está fuertemente atravesado por el de acoso laboral, el de maternidad voluntaria y el de violencia sexual. Desde el primer capítulo veremos cómo el abordaje de estos tres ámbitos fue fundamental para que el Movimiento Feminista adquiriese una concepción de la violencia de género amplia y que no se limitaba a la violencia sexoafectiva¹¹. Asimismo, esta última va cambiando desde la descriptiva “mujeres golpeadas” hacia una mayor complejidad conceptual que tiene su punto culmen en la aprobación de la Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia (2006). Como todo concepto, su definición tiene una trayectoria histórica que se verá reflejada en este estudio a partir de tres momentos clave:

1. En el primer capítulo de la tesis nos detendremos en las primeras manifestaciones de visibilización de la violencia hacia las mujeres por parte del incipiente Movimiento Feminista de la década del setenta a través de tres temas fundamentales: la violación (violencia sexual), el derecho al aborto (violencia reproductiva) y las “mujeres golpeadas” (violencia sexoafectiva). En esta primera etapa, como apunta Ximena Bedregal, “se vislumbra el

¹⁰ Sol Henaro, *No Grupo: un zangoloteo al corsé estético*.

¹¹ Nos referiremos a la noción de violencia "sexoafectiva" para designar aquellas prácticas violentas llevadas a cabo en el marco de una pareja o ex pareja. La Ley Orgánica 1/2004 de medidas de protección integral contra la Violencia de Género de España es un ejemplo de legislación que tipifica la violencia de género solo en su plano sexoafectivo.

carácter político de lo cotidiano y personal” y se descubre la violencia “como una de las partes y expresiones fundamentales” de la conflictividad de las mujeres¹².

2. En un segundo momento, en la transición de las décadas de los setenta y los ochenta, atenderemos a los mecanismos visuales que desplegaron las primeras artistas que se consideraron feministas para atraer a nuevos públicos que reconociesen las diversas violencias que ellas, como artistas y como mujeres, estaban percibiendo. Veremos que, en este momento, aparecen nuevas asociaciones civiles como el Centro de Apoyo a Mujeres Violadas A.C. (CAMVAC), que emplearon la visualidad feminista como estrategia de difusión y acudieron a los primeros grandes eventos feministas transamericanos –como el II Encuentro Feminista Latinoamericano en Lima (1983)– y discutir sobre las políticas feministas autónomas que combatieran la violencia hacia las mujeres.

3. En un tercer momento, durante el cambio de década entre los ochenta y los noventa, la realidad sociopolítica del feminismo se transforma y surgen nuevos colectivos de mujeres de sectores populares para las que empezaron a trabajar asociaciones civiles feministas. Se comenzó a hablar de forma generalizada de violencia laboral, violencia racial o violencia económica, entre otras. Durante los ochenta asistiremos a la celebración de importantes foros, como el IV Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe (1987), en los que confluyen militantes que provienen de los grupos nacidos en los 70 y del feminismo popular. Esta experiencia enriqueció las definiciones de violencia que manejaba el feminismo histórico y favoreció una mayor difusión de los conflictos de género.

En este tercer capítulo observaremos una nueva transformación en lo que a políticas de género se refiere. Durante la fase de neoliberalización severa del país, el gobierno de Salinas de Gortari, en línea con lo que se postulaba en aquel momento desde los organismos económicos internacionales como el FMI y el BM, implementó políticas de inclusión de las mujeres, siendo este colectivo uno de los que más privilegió el nuevo gobierno. En este momento, el Parlamento aprobó la modificación del Código Penal para que se ampliase las penas por agresión sexual. Asimismo, se convocaron foros de consulta sobre delitos sexuales (1988) y, ya en los noventa, aparecieron las Agencias Especializadas en Delitos Sexuales. Por último, en este nodo, repararemos en cómo, pese a las mejoras institucionales respecto a las políticas de género, tras la crisis de 1994 y la implementación del Tratado de Libre Comercio de América del Norte, la vida de muchas mujeres empeoró significativamente. Desde los movimientos feministas y la sociedad civil tuvieron que crearse nuevos conceptos, como

¹² Ximena Bedregal, “Hilos, nudos y colores...”, p. 46.

“violencia feminicida”, que explicasen la crisis humanitaria que afectaba a las mujeres del cinturón industrial fronterizo.

DISCUSIÓN HISTORIOGRÁFICA

La naturaleza de esta investigación, que transita por la historia de tres nodos que permanentemente interseccionan entre sí, impuso un punto de partida bibliográfico que se puede presentar, asimismo, en tres bloques, aunque temáticamente veremos que existen numerosos préstamos y trasvases entre unas fuentes y otras. A continuación se mencionarán los textos fundamentales que sirvieron como fundamento y punto de partida para la realización de esta tesis:

1. La historiografía sobre el movimiento neofeminista o el feminismo histórico en México tiene ya un largo aliento y una gran cantidad de títulos publicados, habiendo dado lugar a algunos debates historiográficos que esta investigación tratará de exponer. En el preludio se presenta un problema fundamental en la historiografía mexicana sobre los feminismos, la participación y el papel de las mujeres en el movimiento estudiantil durante las revueltas estudiantiles de julio, agosto y septiembre del año 1968. Susana Tirado Villegas, en su revisión historiográfica “La inclusión de las estudiantes en la historiografía del 68...” (2019), analiza los escasos abordajes que se hicieron de este tema antes del cincuentenario del acontecimiento en 2018. Para este trabajo fueron esenciales los trabajos de recopilación de entrevistas de más de 60 mujeres que comenzaron a principios de los noventa Deborah Cohen y Leslie Frazier, publicadas en “No solo cocinábamos... Historia inédita de la otra mitad del 68” (1993), así como las significativas conclusiones que se desprendieron de este estudio en “México 68: hacia una definición del movimiento” (2004). En él las investigadoras consideraron que las experiencias vividas durante la revuelta por las mujeres afectaron significativamente a su subjetividad y a la forma de concebirse a sí mismas. Simultáneamente, recogieron situaciones degradantes en las que los compañeros de lucha las despreciaban cuando intervenían en los debates o delegaban en ellas todo tipo de tareas reproductivas. En un sentido similar, casi dos décadas más tarde, Susana Draper dedicó un capítulo de su libro *1968: Experimentos de la libertad, constelaciones de la democracia* (2018) a indagar en cuáles fueron las “formas invisibles de desigualdad” y “cómo diferentes actos de intervención y participación política cuestionaron radicalmente esas formas de identificación fija que históricamente habían congelado a las mujeres en un lugar determinado”¹³. Estos estudios,

¹³ Susana Draper, *1968: Experimentos de la libertad...*, p. 189.

junto a otras fuentes documentales, nos sirven para establecer, en nuestro prelude, los antecedentes de una incomodidad y una inconformidad de algunas militantes en el seno de los movimientos de izquierdas. Este es uno de los factores que llevó a algunas mujeres a juntarse en pequeños grupos de autoconciencia.

La primera que se aproximó a las prácticas políticas de aquellos primeros grupos nacidos durante la primera mitad de los setenta fue la historiadora Ana Lau. En 1987 defendió su tesis doctoral titulada *La nueva ola del feminismo en México*, en la que acuña la denominación de “neofeminismo” para referirse a varios grupos no mixtos y autónomos que reunieron a mujeres de diversos orígenes políticos y estratos sociales. En 1992, Eli Bartra – ex integrante de uno de esos pequeños pero provocativos grupos, La Revuelta– publicó “Mujeres y política en México: aborto, violación y mujeres golpeadas”, en el que desarrolla desde una perspectiva antropológica los tres objetivos principales por los que luchó el neofeminismo.

También temprano e ineludible, en el marco de las publicaciones académicas, es el texto de la historiadora Gabriela Cano “Más de un siglo de feminismo en México” (1996), en el que la autora, especializada en la primera mitad del siglo XX, realiza una excelente síntesis de los movimientos emancipatorios impulsados por mujeres en México. De este mismo año son las detalladas crónicas que feministas como Marta Lamas, Lourdes Arizpe, Sonia Riquer, Eli Bartra, Esperanza Brito de Martí o Isabel Barranco, entre otras, publicaron en el número especial de la revista feminista *fem* en su veinte aniversario (no. 163, 1996); estas constituyen una extraordinaria riqueza documental de la que se ha nutrido este trabajo. Además de los estudios académicos mencionados, la revista *fem* es un punto de partida imprescindible para comenzar a desentrañar la historia de los feminismos mexicanos. Cristina González publicó en 2001 su tesis de maestría con el título *Autonomía y alianzas. El movimiento feminista en la Ciudad de México, 1976-1986*, en la que discute, en una línea similar a la de Lau, “la relación entre las metas, organización, mecanismos de negociación y sus repercusiones en la esfera pública”¹⁴. Otros de los textos colectivos publicados durante los primeros años del s. XXI que se estiman más relevantes para este estudio son *Feminismo en México ayer y hoy* (2001), compuesto de tres ensayos escritos por Bartra, Lau y Ana Fernández Poncela, y *Feminismo en México: revisión histórico-crítica del siglo que termina* (2002), coordinado por Griselda Gutiérrez. Ambos compendios dan cuenta de la enorme diversificación que se produjo en el

¹⁴ Cristina González, *Autonomía y alianzas...*

movimiento feminista durante la década de los 90 y los retos teóricos y prácticos que enfrentó.

Dos de los textos más enriquecedores para la hipótesis de este trabajo, sin duda, por el cuestionamiento que hacen de las posiciones que adoptaron las feministas históricas en su relación con el nuevo feminismo popular durante los ochenta, han sido los trabajos de Gisela Espinosa Damián, *Cuatro vertientes del feminismo en México* (2009) y “Feminismo popular. Tensiones e intersecciones entre el género y la clase” (2011), este último editado en el libro colectivo *Un fantasma recorre el siglo. Luchas feministas en México 1910-2010*. Espinosa Damián propone una nueva clasificación de los colectivos feministas organizados en cuatro bloques principales: el feminismo histórico, el feminismo popular, integrado en su mayoría por mujeres que formaban parte del Movimiento Urbano Popular (MUP), el feminismo civil, compuesto por asociaciones civiles y ONG que desempeñaban trabajo de base con mujeres de sectores desfavorecidos, y el feminismo indígena, compuesto por mujeres indígenas de los sectores rurales, que empieza a tener mucha relevancia en los Encuentros feministas a partir de los noventa. Lo esencial de la propuesta de Espinosa para este trabajo es que ésta no excluye, como ocurría en la historiografía anterior (Bartra, Lamas, Lau o González), a las mujeres de los movimientos populares de la corriente feminista, aunque en ocasiones estas no se autodenominasen como tales¹⁵. Dicha característica es relevante para esta tesis puesto que, como Israel Rodríguez, comparto con Espinosa la certeza de que “las simetrías de género no están aisladas de las desigualdades socioeconómicas”¹⁶. Como veremos en el capítulo tres, esta intersección entre violencias de género, económicas y raciales que plantearon las nuevas protagonistas (populares e indígenas) en los foros y debates enriqueció las posturas de los feminismos en México. Por último, el capítulo “El sexo femenino se rebela. La liberación de las mujeres como parte de la revolución sexual”, en la tesis doctoral de Martín H. González Romero, *La revolución sexual. Debates públicos de sexualidad, política y cultura en la Ciudad de México, 1960-1984* (2021), reveló nuevas fuentes de vital importancia para este trabajo y sirvió como inspiración metodológica en tanto que abordaba el periodo y varios de los eventos reseñados en nuestro primer capítulo desde una perspectiva extraordinariamente novedosa.

¹⁵ Espinosa se hace eco de los trabajos de Alma Rosa Sánchez Olvera, que estudia minuciosamente las interacciones entre el feminismo histórico y el Movimiento Urbano Popular. Véase de esta autora *El feminismo mexicano ante el movimiento urbano popular e Historia, ideología y praxis del feminismo en México*.

¹⁶ Israel Rodríguez, “Cine documental y feminismo...”, p. 202.

2. A pesar de los esfuerzos de algunas personalidades dentro de la academia mexicana, que impulsaron talleres y asignaturas sobre género y visualidad¹⁷, la historiografía sobre la producción visual feminista en México a partir de los 70 es de muy reciente factura. Durante la última década han comenzado a aparecer numerosas tesis, libros y artículos académicos sobre arte feminista en América Latina y, en especial, sobre el trascendental periodo que se desarrolló en México desde finales de los setenta. Es necesario indicar que existió una enorme producción de textos escritos en múltiples formatos por las propias protagonistas y que estas fuentes primarias serán elementos centrales para el desarrollo del contenido de esta tesis. A principios de los dos mil, la historiadora del arte Karen Cordero, profesora de la Universidad Iberoamericana, comenzó a trabajar en el proyecto de reactivación del archivo feminista de Ana Victoria Jiménez, que aún se encontraba en casa de la editora. Finalmente en el año 2011, y por intermediación de Cordero y el grupo *Mémora*, el archivo se llevó íntegro a los Acervos Históricos de la Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, en la Universidad Iberoamericana. La historia de este traslado –sobre la que nos detendremos en el epílogo– no es trivial, YA que, junto a otros factores, como la permeabilidad de los estudios feministas en la sociedad y el creciente interés de las instituciones por la conservación de acervos históricos, este traslado posibilitó una mayor facilidad en la consulta del Archivo. Ciertamente, las investigadoras e investigadores que, desde entonces, han producido textos académicos sobre las interrelaciones entre el campo cultural y el movimiento feminista en México se han multiplicado. Téngase en cuenta que, para el año 2000, aún no encontramos ninguna tesis o monografía sobre esta temática. La revista *Paradoxa* publicó en 1999 un texto de Mónica Mayer, titulado “De la vida y el arte como feminista”, que ha funcionado como testimonio y referencia fundamental para este campo de estudios. En el año 2001, Karen Cordero publica en *Triple Jornada* un hermoso texto titulado “Estrategias de supervivencia: Espacios y tiempos de la creatividad femenina” sobre la obra de Mónica Mayer *Diario de las violencias cotidianas* (1982-1983), que da cuenta de los mecanismos visuales y de autorrepresentación que la artista empleó para sobrellevar la crianza de su primer hijo, el tedio del trabajo doméstico, el trabajo asalariado y la labor artística, una verdadera triple jornada. Elegí comenzar la presente revisión historiográfica con este breve ensayo de Cordero, ya que me pareció un temprano e ilustrativo ejemplo de la

¹⁷ Es el caso de Karen Cordero, Deborah Dorotinsky o Dina Comisarenko que, desde mediados de los noventa promovieron los estudios artísticos con perspectiva de género, sin obviar la importante labor divulgativa y escritural de las propias artistas protagonistas de la tesis: Mónica Mayer, con su Taller de Arte Feminista desde los 80 y sus permanentes columnas en el periódico *El Universal*, o Maris Bustamante, profesora e investigadora de la Universidad Autónoma Metropolitana desde 1993.

línea que seguirán las y los investigadores a partir de entonces y los temas principales que se afrontarán cuando se escriba sobre las artistas feministas.

Además de los trabajos de Cordero, en 2003 Gladys Villegas publicó el texto “Arte feminista”, que hizo un primer acercamiento al tema citando fundamentalmente fuentes primarias, sobre todo los textos de la propia Mónica Mayer. Debido a la falta de textos académicos sobre este importante periodo de las artes visuales en México, en 2004 Mayer publica *Rosa Chillante. Mujeres y performance en México*. En este libro la artista sigue el consejo que ella misma les daba a los artistas noveles: “si no hay nadie que escriba sobre tu trabajo, agarra el toro por los cuernos”¹⁸. *Rosa chillante* es el relato personal de toda una época y de un medio artístico que constituye otra de las fuentes primarias imprescindibles en torno a las que se comenzó a elaborar este relato. En 2006, Villegas retoma el tópico y publica “Los grupos de arte feminista en México”. La autora expone los hitos artísticos fundamentales de los tres grupos feministas que nacieron al calor de la crisis de 1982: Polvo de Gallina Negra, Tlacuilas y Retrateras y Bio-Arte. Siguiendo esta línea, pero ya con una investigación mucho más profunda, Araceli Barbosa publicó en 2008 *Arte feminista en los ochenta en México*, un texto de enorme valor documental que me orientó a la hora de encontrar y trabajar con las fuentes primarias para este nodo de la tesis. En 2006, la performer, curadora y académica chilena Julia Antivilo defendió su tesis de maestría *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías*, primer acercamiento a los trabajos feministas en Latinoamérica y el texto con el que inició una intensa relación con el arte feminista mexicano, relación que se prolongó en el tiempo llega hasta nuestros días. En 2013 presentó su tesis de doctorado *Arte feminista latinoamericano: rupturas de un arte político en la producción visual*, tras haber participado en la recuperación y reactivación en 2011 del Archivo Ana Victoria Jiménez, además de otros proyectos curatoriales con archivos como Pinto mi raya, de Mónica Mayer y Víctor Lerma, o el Archivo Histórico del Movimiento Lésbico Feminista en México de Yan María Yaoyótl Castro. El año 2012 Jamie Ratliff defendió su tesis de doctorado *Visualizing Female Agency: Space and Gender in Contemporary Women’s Art in Mexico*. Desde la perspectiva de las políticas del espacio, sostuvo que las obras de artistas feministas de los ochenta y los noventa (Polvo de Gallina Negra, Daniella Rossell, Paula Santiago, Minerva Cuevas y Teresa Margolles) desafiaron las relaciones sociales, las jerarquías de poder y los roles de género que históricamente habían apuntalado los “espacios femeninos” tradicionales.

¹⁸ Mónica Mayer, *Rosa chillante...*, p. 6.

Aquel año de 2013 comenzaba una intensa etapa de publicación de trabajos sobre este periodo del arte feminista mexicano. En el número 5 de la revista *Arteologie* encontramos publicados tres artículos de investigadoras que, junto a Cordero y Antivilo, crearán una red de proyectos y de investigaciones colectivas que han seguido creciendo y enriqueciéndose hasta la actualidad. La primera de ellas, la historiadora del arte argentina Andrea Giunta, publicó “Feminist Disruptions in Mexican Art, 1975-1987”. Giunta, hacia el 2010, había comenzado un enorme proyecto curatorial sobre arte feminista latinoamericano junto a Cecilia Fajardo-Hill que vio sus frutos en la exposición itinerante *Radical Women: Latin American Art (1960-1985)*, inaugurada el año 2017 y que marcó un antes y un después en los estudios sobre arte feminista en América Latina. Las curadoras también editaron un lujoso catálogo que contenía textos de Cordero, Mayer, Antivilo y María Laura Rosa. El segundo de los trabajos de *Arteologie* es ““¿Cosas de mujeres?: Feminist Networks of Collaboration in 1970s Mexico”, de Gabriela Aceves, en el cual la investigadora canadiense delineó los vínculos que se establecieron durante aquella década entre creadoras dedicadas a muy diversos medios (edición, cine, performance, gráfica) que tenían inquietudes feministas o participaban activamente en alguno de los primeros grupos. Aceves continuó esta línea de investigación y más adelante publicaría *Women Made Visible. Feminist Art and Media in Post-1968 Mexico City* (2019). Este es, quizás, el título con el que este trabajo tiene más deudas, tanto por su enfoque metodológico como por su tratamiento de las fuentes.

En el referido dossier de *Arteologie*, por último, Erin McCutcheon publicó “FEMINISM UNFOLDING: Negotiating In/Visibility of Mexican Feminist Aesthetic practices within Contemporary Exhibitions”, trabajo en el que cuestionaba la visibilidad que habían tenido las obras del arte feminista mexicano en tres exposiciones *blockbuster* y cómo esos proyectos curatoriales consolidaban aún más la exclusión de esas obras y esas artistas en el ámbito artístico internacional, un problema que vino a remediarse con la innovadora lectura que propuso *Radical Women*. El año pasado McCutcheon leyó su tesis “*Somos madres, ¿Y qué más?: Feminism, Maternal Subjectivity, and Artistic Practice in Mexico City, 1971-91* (2022), en el que desarrolla la subjetividad materna como base desde la que articular prácticas innovadoras como forma de crítica feminista y democrática.

También en el significativo año 2013, María Laura Rosa, otra de las investigadoras que forman parte de esta red de proyectos, publicó “Pródigas complicidades. El grupo de arte feminista *Polvo de Gallina Negra* y sus vínculos con el Museo de Arte Carrillo Gil”, que aporta nuevos detalles documentales sobre el trabajo de Mayer y Bustamante durante los ochenta. A partir de entonces, como adelantamos, la producción académica y curatorial sobre

arte feminista en México se vuelve prolija. Las tesis más interesantes que se han publicado son las de Hilda Monraz, *Lo personal es político y también artístico. El arte feminista en la Ciudad de México, 1968-1993* (2014); la tesis de maestría de Selene Preciado, *Art as a Political Tool: The Early Feminist Production of Mónica Mayer, 1976–1984* (2015); la de Alberto McKelligan, defendida en 2017, *Mónica Mayer: Translocality and the Development of Feminist Art in Contemporary Mexico*, primera tesis doctoral dedicada en su totalidad a la obra de Mónica Mayer; y, finalmente, la monografía de Ekhiñe Graell Larreta, sobre el archivo fotográfico de Ana Victoria Jiménez, “La representación del movimiento feminista de la *segunda ola* (1970-1982) a través de la obra documental de Ana Victoria Jiménez: la fotografía como herramienta política” (2018). Por último, no puedo dejar de mencionar un libro que se publicó hace poco más de un año, *Intimidades...o no: Arte, vida y feminismo* (2021), editado por Julia Antivilo y Katnira Bello, que compendia toda una serie de textos y dibujos que cobijaron por décadas los diarios personales de la artista. Esta publicación contribuyó con toda una serie de nuevos materiales –cartas personales, reflexiones íntimas, textos académicos o críticas culturales, entre otros– que enriquecieron a última hora algunas secciones de esta investigación.

3. La bibliografía sobre el campo cultural mexicano es profusa y compleja. En ella se recogen textos de crítica, revistas culturales o catálogos de exposiciones que son referencias obligatorias para reconstruir el sistema artístico de los ochenta y los noventa en México. La revista *Curare*, así como todos los textos producidos por sus miembros¹⁹, ha sido una fuente fundamental para tomar el pulso a este nodo. Sin duda, también este trabajo tiene una gran deuda con el libro de Daniel Montero, *El cubo de Rubik. Arte mexicano en los noventa* (2013), así como con la compilación de ensayos de Cuauhtémoc Medina, *Abuso mutuo. Ensayos e intervenciones sobre arte postmexicano (1992-2013)*. Los trabajos de Alberto López Cuenca sobre los noventa contextualizan a la perfección el nuevo escenario de internacionalización del arte contemporáneo durante este década. Entre otros muchos, destaca “El desarraigo como virtud: México y la deslocalización del arte en los 90” (2005). Sin duda, la exposición concebida por los miembros de *Curare*, Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México (68-97)*, inaugurada el 24 de febrero de 2007, y su magno catálogo, contribuyeron a una relectura historiográfica de este periodo y fue, asimismo, un buen punto de partida. Uno de los títulos que interseccionan entre los tres nodos de este trabajo es *REMEX: Toward an Art History of the NAFTA Era* (2017), de la historiadora del arte Amy Sarah Carroll. *REMEX* reconstruye los antecedentes de este

¹⁹ Karen Cordero, Olivier Debrouse, Rita Eder, Rina Epelstein, Pilar García de Germenos, Cuauhtémoc Medina, Armando Sáenz Carrillo y Francisco Reyes Palma.

sistema artístico, desde la conformación del concepto de arte no-objetual y la generación de Los Grupos a finales de los setenta y primeros ochentas, para continuar abordando las producciones artísticas de los noventa desde la perspectiva de género, el trabajo y la frontera bajo el nuevo sistema económico político que impuso el Tratado de Libre Comercio de América del Norte. *Politics in a House of Mirrors: Art, Nationalism and Representation in Contemporary Mexico* (2019), de la politóloga Tania Islas Wenstein, cumplió un papel similar por la metodología que emplea la autora, examinando las formas en que “los cambios socioeconómicos y políticos en México [...] transformaron el campo artístico y [rasterando] los efectos políticos de dicha transformación”²⁰.

Respecto a la bibliografía disponible sobre la activista cultural Lorena Wolffer, a cuyos primeros trabajos se ha dedicado la última sección de la tesis, se han consultado, fundamentalmente, fuentes primarias –su archivo personal y numerosas fuentes hemerográficas–, sus propios textos y entrevistas concedidas a revistas culturales, así como los catálogos de sus exposiciones. La obra de Wolffer, que comenzaba a inicios de los 90, precisó de casi dos décadas para adquirir notoriedad en el ámbito académico. Merece la pena consultar el catálogo “Con el cuerpo por delante: 47882 minutos de performance”, editado por Ex Teresa Arte Actual, con motivo de la celebración de la décima edición del Festival de Performance en Ciudad de México, y el de su primera exposición monográfica en 2015, “Expuestas: Registros públicos”, una retrospectiva de sus intervenciones como activista cultural con mujeres víctimas de violencia de género. De los trabajos académicos acometidos sobre la obra de Wolffer durante los dos mil, es preciso reseñar los dos siguientes: la temprana tesis doctoral de Mariana Rodríguez, *Resistencias performativas: el cuerpo explícito de Lorena Wolffer* (2000), y el capítulo “Nation-Woman-Border: The Body’s Blue print in Lorena Wolffer’s Refashioned Symbolic Economy”, parte de la tesis doctoral de Amy Sarah Carroll defendida en 2004, un texto clave para las lecturas posteriores que se han hecho sobre la relación entre el cuerpo femenino, la economía neoliberal y la frontera durante la “era NAFTA”, demarcación histórica establecida por la propia Carroll.

En España, los trabajos de Irene Ballester fueron pioneros en la recepción de la noción de feminicidio a inicios de la década de los dos mil diez. Su capítulo para el libro editado por Graciela Atencio, *Feminicidio: El asesinato de mujeres por ser mujeres* (2014), titulado “Diálogos de resistencia: artistas de España, México y Guatemala en la denuncia del feminicidio” (2014), que leí por entonces, antes incluso de pensar en la realización de este

²⁰ Tania Islas Wenstein, *Politics in a House of Mirrors...*, p. 22.

proyecto de doctorado, fue enormemente inspirador y me llevó a interesarme por la obra de Wolffer. El artículo, “Desde el empoderamiento: Imágenes extremas contra el capitalismo patriarcal globalizador...” (2010), también de Ballester, y, más tarde, su libro, *El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo* (2012), tuvieron una enorme repercusión en los estudios del arte y violencia de género en España. Eco de estos trabajos es el artículo de Julia Fernández, “El tratamiento de la violencia de género en la obra de Lorena Wolffer” (2018).

Sobre la producción artística y de gestión de arte público, esencial en la concepción del trabajo de Wolffer, revisten importancia las consideraciones de Mónica Mayer en “Un breve testimonio sobre los ires y venires del arte feminista...” (2009), el artículo de Graciela Schmilchuk, “Nuevas modalidades de arte público” (2012) y “On Women, Art, Public Space, and Action: Helen Escobedo and Lorena Wolffer” (2015), de Angélica Abelleyra. A partir de la década del dos mil diez el trabajo de Wolffer comienza a ser estudiado con mayor asiduidad. En 2013 Tiffany Landry defendió la tesis *Testimonios corporales: Resistencia feminista en los performances de trauma de Lorena Wolffer*. De Mau Monleón, destacamos el capítulo “Overcoming Femicide as a Socio-Political Crime and Fighting the Different Forms OF Gender Violence Through Art and Technology”, del libro *Critical Cartography and Visuality in the Global Age* (2014); De los trabajos muy recientemente publicados, la puertorriqueña Emilia Quiñones publicó recientemente “Women’s bodies as dominated territories: Interseccionality and performance in Contemporary Art from Mexico, Central America and the Hispanic Caribbean” (2019), la tesis doctoral de Megan Lorraine Debin, *Body Traces: Performance Art Against Violence in Contemporary Mexico* (2020), y “Expuesta: Laborious Expectations and the Plight Feminist in Contemporary Mexico”, de Tania Islas Wenstein (2020).

PROPUESTA METODOLÓGICA

La presente investigación se sustenta en una propuesta metodológica bifronte. Por un lado, combina la revisión bibliográfica y el uso de fuentes tradicionales, como periódicos, revistas y entrevistas; y, por otro, acude al uso de vestigios visuales. El objetivo es proponer un abordaje que reformule “los modos de ver” la trayectoria histórica de los procesos sociopolíticos mexicanos. Siguiendo lo postulado por Mijail Bajtin, se utilizará la idea de “polifonías de registros discursivos” para ampliar el abanico de posibilidades analíticas al

utilizar nuevos soportes y formas de manifestación, como ocurrió con el movimiento feminista²¹.

Para dar forma a esta historia visual, se estudiarán las distintas nociones del lenguaje, comunicación, representación y prácticas discursivas representadas por las principales protagonistas de esta investigación. De ese modo, se intentará representar el imaginario político del feminismo, sus procesos de conformación ideológica y las formas de mecanización y presentación de sus ideas. Para ello nos centraremos de nuevo en tres nodos principales: primero, establecer la relación entre el lenguaje y las intenciones de su emisor, así como la obra y su contexto²². En este sentido, es importante analizar e interpretar el papel que cumplen los artefactos artísticos, sus estrategias de difusión y la respuesta de las instituciones ante los mismos, elementos que permitirán comprender las condiciones y el contexto de recepción de las prácticas político-artísticas en cuestión. Segundo, comprender el constante ir y venir en la relación trazada entre el artista y el Estado. Al contrario de lo propuesto por Pierre Bourdieu, la indiferencia del o la artista a las seducciones de éxito y la poca disponibilidad a hacer concesiones a las exigencias del público no siempre reflejarán la condena a una supuesta “verdad social” de su obra²³, sino que es parte de un cuestionamiento de discursos normalizados y difundidos desde las más altas esferas de la institucionalidad. Por último, se transitará por los aspectos metodológicos de las nuevas historias política y económica, centrándonos en prácticas cotidianas como hábitos de consumo, regímenes de trabajo, salarios, representaciones políticas y formas de poder²⁴.

Como se desprende de los epígrafes que abren cada uno de los tres capítulos, en esta investigación hay tres protagonistas: Ana Victoria Jiménez, Mónica Mayer y Lorena Wolffer. Siguiendo lo antes expuesto, esta tesis pretende huir de la sobreinterpretación estética y busca escuchar a sus protagonistas. Por lo demás, estas artistas han producido durante décadas cientos de textos, han impartido cursos, concedido entrevistas, producido programas de televisión, entre una amplia gama de actividades relacionadas con su producción. Se ha tratado de reunir todas esas fuentes para recuperar discursos y construir, a través de ellos, un relato coherente sobre la obra de estas artistas. El corpus documental recogido se compone

²¹ Mijail Bajtin, *La cultura popular...*, pp. 5-17.

²² Elías Palti, *Giro Lingüístico e Historia Intelectual*, pp. 33-34.

²³ Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Jungla simbólica, 2002. p. 148.

²⁴ Véase en D'Assunção, José. *El campo de la historia: Especialidades y Abordajes*. Santiago: Ediciones Universidad Católica Silva Henríquez, 2008.

de manifiestos, pasquines, folletos, cartelera, material hemerográfico, entrevistas personales y catálogos de exposiciones, entre otras.

ESTRUCTURA Y PERIODIZACIÓN

Como cabe deducir de esta introducción, esta tesis se ha organizado en tres grandes apartados o capítulos, un prelude, a modo de antecedente, y un epílogo, que conecta los ítems de esta investigación con fenómenos culturales, redes, reactivaciones y exposiciones producidas en la última década.

En el breve prelude se presenta el debate historiográfico, aún abierto, sobre la relevancia de la participación de las mujeres en los eventos y revueltas del año 1968 en México, y se relaciona con el espacio historiográfico francés sobre los eventos de mayo y junio del mismo año. También se exponen algunas formas de militancia por los derechos de las mujeres y las principales herencias para la siguiente generación –especialmente la forma política del Frente–. Nos adentraremos en cómo los eventos del 68 tuvieron una repercusión cultural que movilizó a artistas y creadores de todo tipo para crear fenómenos artísticos contestatarios.

El primer capítulo, “¿Es esto el prelude de una revolución?: Neofeminismo mexicano y estrategias estéticas (1970-1979)”, se introduce en el proceso mediante el cual la figura de la madre se convirtió en un arma de denuncia para el movimiento neofeminista mexicano. Veremos por qué la maternidad fue una vía privilegiada de acceso a la revelación y la exhibición de la violencia contra las mujeres en los espacios públicos. Existe, y así se mostrará, una línea de militancia feminista desde la primera manifestación contra “el mito de la madre”, el 9 de mayo de 1971, y el trabajo de Mónica Mayer y Maris Bustamante, a través del que se conectará con el capítulo segundo. El surgimiento de la propuesta artística de *Pollo de Gallina Negra* estuvo muy ligado a aquellas primeras manifestaciones por el aborto libre, seguro y gratuito. En primer lugar, el capítulo se detiene en cómo –tras la matanza del 2 de octubre en la Plaza de las Culturas, y en el marco de la represión política y vigilancia de los servicios secretos durante el gobierno de Luis Echeverría (1970-1976)– las distintas militancias utilizaron el campo artístico como vía de escape, especialmente, un arte cargado de ironía y humor.

En relación con el contexto político institucional del gobierno de Luis Echeverría, analizaremos las actividades y publicaciones culturales que se realizaron en torno a la celebración de la Conferencia del Año Internacional de la Mujer en el año 1975 y la trascendencia de este evento para el intercambio de experiencias y conocimientos entre las

feministas mexicanas y las feministas de otras regiones del globo. En este intercambio cobrará especial relevancia el espacio artístico, con artistas feministas invitadas notables como Judy Chicago, que ejercieron una fuerte influencia en Mónica Mayer. A partir de este contexto, nos adentraremos en la intrahistoria de los distintos grupos feministas y sus prácticas artísticas y editoriales durante sus primeros años de existencia. Analizaremos algunas estrategias estéticas de estas prácticas, estrategias que nos acompañaran a lo largo de este trabajo, como el empleo del testimonio y el uso de instalaciones efímeras; veremos por qué estas estrategias fueron esenciales a la hora de hacer un primer abordaje de la violencia hacia las mujeres.

En el segundo capítulo, “La receta: Arte feminista y nuevos medios conceptuales (1978-1987)”, veremos que, en los ochenta, el campo artístico mexicano se fue impregnando de nuevas ideas artísticas conceptuales, de la mano de las propuestas de mujeres artistas que revolucionaron las formas. Al principio del capítulo nos detendremos en la fina línea que separó, a finales de los 70, el trabajo de “Los Grupos”, herederos de la izquierda artística revolucionaria, como MIRA o Proceso Pentágono, y revisaremos las propuestas del No-Grupo, participante en el I Coloquio de Arte No Objetual organizado por el crítico de arte Juan Acha. Maris Bustamante, integrante del No Grupo, se convertirá en una figura bisagra entre las nuevas propuestas conceptuales del No Grupo y las propuestas conceptuales y feministas del trabajo que realizará junto a Mónica Mayer. En este tránsito analizaremos el empleo de estrategias tales como la investigación sociológica, el empleo de materiales tomados de la cultura popular y la ironía como principales mecanismos para desequilibrar el campo del arte. Más adelante, estudiaremos la obra de Mónica Mayer, tras su regreso de Los Ángeles, como principal impulsora de un arte plenamente feminista y una militancia con “planteamientos políticos, pero también artísticos”²⁵. Veremos cómo las obras de este periodo, junto a Tlacuilas y Retrateras o Polvo de Gallina Negra, desplegaron nuevas estrategias visuales que permitieran comprender la variedad de formas en las que las mujeres sufrían violencias cotidianas.

El tercer capítulo, “La era NAFTA: Campo cultural y feminismos en México durante la transición democrática (1987-2002)”, está dividido en tres secciones. Estrictamente, las dos primeras se alejan de uno de los tres nodos de la tesis, pero estas dos historias confluyen en la tercera. La primera parte, “Transición del Movimiento Feminista Mexicano: la querrela entre ‘históricas’ y populáricas”, analiza los debates que, durante los años ochenta, se dieron

²⁵ Mónica Mayer, *Rosa Chillante*, p. 36.

en el seno del movimiento feminista mexicano a partir de la aparición de nuevas formas de entender la militancia. Nos encontramos con divisiones de mujeres asociadas al Movimiento Urbano Popular y colectivos que militaban en sindicatos femeniles, como el nacido tras la catástrofe del terremoto de 1985, el Sindicato de Costureras y Profesionales de la Confección 19 de Septiembre. Rastreamos la evolución de los grupos feministas y su proceso de expansión y regionalización –la formación de un feminismo latinoamericano con entidad e ideas propias–, deteniéndonos en el gran evento feminista de los ochenta en México, el IV Encuentro Latinoamericano y del Caribe, celebrado en la ciudad mexicana de Taxco en 1987, un verdadero parteaguas en las prácticas del movimiento donde la perspectiva acerca de las distintas formas de violencia hacia las mujeres se amplió extraordinariamente. Aunque las expresiones visuales adquieren un papel secundario en este apartado, no deja de tener relevancia contemplar estas prácticas políticas como pilares de inspiración de las manifestaciones artísticas como forma de reivindicación pública.

La segunda parte, “Capitales transnacionales y políticas culturales en el sexenio de Salinas de Gortari”, pretende contextualizar el campo cultural a partir de 1988, año en el que Salinas gana las elecciones y comienza una transformación radical del país a partir de medidas económicas en consonancia con las recomendaciones del FMI y del BM. Para ello, el gobierno elaborará un complejo plan de internacionalización cultural de México, que influirá de distintas formas en las prácticas artísticas de los noventa. Así, veremos cómo, a pesar de la connivencia de importantes figuras del campo cultural con el régimen priísta, muchos artistas visuales promueven espacios alternativos alejados de las instituciones nacionales, que no les concedían espacio alguno. Mientras tanto, el Estado fomentaba becas de producción cultural, a través del nuevo Fondo Nacional para la cultura y las Artes (Fonca), a proyectos unipersonales. Por medio de tres ejemplos de proyectos culturales, se intentarán mostrar las contradicciones intrínsecas a este sistema de producción de arte en los noventa. Por último, en este complejo contexto, se atenderá al debate sobre la subsistencia del arte feminista en la década de los noventa a partir de la voz de varias de las protagonistas que nos acompañaron a lo largo de los distintos contenidos de este trabajo.

El tercer y último apartado, “Lorena Wolffer: Con el cuerpo por delante”, se detiene en las primeras obras performáticas de la activista cultural, que comienza su carrera en ese espacio híbrido entre la gestión autónoma y la gestión pública que constituyó el X'Teresa Arte Alternativo, un centro dedicado a las artes no objetuales que se fundó en 1993 bajo el auspicio del INBA. Se analizará la repercusión y recepción que tuvieron cuatro de las primeras obras que produjo Wolffer entre 1997 y 2002. Esta investigación concluye a inicios

del milenio con la pieza *Mientras dormíamos*, por tratarse de una de las obras más representativas de una nueva tendencia, el arte feminista sobre la violencia de género y la violencia feminicida, “un archipiélago que se convertía en continente”²⁶.

²⁶ Mónica Mayer, “Juárez, ¿el arte contra la muerte?”. *El Universal*, 9 de noviembre de 2002.

Preludio

“Y yo volvía a ser una tía”: ¿Qué se llevó el Movimiento Feminista mexicano del 68?

El 68 como parteaguas, el 68 como continuidad de un régimen, el 68 como fracaso de las fuerzas de izquierda, el 68 como inicio de la posmodernidad, del giro cultural, el 68 como hito: son decenas las lecturas que de estos eventos se han hecho y la historiografía ha entablado sangrientas disputas sobre “el año donde estalló todo”²⁷. ¿Por qué empezar un libro sobre arte y violencia de género en México por este hecho histórico? Hasta muy recientemente –hablamos de la primera década del siglo XXI– la producción de textos sobre la participación de las mujeres en el Movimiento Estudiantil era raquítica en porcentaje respecto al resto de textos publicados, más allá del clásico de Elena Poniatowska *La noche de Tlatelolco*, publicado en 1971, donde aparecen entrevistas a 103 mujeres²⁸. Gloria Tirado Villegas, en su repaso por la historiografía que se ha hecho cargo de la participación de las mujeres en el movimiento estudiantil, se percató de que, en la profusa producción de textos que se escribieron durante las tres décadas tras el movimiento, prácticamente no aparecen siquiera nombres de mujeres²⁹. Es a partir del año 1998, pero especialmente con la conmemoración de los 40 años del movimiento en el año 2008, cuando comienzan a recopilarse y recuperarse estos nombres para la producción de estudios posteriores. Lessie Frazier y Deborah Cohen, que han trabajado desde principios de la década de los 90 en esta línea, advirtieron que “Hasta ahora, la ‘historia’ del movimiento se ha conformado principalmente a través de los recuerdos de un pequeño sector de sus participantes [...]: las personalidades del CNH [Consejo Nacional de Huelga]”³⁰.

²⁷ Para una visión más amplia de la historiografía sobre las revueltas del año 1968 en México véase el estudio de Héctor Jiménez Guzmán, *El 68 y sus rutas de interpretación*.

²⁸ Con la fundación de los programas de estudios de género tanto en la UNAM (CIEG) como en el Colegio de México (PIEM) entre otros, comienza a producirse una revisión de la historiografía clásica de la historia mexicana con perspectiva de género. Véase Tirado Villegas, *La inclusión de las estudiantes...*, p. 121. En su estudio la historiadora señala que los nombres de las entrevistadas por Poniatowska fueron recuperados por investigadoras que recientemente ha llevado a cabo investigaciones sobre el movimiento con perspectiva de género.

²⁹ Por el trabajo de Héctor Jiménez Guzmán y de Deborah Cohen y Leslie Jo Frazier sabemos que durante estas tres décadas se produjo un proceso de institucionalización historiográfica de la versión de los líderes del movimiento que habían sido encarcelados.

³⁰ Cohen y Frazier, “Género, terreno y acción en el 68”, pp. 105-111. Para más detalles en este sentido véase Tirado Villegas, *La inclusión de las estudiantes...*, p. 125.

La hipótesis desde la que partieron Cohen y Frazier fue que la participación masiva de mujeres en el movimiento del 1968 “había alterado en forma sustancial la sociedad mexicana”³¹. Esta hipótesis, hacia la que las investigadoras encontraron enormes recelos cuando comenzaron sus entrevistas en 1989, es el principal motivo por el que esta investigación comienza por este punto. La investigación de Cohen y Frazier reveló que la percepción de las mujeres sobre sí mismas, no tanto como colectivo oprimido sino como sujetos políticos, cambió radicalmente después de su participación en todas las capas del entramado del movimiento. En palabras de las autoras, “con sus actividades, alteraron drásticamente su propia percepción de su rol como protagonistas sociales y políticas dentro de la sociedad mexicana”³². ¿Cuáles fueron estas actividades? ¿qué tipo de igualdad practicaron con sus compañeros de lucha? Y, como contraparte, ¿qué tipos de opresiones específicas sufrieron durante este transcurso? Todas estas preguntas nos conducen al nudo central de este prelude: ¿de qué forma, o hasta qué punto, estas experiencias fueron el caldo de cultivo para la creación de los nuevos grupos feministas que comenzaron a germinar en el año 70?³³

No es nuestro objetivo aquí hacer un repaso minucioso de los hechos acaecidos durante los meses de agosto y septiembre de 1968 en la capital mexicana³⁴. Pero sí perseguimos recuperar algunas notas, testimonios y sensibilidades de las militantes mexicanas para contrastarlos con algunas situaciones notablemente similares que vivieron las militantes francesas durante los meses de mayo y junio del mismo año en Francia. Veremos que tanto unos testimonios como otros exponen aquello que señalaban Cohen y Frazier; la observación de que hubo un giro en la forma por la cual las militantes se percibían a sí mismas, un cambio de concepción del papel de las mujeres en la política y en sus vidas propias, un proceso de subjetivación –utilizando, si se quiere, el concepto foucaultiano³⁵–, el germen de lo que se

³¹ Cohen y Frazier, “No solo cocinábamos...”, p. 76.

³² Cohen y Frazier, “No solo cocinábamos...”, p. 76.

³³ La metáfora de los primeros grupos neofeministas como semillas que van germinando a lo largo de la década fue empleada por un grupo de historiadoras de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México a partir del texto de Rocío González Alvarado “El espíritu de una época”, donde denomina a estos colectivos los “grupos semilleros”. Véase p. 69.

³⁴ Para tal fin, véase el más completo y reciente estudio sobre la relación entre las Olimpiadas de 1968 y el movimiento estudiantil, *Museo del universo* de Ariel Rodríguez Kuri.

³⁵ Según Michel Foucault, un proceso de subjetivación se refiere al conjunto de prácticas, técnicas y discursos mediante los cuales los individuos son construidos como sujetos. Foucault argumentó que los procesos de subjetivación son parte de un sistema más amplio de poder y conocimiento que operaría en la sociedad. En lugar de ver a los sujetos como seres autónomos y libres, Foucault sostuvo que están completamente inmersos en relaciones de poder y que su subjetividad está moldeada por estas relaciones. Los procesos de subjetivación pueden ser positivos o negativos, y pueden tener efectos tanto en la forma en que los individuos se ven a sí

convertirá en el lema de la segunda ola feminista, la constatación de que lo personal era político. Estas mujeres, sin duda, tuvieron al 68 “como un tropo histórico”, y lo incorporaron “a sus identidades sociales y políticas en evolución”³⁶.

Tras el empuje feminista que la república mexicana había vivido durante las décadas de los veinte y los treinta³⁷, en la década de los cuarenta y los cincuenta se generalizaron los discursos conservadores que insistían en los modelos de feminidad tradicional de madre y esposa, y el porcentaje de egresadas de la Universidad pública descendió paulatinamente³⁸. Durante el régimen de Ávila Camacho los grupos de mujeres conservadoras organizadas junto a los poderes políticos hicieron una ofensiva en favor de la familia tradicional. Desde los medios de comunicación encontramos fuertes críticas al modelo de mujer moderna. En este sentido, Martha Santillán apunta que “[...] pareciera que ante el hecho de no poder negar las transformaciones sociales consecuencia de la modernización, se buscaba estigmatizar las formas en que la mujer se adscribía a estos cambios estableciendo una diferenciación entre la buena y la mala mujer moderna”³⁹. Las revistas femeninas, las campañas de publicidad, los nuevos medios de masas como el cine y la incipiente televisión buscaban promover un modelo de emancipación femenina que tuviese que ver únicamente con los modos de consumo pero que mantuviese el papel tradicional que las mujeres tenían en la sociedad⁴⁰. De hecho, tras la consecución del derecho a votar y ser votadas en el año 1953, las primeras candidatas utilizaron la estrategia del perfil de mujer subordinada a su familia y al Estado y presentaron discursos asociados a la metáfora de la Nación como familia. Así, vemos cómo en la década del cincuenta se inició un proceso de fortalecimiento del binomio madre-esposa que tuvo su máxima manifestación a través de la comercialización del día de la Madre el 10 de mayo⁴¹.

La estrategia de la mujer proveedora de educación, cuidados y bienestar supuso la perpetuación de acentuados roles de género, pero también jugó una contraparte en el juego

mismos como en la forma en que se relacionan con los demás y con el mundo que los rodea. Véase, Michel Foucault, “El sujeto y el poder”.

³⁶ Cohen y Frazier, “No sólo cocinábamos...”, p. 77.

³⁷ Gabriela Cano, “Mas de un siglo de feminismo en México”, p. 352.

³⁸ Mario González Rubí, “La educación superior en los sesenta...”.

³⁹ Martha Santillán, “Posrevolución y participación política”, p. 186.

⁴⁰ Para un estudio detallado sobre este proceso a través de la revista femenina más importante de la década del 60 y el 70, *Claudia de México*, consúltese el texto de Karina Felitti, “De la ‘mujer moderna’ a la ‘mujer liberada’...”.

⁴¹ Esta celebración tiene una especial significancia en los orígenes de los grupos neofeministas como se verá en el primer capítulo, puesto que el primer acto militante del neofeminismo mexicano se produjo en este mismo día del año 1971, frente al Monumento a la Madre y en contra de la mitificación de su figura.

de la militancia feminista en tanto que abrió algunos espacios inéditos de politización en esta década. En las ciudades, las mujeres con sus acciones colectivas se convirtieron en las interlocutoras principales de las instituciones públicas hacia la búsqueda de mejoras para las condiciones de vida de las poblaciones más vulnerables⁴². Diremos, con Alejandra Massolo, que “convirtieron esas condiciones de vida en objeto de lucha y en formas de participación pública de resistencia”⁴³. Podemos concluir que, en este periodo de militancia de las mujeres previa al Movimiento Estudiantil, encontramos dos tendencias: las militantes del Partido Revolucionario Institucional, que utilizaron la vinculación entre la familia y el Estado para acceder a cargos institucionales y promover mejoras de las condiciones de las mujeres; y otro tipo de militancia de mujeres trabajadoras de sectores urbanos deprimidos que conformaron juntas sindicales o huelgas obreras que, al contrario que sus compañeras, fueron cuestionadas como moralmente disolutas⁴⁴.

Para la década del 60 la brutal represión de los gobiernos de Ruiz Cortines y López Mateos a los movimientos de trabajadores estaba generando un ambiente contraofensivo en diversos sectores de la ciudadanía. A la capital llegaban ya los vientos de “un incipiente movimiento contracultural”⁴⁵ y, en 1964, varias organizaciones de mujeres se unieron para constituir la Unión Nacional de Mujeres Mexicanas, de tendencia política comunista, que tomaba ejemplo de la Federación de Mujeres Cubanas tras el éxito de la Revolución en el país caribeño⁴⁶. La UNMM fue un modelo de militancia de clase donde prácticamente todas las compañeras pertenecían al Partido Comunista y que abogaba por un espacio de lucha que, para la historiadora Ana Lau, “no reconocía la lucha de géneros al interior de la clase”⁴⁷. Por el contrario, según otros testimonios como el de Isabel, una de sus fundadoras, la organización “fue establecida por mujeres y era para mujeres y sus problemas”⁴⁸. Eso sí, la propia Isabel también declara que, en este momento, la concepción de la raíz de los problemas estructurales de las mujeres era bastante estrecha⁴⁹. La UNMM estuvo muy activa

⁴² Adriana Maza y Martha Santillán, “Movilización y ciudadanía”, p. 211.

⁴³ Alejandra Massolo, “Las mujeres en los movimientos sociales...”, p. 156.

⁴⁴ Alejandra Massolo, “Las mujeres en los movimientos sociales...”, p. 156.

⁴⁵ Adriana Maza y Martha Santillán, “Movilización y ciudadanía”, p. 215.

⁴⁶ Ana Lau, “La Unión Nacional de Mujeres Mexicanas entre el comunismo y el feminismo”, p. 169. Véase también “Declaración de la Unión Democrática de Mujeres Mexicanas con motivo del 8 de marzo de 1964”, AVJ-01880.

⁴⁷ Ana Lau, “La Unión Nacional de Mujeres Mexicanas...”, p. 169.

⁴⁸ Cohen y Frazier, “No sólo cocinábamos...”, p. 88.

⁴⁹ Cohen y Frazier, “No sólo cocinábamos...”, p. 88.

durante el movimiento estudiantil⁵⁰. Según recuerda María, otra de las fundadoras, las militantes de la UNMM acudían a todas las manifestaciones que convocaban las y los estudiantes. Recuerda muy especialmente la Manifestación del Silencio, “en la cual las mujeres de la Unión nos vestimos de negro para simbolizar nuestro luto y marchamos en silencio”⁵¹.

Aún dentro de un modelo desigual para hombres y mujeres, el crecimiento de la inversión pública en educación de los gobiernos de Ruiz Cortines, López Mateos y Díaz Ordaz entre el 55 y el 70 benefició a una capa más amplia de mujeres y preparó a muchas de ellas para la toma de espacios públicos: laborales, culturales, educativos, etcétera. Por primera vez nos encontramos con una nueva generación de mujeres –y no solo ejemplos excepcionales– que fueron a la universidad y se dotaron de instrumentos teóricos convincentes para hacer frente a toda la madeja de contrasentidos de la que estaba tejida la vida en la sociedad desarrollista⁵². Entre los años 1960 y 1970 el porcentaje de feminización de la matrícula aumentó de un 10% a un 17% y el número de matriculadas de unas 8000 a más de 36000 mujeres. Hablamos de una proporción ínfima en comparación con la de varones que accedían a los campus universitarios en el año 70 (172.873), pero el aumento significativo del número de matriculadas, como anota Mario González Rubí, da cuenta de “un cambio importante de su papel social y de la percepción distinta en el plano familiar” que comenzaba a intuirse en la década del 70⁵³. Entre 1970 y 1975 “la UNAM registró el incremento más alto de matrículas de toda la historia (108.28%)”⁵⁴.

Muchas de estas mujeres empezaron a formar parte de los centros de estudiantes, de las asambleas de facultad y de otros espacios organizativos estudiantiles. Para muchas de ellas, estas fueron sus primeras experiencias con “la política”. Podemos imaginarnos la batalla doméstica que muchas de estas muchachas tuvieron en sus casas antes de huir con un portazo de unos progenitores que asociaban a esos jóvenes desmesurados y desmelenados con

⁵⁰ Más adelante veremos cómo algunas de sus fundadoras, como Ana Victoria Jiménez, pasaron ya en la década de los 70 a engrosar las filas de los grupos neofeministas.

⁵¹ Cohen y Frazier, “No sólo cocinábamos...”, p. 89. En el capítulo primero veremos que la estrategia performativa del luto y el duelo públicos en manifestaciones y marchas se convierte en uno de los hitos estético-políticos de la siguiente generación de feministas en la República Mexicana.

⁵² Parte de las reflexiones y la investigación que se presentan en este apartado han sido previamente publicadas en Elisa Cabrera e Irene Valle, “Notas para una historia de las reivindicaciones feministas en y tras mayo de 1968”.

⁵³ Mario Guillermo González Rubí, “La educación superior en los sesenta”, p. 32.

⁵⁴ César Espinosa y Araceli Zúñiga, “La perra brava: arte, crisis y políticas culturales”, p. 26.

aquella publicidad de la época que rezaba “Viva el Vino, el Vicio y la Vagancia”⁵⁵. Son muchas las declaraciones de las militantes que encontramos sobre este tipo de rebelión familiar. Por ejemplo, las de Laura, una joven de clase alta, que se expresaba de la siguiente forma respecto a lo que supuso el movimiento para su vida familiar y personal: “Fui a mi sesión de terapia de grupo en la mañana y allí demostré mi miedo y mi conflicto... Comencé a entender que una parte de mí estaba luchando contra mis padres y contra la autoridad”⁵⁶. ¿Qué más testimonios tenemos de este proceso de subjetivación en México? ¿Cuáles fueron las formas de vida experimentadas por las mujeres del movimiento que les hizo abrirse a espacios inéditos de futuro?⁵⁷

En 1988, a veinte años del movimiento, Eugenia Espinosa Carbajal, delegada permanente al Consejo Nacional de Huelga por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se expresaba de la siguiente manera respecto a su participación en las movilizaciones estudiantiles del año 68: “Nunca sentí eso que dicen ahora, la escasa participación de las mujeres. En un ambiente de verdad democrático, todos y todas jugamos un papel importantísimo para el movimiento. Cada quien participaba de acuerdo con sus posibilidades y en el nivel que quería”⁵⁸. Para muchas mujeres como Carbajal entrar a la UNAM significó formar parte de un espacio donde, por primera vez, podían “hablar, participar, leer muchas cosas”⁵⁹ y conocer a otras mujeres con sus mismos intereses y con sus mismos avatares. Este momento de emancipación vino seguido, según Susana Draper, por la construcción de una memoria colectiva asentada sobre las “formas invisibles de desigualdad” que atravesaron a estas mujeres⁶⁰.

Si bien algunas mujeres como Eugenia Espinosa se vieron en el espacio idóneo para desarrollar sus capacidades intelectuales y políticas, existen experiencias disonantes en declaraciones de otras compañeras, como fue el caso de Adela, que experimentó una gran dificultad y una “atmósfera menos receptiva”⁶¹ para expresarse en las asambleas de su escuela secundaria mixta. Los espacios mixtos funcionaban en muchas ocasiones con el estereotipo

⁵⁵ Eric Zolov, “La juventud se impone”, p. 103.

⁵⁶ Cohen y Frazier, “No sólo cocinábamos...”, p. 88.

⁵⁷ En su *México 1968: Experimentos de la libertad, constelaciones de la democracia*, Susana Draper desarrolla una línea similar atendiendo a diferentes esferas, o constelaciones, que conformaron los nuevos modos de existencia que empezaban a poner en prácticas las generaciones sucesivas a la de las y los “sesentayocheros” –término que extraemos del estudio de Tirado Villegas, “La inclusión de las estudiantes...”–.

⁵⁸ Entrevista de Sonia Del Valle a Eugenia Espinosa Carbajal, 1988, p. 2.

⁵⁹ Entrevista de Sonia Del Valle a Eugenia Espinosa Carbajal, 1988, p. 2.

⁶⁰ Susana Draper, *México 1968. Experimentos de la libertad, constelaciones de la democracia*, p. 187.

⁶¹ Cohen y Frazier, “No sólo cocinábamos...”, p. 88.

de que los hombres estaban mejor formados en los vericuetos de la política, lo que legitimaba sus intervenciones y propuestas, así como su “derecho a hablar”, como expresa Adela⁶². Este cuestionamiento de las capacidades de las compañeras las llevaba frecuentemente a “renunciar a sus pensamientos e ideas”⁶³. Esto no ocurría, según este testimonio, en los grupos de brigadistas no mixtos, donde las militantes desarrollaron “lazos de solidaridad y camaradería política”⁶⁴. A ello se suma que, cuando las brigadistas salían a hacer trabajo de difusión de ideas políticas, frecuentaron espacios públicos que habitualmente eran transitados por mujeres, tales como mercados, autobuses y puertas de colegios donde las madres esperaban a sus hijos. En general, los testimonios de varias brigadistas señalan que eran mejor recibidas y escuchadas por las mujeres que por los varones.

En Francia, la historiografía feminista contemporánea ha señalado y criticado con profusión el papel periférico que se les asignó a las mujeres en la revuelta de mayo; en los diferentes comités de acción, en las Asambleas Generales de la Soborna, Nanterre o Censier⁶⁵. Es también sabido el uso sexualizado que se hizo de las imágenes del cuerpo femenino para generar un discurso ficticio y descafeinado de lo que fue tanto la revolución como el papel de las mujeres en la misma⁶⁶. Ciertamente, para el espacio político europeo, la historiadora Cinzia Arruzza afirmaba que el impulso que tomaron las luchas de las mujeres materializadas en los distintos Movimientos de Liberación de la Mujer, así como su elaboración teórica, no habrían sido posibles sin el contexto de agitación creado por el 68 y los movimientos que lo sucedieron⁶⁷.

Otro nexo común que encontramos en los testimonios, en la publicidad y la prensa sobre el Movimiento Estudiantil, es la utilización sexista que se hizo de los cuerpos de las mujeres durante los eventos insurreccionales, mientras la policía encargada de reprimir a los estudiantes tachaba de prostitutas a aquellas mujeres que participaban en las revueltas.

⁶² Cohen y Frazier, “No sólo cocinábamos...”, p. 88.

⁶³ Cohen y Frazier, “No sólo cocinábamos...”, p. 88.

⁶⁴ Cohen y Frazier, “No sólo cocinábamos...”, p. 88.

⁶⁵ El ejemplo más reciente de esta línea es el texto de Ludivine Bantigny, *De grands soirs en petits matins*. Kristin Ross también hizo su aporte con el citadísimo *Mayo del 68 y sus vidas posteriores*. Emmanuelle Loyer, *L'événement 68* y Virginie Laurent, “Mayo del 68, cuarenta años después”, Françoise Picq, “El hermoso pos-Mayo de las mujeres” o Silvia Federici, “Change your life, Change the World: A Feminist perspective on 1968”.

⁶⁶ Un buen ejemplo de esto podemos encontrarlo en un montaje que realizó la Internacional Situacionista que, como ha señalado Ludivigne Bantigny, “acostumbrados a pensar la reificación de las relaciones sociales y el fetichismo de la mercancía”, utilizaron el cuerpo de una mujer exuberante con sus pechos expuestos que rezaba: “Ah... la Internacional Situacionista...”. Para más contenidos sexistas de este tipo véase Bantigny, *De grands soirs en petits matins*.

⁶⁷ Cinzia Arruzza, *Las sin parte. Matrimonios y divorcios entre feminismo y marxismo*, p. 61.

Respecto al caso francés, en *El libro negro de las jornadas de mayo* podemos leer cómo, en numerosas ocasiones, la policía se dirigía a las manifestantes como “putas de las que hay que ocuparse” o con otras expresiones denigrantes como “Pedazo de guarra, te vamos a hacer desfilar por las calles de París en pelotas”⁶⁸. En México encontramos testimonios similares en las entrevistadas del estudio de Cohen y Frazier cuando, tras las detenciones, muchas de ellas acudían casi diariamente a la cárcel de Lecumberri. Las investigadoras concluyen que “la agresión contra la integridad corporal de las mujeres [fue] un medio para castigar a los presos varones [...] el escarmiento contra el cuerpo de las mujeres subrayaba y solidificaba su papel como objetos en las contiendas masculinas”⁶⁹.

Siguiendo la línea de investigación abierta en los 90, en su segundo gran estudio publicado en 2004, Cohen y Frazier señalaron que fue la versión de los dirigentes varones la que llegó a ser “el (sic) lente a través del cual se han interpretado y evaluado los movimientos de 1968 y posteriores”⁷⁰. Una de las conclusiones sustanciales de este segundo trabajo es que el Movimiento afectó profundamente la manera en que las participantes interpretaron su participación. Encontramos que, para la mayoría, el movimiento cambió por completo sus vidas. En este sentido se advierte en las entrevistas “un despertar libertario que cuestionó en la práctica varios de los usos y costumbres de género”⁷¹. Sin embargo, y esto es lo más revelador, en muchas ocasiones las entrevistadas no se consideraron a sí mismas sujetos esenciales para el desarrollo del movimiento. Algunas de ellas, por último, relataron que ciertos varones “las presionaban para que permanecieran en los papeles tradicionales o que las hacían sentir incómodas”⁷².

No he encontrado un ejemplo más ilustrativo de este espejismo de igualdad que el relato de la profesora de secundaria Elizabeth Brünner⁷³, quien cuenta que cuando dio inicio a su discurso ante el público obrero de una fábrica en Troyes se preguntó el porqué de lo que hacía, de su militancia. Ante tal cuestionamiento, la docente se respondió a sí misma con un rotundo “Porque soy mujer e intento adquirir vocabulario para imitar el estatus masculino”⁷⁴. Este cuestionamiento es clave a la hora de pensar esa nueva subjetividad

⁶⁸ Ludivine Bantigny, *De grands soirs en petits matins*, p. 261.

⁶⁹ Deborah Cohen y Lessie Jo Frazier, “México 68: hacia una definición del movimiento”, p. 612.

⁷⁰ Deborah Cohen y Lessie Jo Frazier. “México 68: Hacia una definición del movimiento”, p. 592.

⁷¹ Marta Lamas, “Del 68 a hoy”, p. 273.

⁷² Marta Lamas, “Del 68 a hoy”, p. 269.

⁷³ Esta es la única parte donde, en más de 400 páginas de relato minuto a minuto de Baynac, una mujer es momentáneamente protagonista.

⁷⁴ Jacques Baynac, *Mayo del 68: La revolución de la revolución*, p. 257-260.

militante y feminista que encontraremos en la Segunda Ola. La propia Elisabeth Brüner manifestó su desencanto ante la utopía revolucionaria mientras reflexionaba: “Supe que mayo había terminado cuando, después del 24, un tipo se puso a ligar conmigo en la escalera de Censier. Era la reinstauración del viejo orden. Y yo volvía a ser una tía”⁷⁵.

Una vez más, tropezamos con un correlato de este tipo de actitudes dentro del movimiento estudiantil mexicano en las entrevistas de Cohen y Frazier. Algunas de las mujeres entrevistadas manifestaron su incomodidad a la hora de tomar la palabra debido a las actitudes de sus compañeros de asamblea: “Los hombres acostumbraban a chiflar y gritarnos cosas cuando tratábamos de hablar. Eso hacía más difícil poder hablar y expresar lo que pensábamos”⁷⁶. Las autoras concluyen que las mujeres fueron reducidas a cuerpos por muchos y que se les “negaba toda posibilidad de apelar a la mente, la inteligencia y la razón”⁷⁷.

A pesar de que muchos de los testimonios de las mujeres que participaron en el movimiento, como el de Eugenia Espinosa o Nancy Cárdenas, están llenos de esperanza y deseos de igualdad, no podemos olvidar que sus compañeros, aunque no lo creyesen así, estaban impregnados de un tipo de misoginia condescendiente y paternalista que les siguió acompañando cuando escribieron sus memorias sobre los eventos. Sirvan de ejemplo las citas de dos reconocidos líderes estudiantiles y futuros intelectuales, cuyos libros sobre “el año que cambió todo” se han convertido en *bestsellers* políticos en Francia y México. Se trata de los libros de memorias de Jacques Baynac y Paco Ignacio Taibo II. Baynac, en su libro *Mai Retrouvé*, donde detalla minuto a minuto el avance de las asambleas, el trabajo entre estudiantes y sindicatos o las barricadas, entre otros espacios, apenas dedica un par de párrafos algo idealistas a la supuesta abolición de las antiguas relaciones entre hombres y mujeres en el marco de las movilizaciones y las tomas universitarias:

Los chicos parecen estar esperando algo de las chicas. Ellas se sienten investidas de cierta responsabilidad. Se descubren capaces de tener iniciativas en todos los dominios. Y de la misma forma que gestionan las míseras economías del grupo [...] también deciden como todos los demás, sobre las acciones políticas⁷⁸.

Por su parte, Paco Ignacio Taibo II en un capítulo ilustrativamente titulado “Mujeres y colchones” de su libro *68* reflexiona lo siguiente sobre sus compañeras de militancia: “Las

⁷⁵ Jacques Baynac, *Mayo del 68: La revolución de la revolución*, p. 258.

⁷⁶ Deborah Cohen y Lesslie Jo Frazier. “México 68: Hacia una definición del movimiento”, p. 609.

⁷⁷ Deborah Cohen y Lesslie Jo Frazier. “México 68: Hacia una definición del movimiento”, p. 609.

⁷⁸ Jacques Baynac, *Mayo del 68: La revolución de la revolución*, 258.

mujeres eran maravillosas. Eran guapas, guapísimas. Paseaban su indiscutible belleza con desenfado y sin cosméticos”⁷⁹. Tras estas declaraciones podemos imaginarnos sin mucho esfuerzo las miradas, los chiflidos y piropos que “hacían sentir incómodas” a las compañeras, según ellas mismas relataron. Sin embargo, Taibo II continúa refiriéndose en estos términos a la nueva igualdad del movimiento:

El 68 [...] era mejor que el feminismo. Era violentamente igualitario. Y si no lo era, podía serlo: [...] Seguro habría algún pendejo que quería que ellas organizaran la cocina del café de la facultad, pero seguro alguno menos pendejo diría que ese era trabajo de todos⁸⁰.

Tanto Taibo como Baynac no parecen percatarse de la diferencia que existe entre votar y ser votado[a], entre hablar y ser escuchada. Parecen incluso querernos decir que las voces de, como el mismo Baynac dirá, “chicas que se atrevieron a hablar, por fin”⁸¹, lo hicieron a instancias de unos compañeros que, considerando que eran realmente válidas, les regalaron la oportunidad de hacerlo. Recuperemos aquí el testimonio de Roberta Avendaño, representante de la Facultad de Derecho, sobre las dificultades que atravesó como portavoz de este espacio: “Los compañeros me atacaban. Decían que la Facultad debería estar representada por un hombre, por un orador. Pero las bases me sostuvieron”⁸². Lo que encontramos al comparar las declaraciones de estas dos experiencias políticas es un claro escenario de conflicto, pero donde, efectivamente, tanto actores y actoras se encontraban encarnando papeles que se percibían como novedosos.

La organización general del movimiento ha sido reconocida por todos sus protagonistas como una estructura organizativa democrática que se diseñó “sobre un sistema de ‘brigadas’ individuales que permitía y alentaba la participación de las mujeres”⁸³. También se ha apuntado que el papel fundamental que tuvieron las y los brigadistas quedó eclipsado por la hiperrepresentatividad política que tuvo en la arena pública el Consejo Nacional de Huelga y las manifestaciones masivas. En lo que respecta a nuestro tema, este hecho historiográfico tiene relevancia en tanto que un porcentaje alto de las mujeres entrevistadas que formaron parte del movimiento lo hicieron trabajando, precisamente, en las brigadas. Las brigadas llevaron la protesta a la calle, la vincularon a los comités de fábricas y sindicatos, a los comités populares de defensa y autodefensa con la presencia ininterrumpida de mítines,

⁷⁹ Paco Ignacio Taibo II, *El 68* apud. Tirado Villegas “La inclusión de las estudiantes...” p. 130.

⁸⁰ Taibo II *El 68* apud. Susana Draper, *México 1968...*, p. 199.

⁸¹ Jacques Baynac, *Mayo del 68: La revolución de la revolución*, p. 258.

⁸² Roberta Avendaño, “La patria que nos cambió”, pp. 79-80.

⁸³ Cohen y Frazier, “No sólo cocinábamos...”, p. 82.

volanteos, recolección de fondos para el movimiento, etcétera. Todos ellos fueron trabajos que las mujeres entrevistadas dijeron llevar a cabo todos los días que duró la insurrección; una experiencia que “aparece comúnmente referenciada como una anécdota festiva, pero ciertamente anónima”⁸⁴.

Muchas mujeres brigadistas participaron en uno de los procesos más importantes del movimiento, la creación de propaganda a través de medios impresos. Luisa, de la facultad de Biología, cuenta cómo ella y sus compañeras construyeron “una gran máquina de imprimir”, una prensa clandestina, donde aprendieron a grabar para posteriormente distribuir los volantes en el transporte público, los mercados y las plazas⁸⁵. Las brigadistas, conscientes de que la gente no entendía “muchas [de aquellas] palabras intelectuales” utilizadas por la cabeza del movimiento, hicieron un esfuerzo creativo para desarrollar su propia propaganda “con un lenguaje más sencillo que la gente pudiera entender y sentir...”, según contaba la propia Luisa⁸⁶. Detengámonos un momento en las palabras de la brigadista Carmen, que relata cómo las compañeras desarrollaron nuevas estrategias narrativas y artísticas a través de pequeñas historias ilustradas que se inspiraban o citaban canciones populares, chistes conocidos o tiras cómicas:

[Nuestros panfletos] era propaganda política pero muy original. [...] Los movimientos no utilizaban esa forma de relacionarse con la gente. Sus panfletos eran muy serios. [Los nuestros] eran como pequeños cuentos y la gente los leía y les gustaban. Más que nada, nuestra propaganda se burlaba del presidente, pero [...] con muchos detalles, incorporando mitos populares y dichos mexicanos⁸⁷.

Además de tener que esperar pacientes a ser escuchadas, sabemos también que fueron ellas las que gestionaban la economía y los víveres, organizaban la cocina y repartían las comidas dentro de las organizaciones. Fue habitual que las brigadas de mujeres organizaran las comidas de las personas que se encontraban en toma en las diferentes facultades y escuelas. Así explican Cohen y Frazier la trascendencia y el alcance que tuvo esta actividad para el movimiento:

El proporcionar las comidas permitía un funcionamiento efectivo y creciente. Además, las horas de comida servían para dar energía y fortalecer la lucha. Cientos de estudiantes regresaban de sus actividades [...] y eran recibidos con una comida caliente y un lugar donde

⁸⁴ Héctor Jiménez Guzmán, *El 68 y sus rutas de interpretación*, p. 21.

⁸⁵ Cohen y Frazier, “No sólo cocinábamos...”, p. 84.

⁸⁶ Cohen y Frazier, “No sólo cocinábamos...”, p. 84.

⁸⁷ Cohen y Frazier, “No sólo cocinábamos...”, p. 85.

nutrir no solamente su cuerpo, sino su espíritu. Estos momentos permitían que los estudiantes intercambiaran historias e ideas, pensamientos y sentimientos⁸⁸.

Algunas mujeres, encargadas de organizar las comidas, entre otras tareas con sesgo de género, no se percataron entonces de que la reproducción de la vida, vale decir, lo que habitualmente hacían en su vida cotidiana, había sido fundamental para hacer perdurar el espacio contestatario. Otras, en cambio, trataron de desafiar ese “estado de las cosas”, esa división sexual del trabajo que abiertamente las incomodaba: “Sí, [cocinar] era nuestro papel y lo hicimos bien. Pero también acabamos con ese rol. Nos separamos de nuestro estatus y convocábamos a mítines espontáneos en mercados y en las esquinas de las calles en diferentes colonias”⁸⁹.

“We did the housework of the Movement”, sentenciaba con amargura Angela Davis en su intervención para los actos conmemorativos del 50 aniversario del mayo francés⁹⁰. Pareciera que Godard, en su película *La Chinoise*, estrenada el año 1967, no solo preconizara la revuelta, sino también los sesgos de género y clase que esta tuvo. Yvonne, el personaje encarnado por Juliet Berto, escapa de una vida de miseria en el campo viajando a la capital francesa, donde acaba prostituyéndose y limpiando en los barrios ricos de París. Tras escapar de esos trabajos miserables para las clases altas, se integra en un cenáculo de estudiantes radicalizados. El problema es que también acaba fregando los platos y limpiando el piso de estos jóvenes maoístas que se forman, estudian y planean llevar a cabo una revolución violenta. Como si se tratase de un trasunto de las citas de Baynac y Taibo II, en aquel piso estallan las contradicciones de género, de clase y de liderazgo dentro del trabajo revolucionario.

Las mujeres que participaron en el movimiento en México enfrentaron múltiples tipos de misoginia, no solo de parte de sus compañeros, sino del resto de la sociedad que rechazaba las protestas de las y los jóvenes. En el clásico de Poniatowska, *La noche de Tlatelolco*, leemos una anécdota que representa a la perfección la misoginia que permeaba la percepción de la participación de las mujeres en el movimiento cuando una periodista que se encuentra recopilando testimonios pregunta su opinión a un empleado de la Oficina de Correos. Este

⁸⁸ Cohen y Frazier, “No sólo cocinábamos...”, p. 82.

⁸⁹ Testimonio de Susana, estudiante de la Escuela Normal, recogido por Cohen y Frazier en “No sólo cocinábamos...”, p. 83.

⁹⁰ Angela Davis, “Solidarity and Alliances: Angela Davis and Tariq Ali in conversation” Congreso *Global '68 / Solidarity in Alliance and Global History*, París, 2-6 de mayo de 2018. Disponible en: <http://www.fmsh.fr/en/college-etudesmondiales/29161> [Acceso 31 de agosto 2018].

le responde que “todo es culpa de la minifalda”⁹¹. Conjuntamente, los problemas específicos de género no tenían espacio en la militancia tradicional de izquierdas y sus voces habitualmente no tenían repercusión. Lo personal, es decir, el espacio de mantenimiento de la vida de los y las participantes del movimiento fue, en el plano historiográfico, despojado de su carácter político. Como ha apuntado Marta Lamas en sus observaciones sobre el trabajo de Cohen y Frazier, “Alimentar, cuidar, escuchar, requieren tiempo y esfuerzo, y el trabajo emocional/nutricional de las mujeres jugó un papel no solo durante el movimiento sino también después”⁹².

Finalmente, y a pesar de todos aquellos avatares, podemos entender esta ruptura como un nuevo escenario del quehacer político que se relacionaba cada vez más con la vida íntima de las mujeres, una nueva forma de militancia que se conceptualizó y expresó tanto de forma práctica, con estos primeros “comportamientos disruptivos”, como de forma teórica durante la segunda ola del feminismo mexicano. Como podemos leer en el trabajo de Adriana Maza y Martha Santillán, fueron “las mujeres insertas en la vida cultural [...] las que con sus comportamientos quebrantaron más abiertamente el ideal femenino”⁹³. La reivindicación del carácter político del sexo y de la sexualidad, contra la centralidad de la producción y de las relaciones de clase, representaba uno de los elementos constitutivos de la separación con los movimientos sociales mixtos efectuada por el feminismo de los años setenta; algo también comprensible si tenemos en cuenta cierta cultura asfixiante y paternalista de la que la izquierda nunca supo desembarazarse. El inminente divorcio no implica que en los años siguientes todas las corrientes feministas abandonasen las alianzas y el proyecto de revolución completa de la sociedad en el que se habían implicado. La primera fase del feminismo de segunda ola, que aquí situamos en la década de los setenta y primera mitad de los ochenta, nunca dudó de la necesidad de “transformar las estructuras profundas de la sociedad capitalista”⁹⁴.

En México, este divorcio de los espacios militantes también conservó espacios de tensión⁹⁵. Las compañeras que se encontraban en ambos espacios sentían recelos por parte del resto y, al mismo tiempo, sus compañeros de partido ponían en duda su doble militancia.

⁹¹ Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco*, p. 86.

⁹² Marta Lamas, “Del 68 a hoy...”, p. 271.

⁹³ Adriana Maza y Martha Santillán, “Movilización y ciudadanía...”, p. 193.

⁹⁴ Nancy Fraser, *Fortunas del feminismo*, p. 252.

⁹⁵ En el capítulo primero, sección “Hacia un mínimo común múltiplo” nos detendremos en cómo se abrió un importante debate sobre la militancia en colectivos mixtos durante la configuración de la primera coalición de grupos autónomos feministas.

El relato de Sonia Riquer sobre la fundación del Colectivo de Mujeres es muy ilustrativo al respecto:

En el partido se nos acusaba de pequeñoburguesas feministas que pretendíamos separar el movimiento marxista revolucionario y distraer la atención del asunto principal: la lucha de clases y la toma del poder [...] mientras que entre las feministas se nos veía con cierta desconfianza pues temían que la izquierda quisiera atrapar el movimiento feminista y dictar las políticas a seguir⁹⁶.

¿Cómo cambió la idea de la política para estas mujeres en este espacio disyuntivo? ¿Cómo se abordó, tanto en el plano teórico como en las prácticas militantes, esta nueva sensibilidad que aunaba la necesidad de seguir luchando por la redistribución de la riqueza y los problemas específicos de género? Recordemos con Silvia Federici que la fuerza que tomaron las pensadoras feministas de los movimientos de estudiantes y anticolonialistas las llevó:

[...] a ampliar el análisis marxista sobre el trabajo no asalariado más allá de los confines de las fábricas y, así, contemplar el hogar y el trabajo doméstico como los cimientos del sistema fabril más que como su «otro». [...] Desde nuestra perspectiva, a primera vista, resultó obvio que el circuito de la producción capitalista, y de la «fábrica social» que esta producía, empezaba y se asentaba primordialmente en la cocina, el dormitorio, el hogar —en tanto que estos son los centros de producción de la fuerza de trabajo— y que a partir de allí se trasladaba a la fábrica pasando antes por la escuela, la oficina o el laboratorio. En resumen, no acogimos pasivamente las lecciones de los movimientos que he señalado anteriormente, sino que los pusimos patas arriba, exponiendo sus límites, utilizando sus piedras angulares teóricas para construir un nuevo tipo de subjetividad política y de estrategia⁹⁷.

En síntesis, y cómo han señalado previamente otras historiadoras del movimiento como Gabriela Cano o Francesca Gargallo, no podemos partir de la base de que fue en las revueltas donde “se inventó la liberación femenina”⁹⁸ o el feminismo contemporáneo. Algunas de las integrantes de los nuevos grupos pertenecían o habían pertenecido a grupos de la izquierda clásica desde donde trataban de defender demandas específicas de género. ¿A qué consenso, pues, llegan las historiadoras acerca de la participación de las mujeres en el Movimiento Estudiantil? Es innegable que, para muchas mujeres, esta experiencia “contribuyó a crear un conjunto de saberes organizativos”⁹⁹, que sentaron algunas bases para una posterior militancia en nuevas colectividades que comenzaron a reunirse, en un primer momento, a modo de pequeños grupos de autoconciencia y conocimiento de sí. La idea de que el

⁹⁶ Sonia Riquer, “El Colectivo de Mujeres: tan jóvenes y retadoras, tan políticas y tan pobres...”, p. 22.

⁹⁷ Silvia Federici, *Revolución en punto cero*, pp. 23-25.

⁹⁸ Francesca Gargallo, “1968: una revolución en la que se manifestó un nuevo feminismo”. *Francesca Gargallo. La calle es de quien la camina, las fronteras son asesinas*.

⁹⁹ Lulú Barrera y Dafne Beltrán, “Las mujeres del 68 y la revolución feminista emergente”. En línea: <https://luchadoras.mx/68-y-la-revolucion-feminista/>

Movimiento Estudiantil actuó como punta de lanza de los grupos feministas que comenzaron a surgir recién entrada la década del 70 ha sido cuestionada por algunas vertientes historiográficas recientes que apuntan a que las revueltas no fueron una ruptura de un periodo sino una continuación de un conjunto de procesos revolucionarios ya iniciados en la década del 60; la experiencia del Frente Único Pro-Derechos de la Mujer da buena cuenta de este legado organizativo feminista¹⁰⁰.

En el contexto de la Guerra Fría, la década de los sesenta fue un periodo en el que la producción cultural dejó de tener un carácter tangencial en la vida pública y se convirtió en el espacio por excelencia donde se fusionaban la política y la vida cotidiana¹⁰¹. Este cambio en las prácticas militantes de las izquierdas clásicas amplió, según Eric Zolov, “la estrecha noción de lo político para incluir la cultura y la vida cotidiana, buscando cuidadosamente dar sentido a los hilos ideológicos que unen la cultura y a la política”¹⁰². ¿Qué quedó, pues, de la contracultura insurreccional en México después de Tlatelolco? La masacre del 2 de octubre dejó unas secuelas psicológicas que desintegraron muchas de las organizaciones contestatarias que se habían formado al calor de las protestas.

Como anotara Zolov, en este contexto “o arriesgabas tu vida en un ambiente represivo y desmoralizado, o te enfocabas en el escape personal”¹⁰³. Podemos tomar dos caminos sugestivos para este trabajo a partir de esta afirmación: uno, los grupos artísticos contrahegemónicos se convirtieron en uno de aquellos espacios de “escape”, –un tipo de “evasión” que aquí será considerada como militancia–. Dos, las mujeres del movimiento encontraron nuevos espacios para formar sus propios grupos donde poner sobre la mesa los cuestionamientos acerca de sus decisiones vitales con el objetivo, como escribe Francesca Gargallo, de “pensarse a sí mismas y entre sí”¹⁰⁴. Fue ese “intenso contacto interpersonal”¹⁰⁵,

¹⁰⁰ A pesar de las diferencias ideológicas existentes entre las distintas facciones feministas, durante el año 1934 todas se unieron para la conformación inédita de un Frente que luchase de una por los derechos jurídicos y económicos de las mujeres. El FUPDM se convirtió en otro hito del feminismo mexicano por el poder aglutinador que tuvo, llegando a tener más de 50.000 afiliadas y más de 800 asociaciones políticas y culturales vinculadas al mismo. Véase al respecto el texto de Martha Santillán, “Posrevolución y participación política”, p. 163.

¹⁰¹ Gabriela Aceves, “Arte, contracultura y política...”, p. 33.

¹⁰² Eric Zolov, “Introducción”, p. 353.

¹⁰³ Eric Zolov, “La juventud se impone”, p. 107.

¹⁰⁴ Francesca Gargallo, “1968. Una revolución...”).

¹⁰⁵ Deborah Cohen y Lesslie Jo Frazier. “México 68: Hacia una definición del movimiento”, p. 614.

ese intercambio cotidiano de sentires críticos entre las mujeres del movimiento, el que “derrumb[ó] las ideas que tenían las mujeres sobre el género”¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Francesca Gargallo, “1968. Una revolución...”).

Capítulo I. “¿Es esto el prelude de una revolución?”¹⁰⁷:
Neofeminismo mexicano y estrategias estéticas (1970-1979)

El hecho de que el movimiento estuviera impulsando formas nuevas, estaba demostrando que era un movimiento nuevo. Fue lo que nos sedujo a mucha gente. [...] la metodología era diferente. Empezaron a invadir el ambiente y la gente se reía, bromeaba.

*¿Y ustedes cómo andan, están todo el día hablando
aún de la lucha de clases?*

ANA VICTORIA JIMÉNEZ



Imagen 2. Corona fúnebre construida por integrantes de la Coalición de Mujeres, 10 de mayo de 1979, Ciudad de México. Archivo Ana Victoria Jiménez, acervo fotográfico. Biblioteca Francisco Xavier Clavijero, Universidad Iberoamericana Ciudad de México. Cortesía de Karen Cordero Reiman.

¹⁰⁷ Georgia Landa, “¿liberación femenina aquí?: La tesis de M.A.S.”, *Excelsior: Diorama de la cultura*, domingo 18 de julio de 1971, p.12. Recorte de prensa recuperado de AVJ-01569.

Diversos objetos difíciles de identificar configuran los elementos decorativos de la corona fúnebre que portan varias mujeres vestidas de negro durante una manifestación a favor de la despenalización del aborto el año 1979 en la Ciudad de México. Rosas rojas, plumas, cajas de pastillas, pinzas, tijeras, agujas de ganchillo y otros objetos punzantes. Un rosario gigante simula el perfil de una vagina y cruza por el centro la corona. Algunas de las mujeres que acompañan a la comitiva portan carteles con mensajes como “Luto de las madres por las muertas en abortos clandestinos”. La corona también tiene adheridos dos carteles en los que se puede leer: “Abortadora en Potencia”. Este artefacto fue construido por varias militantes del Movimiento Nacional de Mujeres, entre ellas la fotógrafa y editora Ana Victoria Jiménez y la profesionista Lilia Lucido de Mayer¹⁰⁸. Las manifestantes pidieron permiso a la delegación provincial para la realización de la manifestación y el porte de una corona, a lo que el funcionario a cargo les respondió: “Sí señoras, pueden llevar un arreglo de flores”¹⁰⁹. Esta anécdota condensa la estrategia de trampantojo que llevaron a cabo las militantes de la Coalición de Mujeres, un conglomerado de 22 grupos feministas de Ciudad de México y algunas otras regiones que comenzó a organizar actividades de manera conjunta en torno a tres temáticas sobre las que existía un consenso generalizado: la despenalización del aborto, la violencia contra las mujeres en el ámbito doméstico y la violación¹¹⁰.

Aquella marcha reunió a todos los colectivos del neofeminismo bajo una serie de objetivos comunes que se aglutinaban en la imagen de la corona y las mujeres enlutadas que la portaban. Se trataba aunar todas aquellas formas de violencia contra los cuerpos de las mujeres que se habían estado examinando en pequeños grupos de concienciación y que ahora se revelaban en el espacio público a modo de funeral por aquellas que ya no estaban: la violencia biopolítica del control de natalidad estatal, la violencia médica que no permite abortar a las mujeres, la violencia física que se ejerce directamente sobre sus cuerpos a través de todos los objetos que tiene la corona, la violencia psicológica y la naturalización de la violación al criminalizar todas las formas de aborto. Un antecedente de esta corona lo podemos encontrar en Boston en 1970, cuando “las mujeres llevaron ante la Legislatura del estado de Massachusetts un cajón fúnebre con la inscripción alusiva a las víctimas del aborto clandestino”¹¹¹, hecho que fue relatado por la prensa mexicana. Unos años más tarde, en

¹⁰⁸ Lilia Lucido de Mayer era la madre de una de nuestras principales protagonistas, la artista Mónica Mayer que, junto a Lilia, comenzó a participar en las primeras manifestaciones feministas de la década.

¹⁰⁹ Entrevista de Elisa Cabrera a Mónica Mayer, Colonia del Valle, Ciudad de México, 17 de junio de 2019.

¹¹⁰ *La Boletina*, no. 1. p. 2.

¹¹¹ “A lo largo y ancho de EU, las Mujeres Mostraron su Fuerza y Exigieron al Hombre un ‘trato más justo’”. *Novedades*, jueves 27 de agosto de 1970, pp. 1, 13. Recorte recuperado de AVJ-01598.

1977, Suzanne Lacy y Leslie Labowitz organizarían en Los Ángeles la manifestación *In Mourning and in Rage* [‘De luto y con la rabia] junto a 70 mujeres, todas de negro y con enormes velos que cubrían sus rostros para conmemorar a las diez mujeres que habían sido asesinadas ese último mes y para combatir todas las formas de violencia contra las mujeres. El cortejo fúnebre partió del centro de estudios artísticos feministas Woman’s Building, en el cual Lacy y Labowitz eran docentes, para dirigirse a la escalinata del ayuntamiento de la ciudad donde les esperaban decenas de cámaras de televisión y varias autoridades locales. Una vez allí la primera de las enlutadas gritó: “Estoy aquí por las diez mujeres que han sido violadas y estranguladas entre el 18 de octubre y el 29 de noviembre; en memoria de nuestras hermanas, nos defendemos [we fight back]!”. Con esta fórmula, cada una de las diez militantes-performeras fue enunciando todas aquellas violencias que sufrían las mujeres de Los Ángeles. Cuando finalizó el coro de mujeres una de ellas declaró el objetivo de la acción mediante la siguiente declaración:

HOY ESTAMOS AQUÍ PARA COMPARTIR NUESTRO DUELO, NUESTRA CONCIENCIA Y NUESTRA RABIA DE FORMA PÚBLICA. ESA PREOCUPACIÓN, QUE ANTES SÓLO SE EXPRESABA COMO MIEDO AISLADO POR PARTE DE UNA MUJER INDIVIDUAL, LA EXPRESAMOS AHORA JUNTAS, A TRAVÉS DE NUESTRAS VOCES COMBINADAS, Y ESTAMOS HACIENDO UN DUELO EN VOZ ALTA, UN DUELO CON RABIA, MIENTRAS RECONOCEMOS NUESTRA PROPIA FUERZA COLECTIVA A TRAVÉS DE LA ACCIÓN. ESTAMOS EN LUCHA¹¹².

El rito feminista del duelo combativo había quedado instaurado.

¹¹² Leslie Labowitz and Suzanne Lacy, “In Mourning and in Rage...”, pp. 52-54. Traducción propia, mayúscula en el original. El performance puede visionarse en la página de youtube del Otis College of Art and Design: <https://www.youtube.com/watch?v=idK02tPdYV0>



Imagen 3. Suzanne Lacy y Leslie Labowitz (artistas). In *Mourning and in Rage*, Los Ángeles, 13 de diciembre de 1977. Fuente: Leslie Labowitz y Suzanne Lacy, “In mourning and In Rage...”, p. 53.

Pocos meses después la artista visual mexicana Mónica Mayer se mudaría a Los Ángeles para ingresar en el Woman’s Building y cursar una maestría bajo el asesoramiento de la misma Suzanne Lacy e instalar la segunda versión de su “Tendedero” en las conflictivas calles del barrio de Ocean Park¹¹³. Este es solo un ejemplo temprano de los roles y las redes que construyeron las distintas creadoras feministas mexicanas en los 70 y los 80. Exploraron nuevas prácticas de politización del cuerpo a través de lenguajes estéticos muy diversos – música, publicaciones periódicas, viñetas, teatro callejero, cine, fotografía, performance e incluso con apariciones en programas de televisión¹¹⁴. Estas nuevas prácticas pasaron por la experimentación de lenguajes comunicativos que convirtieron a las creadoras feministas de esta década no solo en militantes políticas, sino también en pioneras conceptuales¹¹⁵.

¹¹³ Pero en esta historia nos detendremos algo más adelante, en el capítulo segundo.

¹¹⁴ Gabriela Aceves, *Women Made Visible*, p. 12.

¹¹⁵ El lema “Democracia en el Estado, en la calle y en la casa” que habían creado las militantes chilenas para la década de los 30, describía muy bien el cambio de paradigma en las actividades de militancia feminista que reportó este nuevo periodo. En “La res-pública de las mujeres” María Rosaría Stabili ha planteado que el Movimiento Pro-Emancipación de las Mujeres que se desarrolló en Chile hacia 1935 propuso tres innovadoras ideas sobre el papel de las mujeres que fueron retomadas por los movimientos neofeministas de la región latinoamericana a partir de finales de la década del 60: Primero, la doble militancia o la posibilidad de que toda mujer pudiera militar en un partido político y, al mismo tiempo, abrazar la lucha feminista; Segundo, el internacionalismo de la propuesta feminista, que se vinculaba ideológicamente a las propuestas de la izquierda; y tercero, el cuestionamiento del rol materno. Este lema será retomado por la curadora y performer chilena, estudiosa del arte feminista mexicano, Julia Antivilo, para la exposición *¡En la calle y en la Historia!: 40 años de lucha feminista mexicana*.

Como ha expuesto Martín H. González, los orígenes de la reagrupación de militantes feministas a inicios de la década del 70 no necesariamente puede explicarse con una sola hipótesis. Son tres las que se han desplegado por las principales historiadoras del movimiento: primero, los nuevos anhelos políticos de las mujeres participantes en el movimiento estudiantil del 68, segundo, el impulso feminista de las primeras décadas del siglo XX y, tercero, el “efecto contagio” de las noticias que llegaban desde los Estados Unidos sobre el Women’s Liberation Movement¹¹⁶. Siguiendo la propuesta del historiador mexicano, aquí no se ha descartado ninguna de las tres hipótesis. En el prefacio se han expuesto algunas relaciones sobre los relatos que tenemos de las mujeres del 68, mientras que en el capítulo que sigue nos detendremos en algunos aspectos no tan trabajados de la segunda y la tercera hipótesis.

El objetivo de este capítulo es aproximarse a algunos de estos acontecimientos fundantes del neofeminismo mexicano y a los documentos que los reconstruyen para, más adelante, poder conectar estas prácticas con las militancias feministas culturales más recientes y encontrar algunos vasos comunicantes relevantes. En un inicio, se analizarán los motivos que esgrimían las primeras militantes neofeministas del grupo Mujeres en Acción Solidaria para escoger la figura materna como primer baluarte de sus nuevas batallas. ¿Qué profundas opresiones albergaba este prototipo de mujer, ante todo cuidadora y abnegada? ¿De qué forma entendieron las militantes que la maternidad impuesta suponía una violencia explícita para la vida de las mujeres? ¿Cómo se relacionaba esta lucha con la batalla por el aborto libre y gratuito? Y por último, y no menos importante, ¿con qué prácticas presentaron este debate en el espacio público?

Tras las primeras acciones en torno a los días de la madre y del padre, veremos cómo se van articulando distintos grupos con inquietudes similares pero modelos organizativos distintos; después de la desarticulación del primigenio MAS, el Movimiento Nacional de Mujeres se establece como asociación civil mientras que el Movimiento de Liberación de la Mujer adquiere un formato más anárquico. Veremos en qué derivaron estos modelos organizativos, sus diferencias y simpatías en los objetivos y los programas de actividades de ambos grupos.

Posteriormente, nos detendremos en algunas circunstancias relacionadas con la celebración del gran congreso del Año Internacional de la Mujer en México, celebrado en 1975. Entender este evento es de vital importancia para este capítulo ya que, durante su

¹¹⁶ Martín H. González, *La revolución sexual*, p. 101.

celebración se vislumbraron dos tendencias claras entre los grupos feministas: una más radical y anticapitalista y otra más alineada con las propuestas reformistas. Asimismo, en este primer congreso se expusieron los distintos tipos de violencia que sufrían las mujeres en todas las partes del mundo y se contrastaron las versiones de los feminismos occidentales y del tercer mundo¹¹⁷. ¿De qué forma las mujeres del mundo del arte y la cultura se vieron involucradas en la organización del evento? ¿Cómo, desde los colectivos feministas participantes, se cuestionó la visión de la mujer en el arte y de la mujer artista? ¿Cómo los colectivos feministas críticos se escindieron desde una visión materialista anticapitalista?

El Año Internacional de la mujer produjo una enorme cantidad de tensiones entre las militantes. Veremos, pues, cómo se articuló otro de los grupos escindidos tras los eventos: La Revuelta. Las militantes de este colectivo idearon acciones públicas vinculadas al mundo performativo y fundaron una revista donde volcaron todas sus ideas sobre la necesaria radicalidad y autonomía del discurso feminista. Veremos cómo este perfil contracultural al interponerse con sus acciones a determinados objetivos propagandísticos del gobierno – como la celebración del certamen Miss Universo en el país– las llevó, junto a otras militantes, a ser vigiladas y carpeteadas por los servicios de inteligencia del estado.

A pesar de todo, los distintos grupos del movimiento feminista llegaron a diversos consensos que se materializaron en la Coalición de Mujeres Feministas, organizadora del primer encuentro sobre el aborto y de la famosa “marcha de las enlutadas”¹¹⁸. El trabajo de la CMF puso en el centro la violencia sexoafectiva contra las mujeres y consiguió redactar una propuesta de ley sobre el aborto. ¿Quiénes fueron las protagonistas de este proceso? ¿Cuáles fueron los medios de difusión de la CMF? ¿Cuál fue la importancia histórica de sus actos? Con el objetivo de establecer un movimiento amplio de mujeres, algunos grupos de la Coalición consideraron de vital importancia integrar al debate público sobre los problemas más acuciantes a otros actores políticos como sindicatos, partidos de izquierdas y otros colectivos de mujeres hasta este momento marginados, como los de mujeres lesbianas. De esta voluntad nació el anteproyecto del Frente Nacional de Lucha por los Derechos de la Mujer (FNALIDM).

Una protagonista nos acompañará a lo largo de este recorrido con sus cámaras de fotos, sus recuerdos y su archivo. Se trata de Ana Victoria Jiménez, exmilitante comunista

¹¹⁷ Esto será de vital importancia para entender, en el siguiente capítulo, la diferencia entre el movimiento amplio de mujeres y los grupos autodenominados feministas.

¹¹⁸ Así denominó Ana Victoria Jiménez al evento cuando la entrevisté en 2019.

que había formado parte del brazo del partido en asuntos femeniles, la Unión Nacional de Mujeres. Editora independiente, diseñadora gráfica y fotógrafa, dio sus primeros pasos en este medio como forma de documentar las acciones feministas a las que acudía. Las primeras fotos de su archivo se tomaron durante el año 1969 en el Berlín Este durante el Congreso de la Federación Democrática Internacional de Mujeres. Jiménez integró una nueva generación de feministas que hicieron de los medios culturales una forma de militancia integral. Durante cuarenta años no cejó en su empeño por documentar todos los aspectos y rincones del movimiento feminista, configurando un monumental archivo que ha permitido durante los dos mil reelaborar la historia del feminismo y su relación con las artes. Este capítulo concluye con uno de los eventos que organizó la fotógrafa junto a Lilia Lucido de Mayer, cuando ambas militaban en el Movimiento Nacional de Mujeres, en el marco de un proyecto artístico internacional para reunir en una cena a tres generaciones de feministas mexicanas. La *International Dinner Party*, que se celebró en Cuernavaca, concentró a las principales representantes de las luchas en pro de los derechos de las mujeres durante un siglo. Este evento y la figura de Ana Victoria Jiménez valdrán como piedra de toque para evaluar lo dicho y presentar las conclusiones de este capítulo.

“LA MUJER CHINGADA CONTRA LA MADRE ABNEGADA”¹¹⁹: EMPEZAR A MOSTRAR VIOLENCIAS

La “madrecita santa”¹²⁰, el “ángel del hogar”, el icono de lo doméstico, mantenedora de vidas a través de infinitas tareas de reproducción: alimentar, lavar, limpiar, planchar, ordenar, reponer y un largo etcétera. La figura de la madre condensa todas aquellas opresiones que los nuevos grupos de feministas de inicios de los setenta comenzaban a hacer notar: la dependencia económica, el trabajo doméstico no remunerado, la absoluta insignificancia política e intelectual, la consiguiente devaluación de esta “identidad” como sujeto social. No es de extrañar que este fuera el primero de los mitos que quisieron derribar las nuevas feministas.

Fuera de México se habían producido algunos avances, sobre todo teóricos, en la lucha por considerar el trabajo doméstico como trabajo de tipo productivo y, por ello,

¹¹⁹ Ana Alvarado, “De la madre santa a la pura madre”, *Unomásuno*, viernes 11 de mayo de 1979, p. 6. Recuperado de AVJ-01534. Se decidió tomar como título para el apartado esta frase de la periodista Ana Alvarado porque representaba aquel proceso feminista de la mujer que está “hasta la madre” de ser categorizada, únicamente, como madre.

¹²⁰ Epíteto utilizado por Marta Lamas para referirse a la idealización de la madre en su capítulo para *Mitos Mexicanos*, “¿Madrecita Santa?”.

proclive a ser remunerado. Recordemos algunas alianzas internacionales como la de Mariarosa Dalla Costa y Selma James, el grupo de trabajo de Maria Mies o los textos de esta década escritos por Silvia Federici¹²¹. El 12 de octubre de 1976 el suplemento cultural de *Siempre!*, “La cultura en México”, publicaba un artículo firmado por la italiana y traducido por Marta Acevedo titulado “El capitalismo también depende del trabajo”, en el que Federici exponía sus principales argumentos en torno a un importantísimo debate que retomarán las neofeministas en México: la necesidad de un salario para las personas –fundamentalmente mujeres– que realizaban las tareas reproductivas. Uno de sus principales argumentos era que “no sólo (sic) el trabajo doméstico ha sido impuesto a las mujeres, sino que ha sido transformado en un atributo natural de su personalidad femenina, una necesidad interna, una aspiración que supuestamente nace de lo más profundo de nuestro carácter”¹²². Esta estrategia de naturalización de los trabajos reproductivos era indiscutiblemente necesaria ya que “Nadie en sus cabales podía aceptar horas y horas de trabajo no pagado a menos que creyera que era natural, inevitable y hasta satisfactorio”, zanjó Federici¹²³.

Como rezaba un titular del diario *Excelsior* durante la huelga feminista celebrada en Estados Unidos el 27 de agosto del año 1970, “Ahora sí se alebrestaron las viejas”¹²⁴. Con esta expresión el periodista quiso decir que ahora sí las mujeres la armaron; “Vieja” es un apelativo que se utiliza, como en otros países hispanoparlantes, para designar generalmente a la madre, pero también a la novia o esposa, la compañera de trabajo o la jefa. Es decir, se puede emplear para designar a cualquier mujer y, usualmente, para hacerlo de manera despectiva. Las demandas de las militantes estadounidenses estaban principalmente enfocadas en alcanzar la igualdad salarial y la entrada al mercado laboral, así como otra serie de medidas prácticas que permitiesen a las mujeres ejercer su derecho al trabajo mientras

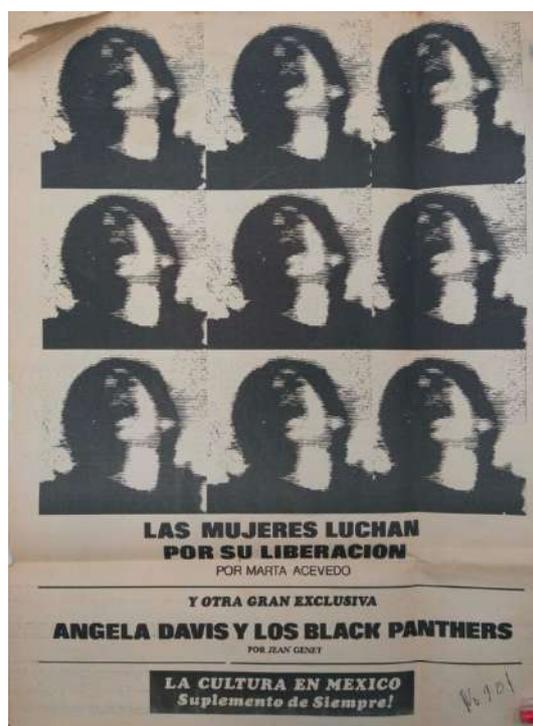
¹²¹ Silvia Federici, “Salario contra trabajo doméstico”, *La cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 12 de octubre de 1976, pp. V-VI. Recuperado de: M68, sección: histórico, serie: Eugenia Huerta, caja cj-6, expediente 18, documento 386. Este número de *La cultura en México* también se halló en el Archivo de Ana Victoria Jiménez, el de Ana Lau y el de Marta Lamas, las tres grandes exponentes del neofeminismo. Podemos suponer que los textos de Silvia Federici estaban siendo leídos junto a los de otras italianas como Carla Lonzi y su *Sputiamo su Hegel*. Véase también el prólogo del libro de Maria Mies, *Patriarchy and Accumulation on a World Scale*, publicado en 1986, cuyo trabajo inició a principios de la década del 70; y Mariarosa Dalla Costa y Selma James, *The Power of Women and the Subversion of Community*.

¹²² Silvia Federici, “Salario contra trabajo doméstico”, *La cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 12 de octubre de 1976, pp. V-VI.

¹²³ Silvia Federici, “Salario contra trabajo doméstico”, *La cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 12 de octubre de 1976, pp. V-VI.

¹²⁴ José Alvarado, “La huelga feminista”, *Excelsior*, miércoles 26 de agosto de 1970, p. 7. Recorte encontrado en AVJ-01594, 1/3.

conciliaban su vida como madres; por ejemplo, la creación de guarderías operativas las 24 horas del día¹²⁵.



Imágenes 4 y 5. Dos portadas del semanario cultural de la revista Siempre!, La cultura en México, durante el año 1970. Archivo Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana.

Las noticias de “las señoras [que] declaran la huelga y los sodomitas [que] demanda[ban] derechos”¹²⁶ comenzaban a llegar a todos los periódicos mexicanos. A pocos días de la huelga de trabajos domésticos del 26 de agosto de 1970, organizada por el Movimiento de Liberación de la Mujer estadounidense, *Excelsior* publicaba una entrevista a la escritora, filósofa y teórica Kate Millett. La nota, titulada “Honores a Kate Millett por su libro *Antimasculino*”, detalla los “ataques” que la autora elabora en su recién publicado *Sexual Politics* (1970) contra algunos de los escritores más reputados de la literatura anglosajona¹²⁷. La nota se detiene en “el meollo de su razonamiento”, configurado por una definición secundaria de “política”: “todos los métodos o tácticas usadas para el manejo o administración de un estado o un gobierno”, definición que la teórica adapta a “aquellos arreglos y manejos por los cuales un grupo de personas es dominado por otro grupo de

¹²⁵ En la siguiente sección veremos cómo contrastaron las demandas de las mujeres estadounidenses con las de las mujeres del tercer mundo en ese choque entre los distintos feminismos globales que significó la celebración del Primer Año Internacional de la Mujer en la Ciudad de México el año 1975.

¹²⁶ José Alvarado, “La huelga feminista”, *Excelsior*, miércoles 26 de agosto de 1970, p. 7. Recorte recuperado en AVJ-01594, 1/3.

¹²⁷ Sin autor, “Honores a Kate Millett por su libro antimasculino”, *Excelsior*, lunes 24 de agosto de 1970, p.1, 15. Recorte recuperado en AVJ-01594.

personas”¹²⁸. En esta entrevista Millett define, asimismo, cómo funciona el sistema patriarcal donde la mujer es “usada como fuerza de trabajo barata en los estratos sociales bajos y medios y como un “parásito social que vive para ser observado en las clases altas”¹²⁹. No todas las reseñas sobre el movimiento eran laudatorias, informativas o, cuanto menos, respetuosas. Con el título “Matriarcado”, en una columna de opinión Renato Leduc escribía para *El Universal* lo siguiente: “resulta que el país más poderoso de la tierra, la nación del destino manifiesto no es tal democracia sino un ridículo matriarcado en el que no mandan los pantalones sino las minifaldas, lo que explica, en cierto modo, el sadismo menopáusico de no pocos de sus mandatarios y mandamases”¹³⁰.

Sin embargo, hubo una reseña que cambió el curso cotidiano de algunas mujeres lectoras de prensa. La periodista mexicana Marta Acevedo había viajado durante aquel mes de agosto de 1970 a la ciudad de San Francisco para acudir a la Women’s Strike for Equality. Todo lo que pudo ver, conversar e investigar lo narró en un artículo titulado “Nuestro sueño está en escarpado lugar”, que publicó la revista *Siempre!* en su suplemento cultural¹³¹. En su crónica, Acevedo retrató las condiciones sociales de las mujeres a inicios de la década del setenta, las cuales fueron conformando el escenario propicio para que se desencadenase un gran movimiento de liberación de la mujer: el estrecho mercado laboral para las mujeres debido a los estereotipos, el maltrato por parte de los maridos, la doble jornada laboral de cada vez más mujeres con trabajo asalariado y doméstico, la desigualdad de salarios entre hombres y mujeres por el mismo trabajo, la necesidad de un mayor grado de estudios con respecto a los hombres para acceder a determinados puestos, el aislamiento de muchas mujeres de clase media en los suburbios y la absoluta dependencia económica en la que vivían muchas o la creación de un modelo de consumo que utilizaba los cuerpos de las mujeres de manera sexista para vender productos opresivos que habían hecho a las mujeres “esclavas de las apariencias” son algunos de los temas en los que se detiene la cronista. Algunas de las manifestantes quemaron objetos como sujetadores, fajas, labiales, lápices de cejas, pestañas postizas, entre otros, en basureros callejeros. El artículo, con una profunda tendencia interseccional, insiste en la triple opresión que sufren las mujeres negras obreras y la

¹²⁸ Honores a Kate Millet por su libro antimasculino”, *Excelsior*, lunes 24 de agosto de 1970, p.1, 15. Recorte encontrado en AVJ-01594.

¹²⁹ “Honores a Kate Millet por su libro antimasculino”, *Excelsior*, lunes 24 de agosto de 1970, p.1, 15. Recorte encontrado en AVJ-01594.

¹³⁰ Renato Leduc, “Matriarcado”, *El Universal*, 12 de agosto de 1972.

¹³¹ Marta Acevedo, “Nuestro sueño está en escarpado lugar: crónica de un Miércoles Santo entre las mujeres (Women’s Liberation-San Francisco)”. *La cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, no. 901, 30 de septiembre de 1970. Recuperado en AVJ-01565. Ej. 1.

guetificación de las poblaciones afroamericanas. La conclusión del texto de Acevedo entroncaba directamente con las bases conceptuales de este nuevo movimiento contrahegemónico: “Debe verse lo personal como político, sin reducir lo político a lo personal. Debe considerarse cómo los problemas que estimamos privados están sosteniendo estructuras que perpetúan la explotación general”¹³².

En el mismo suplemento, dedicado en gran parte al novedoso movimiento de liberación femenina, Cristina Laurell se dirige a algunos psicoanalistas antifeministas que “con el pretexto de ‘investigar’ las consecuencias psíquicas de la planeación familiar” atacan al movimiento de liberación de la mujer”¹³³. En este texto la autora desarticula los argumentos biologicistas de “aquellos doctores que quieren seguir defendiendo la sociedad patriarcal, tratando de “psicologizar y ridiculizar” las demandas del movimiento de liberación de las mujeres:

La compleja estructura de discriminación social, psicológica, biológica, sexual, educativa, etcétera, tiene que ser expuesta y analizada. Todas las manifestaciones de esa explotación tienen que ser detectadas y eliminadas. El movimiento de mujeres tiene intereses comunes con las luchas de las clases trabajadoras, pero no puede subordinar ni posponer su lucha¹³⁴.

Tras esta publicación comienza una pequeña movilización de mujeres de distintos ámbitos y clases sociales, aunque la mayoría eran o habían sido estudiantes universitarias. A finales de 1971, durante los cursos de invierno de Ciencias Políticas, una jovencísima Marta Lamas escuchaba por primera vez, en el abarrotado auditorio central de la UNAM, aquello de que “lo personal es político” de boca de Susan Sontag¹³⁵. La escritora y fotógrafa estadounidense retomó el amargo sentir de Angela Davis sobre los movimientos insurreccionales del 68 y relató la experiencia de un grupo de mujeres que formaron parte del colectivo Estudiantes por una Sociedad Democrática, que “a mediados de los sesentas sintieron que eran tratadas como ciudadanas de segunda clase dentro de los grupos donde se combatía la opresión”¹³⁶. Sontag se detuvo en el papel de las mujeres en el movimiento, en que las responsabilidades que los líderes les daban a la mayoría de estas militantes eran servir café, encargarse del

¹³² Marta Acevedo, “Sobre el sexismo mexicano: 1. Primeras consideraciones”, *La cultura en México*, suplemento de *Siempre!* Número encontrado en AVJ-01572.

¹³³ Cristina Laurell, “La ofensiva patriarcal y el Movimiento de la Mujer”, *La cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 1971. Recuperado en AVJ-01576.

¹³⁴ Cristina Laurell, “La ofensiva patriarcal y el Movimiento de la Mujer”, *La cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 1971. Recuperado en AVJ-01576.

¹³⁵ Marta Lamas, “Mis diez primeros años”, p. 8.

¹³⁶ M.A.S. “Susan Sontag y la liberación femenina”, *Diorama, suplemento cultural de Excelsior*, domingo 18 de julio de 1971, p. 2. Recuperado en AVJ-01570.

mimeógrafo, hacer de secretarias: “La relación de fuerzas se manifiesta en todas estas cosas, por ejemplo, cuando la mujer acepta que el hombre la proteja en las manifestaciones, cuando le prende un cigarro, abre la puerta o le otorga una pensión”¹³⁷. Por no hablar de los abusos sexuales y reproductivos que sufrían las militantes por parte de sus compañeros.

Algo antes de la llegada de Sontag en la UNAM, habían llegado a la prensa mexicana ecos de estos sentires. En un largo reportaje del *Heraldo de México* sobre el movimiento de Liberación de la Mujer en Estados Unidos, la prestigiosa reportera Helen Dudar recogía diversos testimonios de actuales integrantes que habían formado parte de la Nueva Izquierda. Esto es lo que contaba una veterana del movimiento en Berkeley: “La nueva izquierda ha sido un pequeño infierno para las mujeres. Es el ambiente más destructivo, sexualmente hablando, que he encontrado en mi vida [...] Es como si los hombres dijeran: no quiero que mis mujeres usen píldoras, destruyen mi esperma inmortal”¹³⁸. La atmósfera de estas burbujas se convirtió, paradójicamente, en un espacio tan opresivo para las mujeres que algunas comenzaron a reunirse en grupos no mixtos para poder compartir este malestar.

Tras la aparente desmovilización de la izquierda en México, con muchos de los líderes del movimiento estudiantil todavía en Lecumberri, por aquellos años se estaba produciendo un debate sobre el surgimiento del movimiento contracultural conocido como la “onda” y las prácticas culturales y el tipo de ocio que practicaban los “onderos”¹³⁹. Algunos militantes de la izquierda más clásica se estaban preguntando si la extravagancia y el uso de drogas, las fiestas y el rock, el amor libre y “la revolución sexual”¹⁴⁰ serían formas útiles o fútiles de politicidad; si el ir en contra de todo y de todos, “del sistema”, tenía realmente algún potencial subversivo. Encontramos una reflexión ciertamente ilustradora sobre este debate el año 72, en el suplemento cultural de *Excelsior*, *Diorama*, donde David Ramón hace una radiografía del movimiento de la onda¹⁴¹. Con una innovadora perspectiva, que hoy podríamos llamar “de

¹³⁷ M.A.S. “Susan Sontag y la liberación femenina”, *Diorama, suplemento cultural de Excelsior*. Domingo 18 de julio de 1971, p. 2. AVJ-01570.

¹³⁸ Helen Dudar, “La liberación Femenina: Guerra Contra el Sexismo. Parte II”, *El Heraldo de México*, miércoles 1 de abril de 1970, p. 4E. Recuperado en AVJ-01585.

¹³⁹ *Tiempo Transcurrido*, el libro de cuentos de Juan Villoro con el que daba inicio este apartado, hace un irónico retrato de esta burbuja contracultural. Para más información sobre la cultura ondera y rockera de los setenta en México véase *Elvis Refried* de Eric Zolov, *Rebeldes con causa* en su traducción al español.

¹⁴⁰ Para un estudio detallado sobre la noción de revolución sexual en México, véase Martín H. González, *La revolución sexual...*

¹⁴¹ David Ramón es un reputado historiador, profesor, crítico de cine y escritor de narrativa, afamado en México y conocido sobre todo por su defensa de los derechos homosexuales y de la difusión de la cultura gay.

género”, detalla las humillaciones y agresiones a las que se enfrentaban muchas de las ‘chavas’ que formaban parte de esa subcultura urbana:

Hoy en México, inclusive en la onda, y aun en la izquierda, las mujeres siguen siendo “mujeres” (en la acepción mexicana del término, el peor sentido tradicional de la palabra). Los chavos, los onderos, esperan que sus compañeras sean ‘femeninas’ (en su sentido negativo, es decir, que no estén politizadas, que no demanden igualdad de trato, de salarios, que no exijan fidelidad, respeto), también estos grupos ven a la mujer como un objeto destinado al consumo. Esperan que ellas acepten pasivamente todo esto. Por ejemplo, la forma que la onda entiende y usa la libertad sexual es que una chava deberá estar siempre a su disposición, especialmente si uno es un miembro distinguido de este grupo (por ejemplo, si toca en una banda de rock)¹⁴².

El crítico termina con una conclusión insólita; señala que, para muchos entre los que él se encuentra, la única contracultura posible, “la más válida y deseable”, es el Frente de Liberación de la Mujer, que en México ya se había establecido con el nombre de Mujeres en Acción Solidaria (M.A.S.): “Es ciertamente una lucha por la que todos debemos estar, un movimiento del que todo hombre tiene mucho que aprender”¹⁴³.

Efectivamente, ese enero de 1971, mientras una gran cantidad de mujeres se arremolinaba alrededor de la fotógrafa y teórica estadounidense, una jovencísima Marta Lamas vio cómo “una mujer guapísima” repartía entre las asistentes una libreta donde se leía: “Si quieres asistir a una reunión feminista, anota tu nombre y tu teléfono. Mujeres en Acción Solidaria”¹⁴⁴. El M.A.S., entidad organizadora del evento, había sido fundado unos meses antes por Marta Acevedo, Antonieta Zapiáin, Ana Victoria Jiménez y Greta Grunberg tras el interés suscitado por la crónica de la primera y ante la necesidad de constituir un movimiento de liberación de mujeres mexicanas que tuviera como base algunos de los principios de la nueva ola de protestas: la atención y el análisis de las cuestiones privadas de la vida de las mujeres y la conformación de pequeños grupos no mixtos para tal fin¹⁴⁵.

El primer movimiento de liberación femenina en México partía de la base de que “la mujer mexicana vive en una sociedad en la que sólo (sic) existe para ser elegida o rechazada”¹⁴⁶. En sus puntos a favor y en contra, el M.A.S. incidía en la pérdida de autonomía

¹⁴² David Simón, “‘Onda’, izquierda, liberación femenina: el principio de la no autoridad”, *Diorama, suplemento cultural de Excelsior*. Domingo 15 de octubre de 1972, p. 14. Recuperado en AVJ-01571.

¹⁴³ David Simón, “‘Onda’, izquierda, liberación femenina: el principio de la no autoridad”, *Diorama, suplemento cultural de Excelsior*. Domingo 15 de octubre de 1972, p. 14. Recuperado en AVJ-01571.

¹⁴⁴ Marta Lamas, “Mis diez primeros años”, p. 8.

¹⁴⁵ *Diccionario enciclopédico del feminismo...*, p. 49.

¹⁴⁶ Dolores Cordero, “El M.A.S. (Mujeres en Acción Solidaria): Surge en México el primer movimiento de liberación femenina”, finales de 1970, inicios de 1971, p. 21. Recorte recuperado en AVJ-01577.

y de identidad de las mujeres debido a los papeles sociales a los que se la había confinado. Esta idea podemos verla expresada en el segundo de los derechos de las mujeres sobre los que el colectivo se pronuncia en la prensa: “Toda mujer, sea madre o no, tiene derecho a ser respetada y querida en su carácter de un ser individual que existe en función de sí mismo, antes de en función de los otros”¹⁴⁷. Además, se insiste reiteradamente en que toda mujer tiene derecho a negarse a tener más hijos de los que ella desee y que debe existir, asimismo, el derecho a no ser madre y ser respetada por ello. Vale la pena mencionar también en esta lista, el derecho al descanso a partir de un reparto de los trabajos domésticos y a vivir una vida libre de violencia, eliminando la falsa protección al “sexo débil”, “al que se golpea, se explota y humilla encomendándole tareas esclavistas”¹⁴⁸.

El primer paso de M.A.S. fue juntar en grupos reducidos a distintas mujeres para hacerlas conscientes de las razones de su opresión. Partían de un rechazo hacia las formas de organización tradicionales en militancias feministas previas, por lo que el grupo se conformó sin jerarquías ni liderazgos¹⁴⁹. El colectivo se dividió en cuatro “pequeños grupos” que, en un principio, se crearon dependiendo de las localizaciones de las viviendas pero que, finalmente, se repartieron por afinidades políticas. En uno de los documentos fundacionales del colectivo se afirma que “El concepto de que lo personal es político y las reuniones de grupos pequeños son dos ideas unidas”¹⁵⁰. Las mujeres que ingresaban a estos grupos estaban haciendo un esfuerzo por comprender sus vidas personales dentro de un nuevo marco crítico, o como ellas mismas lo expresan en este documento, “decir lo que yo creo de mi vida en vez de lo que siempre me han dicho que diga”¹⁵¹.

Las dinámicas conversaciones sobre la vida conyugal y la sexualidad de las mujeres que participaban en estos primeros grupos ponían en evidencia lo que las nuevas militantes pudieron escuchar de boca de Susan Sontag poco tiempo antes; que aquellos problemas que consideraban personales y privados eran, en realidad, “el resultado de relaciones sociales de

¹⁴⁷ Dolores Cordero, “El M.A.S. (Mujeres en Acción Solidaria): Surge en México el primer movimiento de liberación femenina”, finales de 1970, inicios de 1971, p. 22. Recorte recuperado en AVJ-01577.

¹⁴⁸ Dolores Cordero, “El M.A.S. (Mujeres en Acción Solidaria): Surge en México el primer movimiento de liberación femenina”, finales de 1970, inicios de 1971, p. 23. Recorte recuperado en AVJ-01577.

¹⁴⁹ Ana Lau señala que la creación de esos “pequeños grupos” tuvo “un impacto en la formación teórica de los feminismos, así como de sus reivindicaciones”. Véase “Una historia de irreverencias...”, p. 77.

¹⁵⁰ Mujeres en Acción Solidaria, “El pequeño grupo”. Documento mecanografiado recuperado en AVJ-01563, 1/2.

¹⁵¹ Mujeres en Acción Solidaria, “El pequeño grupo”. Documento mecanografiado recuperado en AVJ-01563, 1/2.

poder encarnadas en lo más íntimo”¹⁵². En algunos círculos feministas se empezó a hablar de “servidumbre doméstica” para referirse a todas aquellas tediosas tareas que debían realizar las mujeres en sus casas durante más de 70 horas semanales sin percibir por ello beneficio alguno¹⁵³. El malestar se iba despertando y, en ese vínculo entre la política y la vida, las integrantes del M.A.S. llegaron a la conclusión de que “la madre” era la primera figura que había que destruir.

La tradición del Día de la Madre en México tiene una historia relativamente reciente que está relacionada con la refundación de la nación mexicana tras la revolución. La figura de la madre se convirtió en un símbolo para la construcción de la misma. Las madres cargaban sobre sus espaldas la absoluta responsabilidad de criar y educar a los hijos de la nación mexicana y, por ello, su figura se encontraba siempre bajo vigilancia. Cada día de la Madre salían los hijos sanos de la nación a escribir en los diarios sus alabanzas a las madres mexicanas. En el siguiente recorte del año 1971 encontramos todos los elementos de esta construcción histórica:

¡Madre! Eres toda una maestra, porque de tus labios brotan las más acertadas enseñanzas. ¡Madre! Eres un rincón de esta dulce Patria, porque tu espíritu transmite las cualidades cívicas de los futuros ciudadanos. ¡Madre! Eres el principio de los anhelos democráticos de los pueblos de la Tierra, que sufren las consecuencias de la guerra. Te he oído hablar con emoción de los derechos y de los deberes de un hombre libre y digno. ¡Madre! Defenderé a la Patria porque tú me has enseñado a amarla, a respetarla, a engrandecerla y a hacerla digna. ¡Madre! Soy bueno porque tú lo eres¹⁵⁴.

La promoción de este nuevo día festivo tuvo que ver con una manipulación política deliberada. Esta festividad fue impulsada por primera vez por el periódico *Excelsior* en 1922, durante la gobernatura de Felipe Carrillo Puerto en el estado de Yucatán (1922-1928), como estrategia contraofensiva hacia las políticas a favor de la contracepción que nacieron de los congresos feministas de Yucatán de los años 1913 y 1916. Con el apoyo del secretario de educación, José Vasconcelos, del arzobispo, de la Cruz Roja y de las Cámaras de Comercio, *Excelsior* utilizó su enorme poder de convocatoria para instaurar una celebración de la maternidad similar a la que ya se hacía en Estados Unidos. Como señala Marta Lamas, el conglomerado periodístico produjo una oleada propagandística que exaltaba la maternidad tradicional: “prolífica, sacrificada y heroica”¹⁵⁵. Durante los siguientes 50 años, a través de su periódico, *Excelsior* convocó concursos, festivales populares y todo tipo de actos

¹⁵² Estela Serret, *Género y democracia*, p. 39.

¹⁵³ Sarah Sloan, “Abran paso a la SUPER-MUJER”, *Revista Contenido*, diciembre de 1970, p. 32. En AVJ-01583.

¹⁵⁴ “El Hogar: el reflejo del mundo”, *El Heraldo de México*, 10 de mayo de 1971, p. 6A. AVJ-01521.

¹⁵⁵ Marta Lamas, “Madrecita santa”, s/p.

celebratorios que fueron ahondando en la construcción del mito de la Madrecita Santa. Para la antropóloga, “el mito de la madre es el mito de la omnipotencia materna surgida del amor incondicional, de la abnegación absoluta y del sacrificio”¹⁵⁶. Como también ha expuesto Martha Santillán, *Excelsior* ahondó en la construcción de ese “papel ideal femenino vinculado a la maternidad” sobre todo durante el sexenio presidido por el conservador Ávila Camacho (1940-1946)¹⁵⁷: “Ávila Camacho dejaba claro cuál debía ser el papel de las mexicanas durante la nueva época que vivía el país: estar al margen de los acontecimientos públicos y abocarse preferentemente a la procreación y el cuidado del hogar”¹⁵⁸.

Con estos antecedentes, podemos entender como fue cristalizando el mito mexicano de la madre como identidad y la trascendencia del Día de la Madre como rito que apuntalaba año tras año dicha identidad. Marta Lamas se refiere a este proceso en su texto:

El entramado que sostiene el mito de la madre es la femineidad. [...] El mito privilegia el ámbito de la familia y oculta que la responsabilidad de las madres por este espacio privado limita su participación pública. [...] El atrapamiento de las madres en lo privado tiene como consecuencia la pérdida de ejercicio de su ciudadanía y del poder político¹⁵⁹.

La idea de las militantes del M.A.S. estaba clara, había que desmitificar esta figura que oprimía a las mujeres y las costreñía a un papel reducido y agotador¹⁶⁰. El 19 de abril de 1971 el jefe de la Oficina de Gobierno de la dirección general de Gobernación recibía la siguiente solicitud de la mano de la Sra. Antonieta Zapiain:

Soy representante del grupo MUJERES EN ACCIÓN SOLIDARIA”, por lo que nos permitimos suplicar a bien tenga concedernos autorización a fin de llevar a cabo una reunión de orientación doméstica social para la mujer mexicana. En dicha reunión se llevará (sic.) a cabo las siguientes funciones:

Teatro

Música (con guitarra)

Discurso (Tema “El Mito de la Madre”)

Dicha reunión se pretende llevar a cabo el día 9 de mayo a las 12 hrs. Con final aproximadamente a las 2 p.m., en el Monumento de la Madre¹⁶¹.

¹⁵⁶ Marta Lamas, “Madrecita Santa”, e-book.

¹⁵⁷ Martha Santillán, “El discurso tradicionalista sobre la maternidad”, p. 89.

¹⁵⁸ Martha Santillán, “El discurso tradicionalista sobre la maternidad”, p. 95.

¹⁵⁹ Marta Lamas, “¿Madrecita Santa?”, e-book.

¹⁶⁰ Marta Lamas añade: “Si desmitificamos la imagen de la ‘madrecita santa’ encontramos a madres agotadas, hartas, golpeadoras, ambivalentes, culposas, inseguras, competitivas o deprimidas. El mito de la madre no registra las aberraciones, crueldades y locuras que muchas madres –sin duda víctimas a su vez ejercen contra sus hijos”. Véase Marta Lamas, “¿Madrecita santa?”, e-book.

¹⁶¹ Antonieta Zapiain, “Asunto: atenta petición. Jefe de la oficina gral. De Gobernación, presente”, documento mecanuscrito recuperado en AVJ-01776.

El funcionario que la recibió leyó el documento y le preguntó a Zapiain: “Y esto, ¿Qué pretende ser? ¡Ah, teatro, música, canciones para el 10 de mayo... un festival doméstico, ¿No?”. A lo que ella respondió que, por supuesto, era de lo que se trataba. “¿Y cómo se llama la asociación?”, le espetó por último el funcionario. En aquel momento surgió el nombre de Mujeres en Acción Solidaria¹⁶². M.A.S. estratégicamente decidió convocar su marcha en el famoso monumento a la madre de la calle Sullivan. Esta escultura en piedra fue construida también por iniciativa del periódico *Excelsior* en aquella enorme batalla mediática por mantener el statu quo de las mujeres que había empezado a desmoronarse en la década anterior¹⁶³. Fue evidente el papel performativo y cultural que, desde su concepción, las organizadoras querían darle al acto de protesta. Porque si algo caracterizó al movimiento feminista en sus primeros años de existencia fue la espectacularidad, la creatividad y la espontaneidad¹⁶⁴.

¹⁶² Acevedo et al., “Piezas de un rompecabezas”, pp. 12-13.

¹⁶³ El sexenio Cardenista (1934-1940) cristalizó como un periodo de avances progresistas en materia de género y de un fuerte empuje de las demandas de los colectivos de mujeres. Con la llegada de Lázaro Cárdenas los movimientos políticos de mujeres adquirieron un papel más relevante y durante la década de los treinta se produce, según Gabriela Cano, el “auge de las organizaciones políticas de mujeres”, véase “Más de un siglo de feminismo...”, p. 352. En este mismo sentido, la historiadora Carmen Ramos Escandón opina que “el movimiento organizado de mujeres fue uno de los espacios en los que el cardenismo ensayó su política conciliadora”. Véase su texto “La participación política de la mujer en México...”, p. 156. A pesar de las diferencias ideológicas existentes entre las distintas facciones feministas que emergieron, durante el año 1934 todas se unieron para la conformación inédita de un Frente que luchase por los derechos jurídicos y económicos de las mujeres. El Frente Único Pro-Derechos de la Mujer (FUPDM) se convirtió en otro hito del feminismo mexicano por el poder aglutinador que tuvo, llegando a componerse por más de 50.000 afiliadas y más de 800 asociaciones políticas y culturales vinculadas al mismo. Véase Martha Santillán, “Postrevolución y participación política...”, p. 163. El FUPDM tenía unos mínimos comunes que lograron aglutinar a mujeres que militaban en diferentes espacios como sindicatos, PCM, PNR, incluso grupos de mujeres católicas. Como explicaba Adelina Zendejas, maestra comunista, “Quién iba a estar en contra de la lucha por abaratar la vida, contra la instalación de servicios médicos asistenciales que dieran atención a la maternidad, contra el principio de trabajo igual salario igual?”. Para una revisión exhaustiva sobre la fundación y las actividades del FUPDM, véase Esperanza Tuñón, “El Frente Único Pro-Derechos...”, p. 98 y ss.

¹⁶⁴ Eli Bartra, “El movimiento feminista en México...”, p. 214.



Imagen 6. Portada del díptico de M.A.S. para entregar en la manifestación contra el mito de la madre. Archivo Ana Victoria Jiménez (no. 01795), Biblioteca Francisco Xavier Clavijero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México. Imagen 7. Ilustración publicitaria para la Protesta contra el mito de la madre. Publicado en Fin de semana, no. 67, viernes 7 de mayo de 1971, suplemento de El Día. Archivo Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavijero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.

El lema de la concentración, “Somos madres, ¿Y qué más?” insistía en que a las mujeres se las había reducido al papel de madre y cuidadora, obligándolas a que la maternidad formase parte indisociable de su subjetividad. En un pasquín informativo las activistas explicaban este mito de la siguiente forma: “El mito de la madre consiste en exaltar la función biológica de la mujer para encubrir el hecho de que como ser humano pensante y autónomo no se le deja desarrollarse. Se le permite sí, ser el reflejo de la voluntad del hombre [...] Sí, nos dio la vida, pero no vemos que por ese hecho deba sacrificar sus ambiciones y desarrollo individual”¹⁶⁵. Estas ideas incardinaban con aquellas que, desde Europa, escribían las feministas marxistas como Federici y que Acevedo se tomaba la molestia de traducir para que se publicasen en los periódicos y revistas más a la izquierda del espectro mediático. “Debemos admitir que el capitalismo ha tenido mucho éxito al esconder nuestro trabajo”¹⁶⁶, rezaba Federici en aquel artículo.

Según la historiadora Gabriela Aceves, la propuesta ideológica del evento estuvo en parte inspirada por el famoso artículo de Acevedo publicado el año anterior donde, como vimos, se planteaba que los trabajos reproductivos no deberían recaer en las espaldas de las

¹⁶⁵ M.A.S., “Somos madres y qué más”, 1971, díptico recuperado en AVJ-01795.

¹⁶⁶ Silvia Federici, “Salario contra trabajo doméstico”, p. VI.

mujeres y formar parte de la organización económica de los estados¹⁶⁷. En definitiva, M.A.S. estaba buscando desmontar esa percepción conservadora de la maternidad construida durante el sexenio avilacamachista, que profundizaba muchas de las problemáticas sociales que las mujeres estaban discutiendo en sus pequeños grupos. Esta, junto a la violación y al aborto –como veremos– fue la primera reivindicación que encaró el movimiento neofeminista.

La manifestación se publicitó con una serie de carteles en los que aparecía una viñeta donde un marido humillaba y pateaba a su esposa todos los días del año mientras que el día 10 de mayo le llevaba flores. Las componentes del MAS también editaron un díptico titulado “El mito de la madre” en el que, con preguntas como las que haría cualquier persona de la calle, exponían sus principales argumentos. Algunas de estas preguntas y sus respuestas rezaban lo siguiente:

¿QUÉ ES EL MITO DE LA MADRE?

El mito de la madre consiste en exaltar la función biológica de la mujer para encubrir el hecho de que como ser humano pensante y autónomo no se le deja desarrollarse. Se le permite, si (sic), ser el reflejo de la voluntad del hombre.

¿Y POR ESO PROTESTAN CONTRA EL DÍA DE LA MADRE?

¡Claro! El 10 de Mayo (sic) es el símbolo máximo del mito, de eso estamos conscientes y es necesario denunciarlo. Cuando existe un día especial para celebrar a alguien y se levanta monumentos, es porque la sociedad le debe algo. A nosotras nos parece que en lugar de dedicarles un día al año y levantarles tan grande monumento, se haga justicia a las madres y se les den sus derechos como seres humanos, todos los días.

¿PERO PORQUÉ CONTRA LA MADRE?

No es contra la madre, sino contra el día de la madre que protestamos¹⁶⁸.

El folleto utilizaba una herramienta retórica muy útil a partir de preguntas que encarnaban los principales estereotipos de la población frente a una protesta de estas características. El foco se puso en la idealización y a la vez deshumanización de la madre, la carga social que esto comporta y el trabajo no remunerado que supone. También se insistía en la dependencia económica de las mujeres como un problema fundamental de la figura subalterna de la madre. El fraude de la naturalización de “la maternidad” y sus cuidados no solo afectaba a las mujeres que eran madres sino a todas las mujeres pues, como explicaba Federici, “una vez que el trabajo doméstico está totalmente naturalizado y sexualizado, una vez que se

¹⁶⁷ Gabriela Aceves, “Feminist Performances, Photography, and Solidarity”, pp. 160-161.

¹⁶⁸ Mujeres en Acción Solidaria, “SOMOS MADRES, ¿Y QUÉ MAS?”. Díptico recuperado en AVJ-01795.

convierte en un atributo femenino, todas como mujeres estamos caracterizadas por él”¹⁶⁹. Como la italiana, las militantes del M.A.S. tenían claro que no querían festejar su explotación.



Imagen 8. Fotografía y pie de foto sobre la manifestación contra el Mito de la Madre, El Heraldo de México, lunes 10 de mayo de 1971. Archivo Ana Victoria Jiménez (no. 01609), Biblioteca Francisco Xacier Clavijero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.

A pesar de la escasa conglomeración de militantes –entre unas 30 y 50 según algunos medios y las propias organizadoras–, el acto tuvo una enorme repercusión en la prensa y prácticamente todos los periódicos le dedicaron una nota informativa e, incluso, alguna columna de opinión¹⁷⁰. Además, la acción fue cubierta por las cámaras de Televisa, que acompañaron a varias mises del concurso de belleza Señorita México que querían homenajear de manera más tradicional la figura de la madrecita colocando en el monumento unos ramos de flores¹⁷¹.

¹⁶⁹ Silvia Federici, “Salario contra trabajo doméstico”, p. VII.

¹⁷⁰ Sin autor, “Manifestación de mujeres”, *Oposición*, 16 de mayo de 1971, recuperado en AVJ-01578; Sin autor, “Un grupo de mujeres afirma: es mucha piedra y pocos derechos”, *Excelsior*, recuperado de AVJ-01579; “Consideran un mito el ‘Día de las Madres’ y van a protestar”, *Excelsior*, recuperado de AVJ-01579; Gimena Medina, “Lavar, en un día, los 364 días de pecados”, *Fin de semana*, suplemento de *El día*, no. 69, viernes 7 de mayo de 1971.

¹⁷¹ Ekhiñe Graell Larreta, *La representación del movimiento feminista...*, p. 62.

El movimiento de mujeres fue duramente criticado, la mayoría de los medios las trataron de locas y lesbianas manifestándose por quién sabe qué opresión¹⁷², pero la acción también fue defendida por algunos actores relevantes del mundo de la cultura como el crítico David Simón, la directora y dramaturga Nancy Cárdenas o Carlos Monsiváis, estos dos últimos muy activos a partir del año 1969 en la defensa de los derechos de la comunidad gay y el movimiento de liberación homosexual¹⁷³. A pesar de la resonancia que tuvo, esta acción de salir a la calle y manifestarse, como relata Marta Lamas, le costó al M.A.S. “la desertión de dos terceras partes de sus integrantes”¹⁷⁴. Tras Tlatelolco y los sangrientos hechos del Halconazo el 10 de julio de 1970 la militancia de izquierda y oposición al régimen priista aún no se había movilizad¹⁷⁵. En su voluntad por ganar partidarias, entre 1971 y 1972 una de las fundadoras de la organización, María Antonieta Rascón, mantuvo un contacto estrecho con las fundadoras de los grupos de mujeres militantes que llevaron a término la lucha por el derecho a voto. También entabló una comunicación estrecha con la que fuera la secretaria general del Frente Único Pro-Derechos de la Mujer, María del Refugio García¹⁷⁶. El M.A.S. trató de ser una organización horizontal sin liderazgos y de tipo “funcional”, es decir, que se asignaban tareas específicas para cada miembro en cada evento especial que organizaban y discutían estas funciones en asamblea semanal¹⁷⁷.

Después del éxito, cuanto menos, mediático de la protesta contra el mito de la madre, las militantes del M.A.S. se pusieron manos a la obra para idear otra acción que resultase rompedora para el público y seguir incidiendo en la dominación de las mujeres dentro del ámbito doméstico. Varias de ellas concibieron una acción que actuaría como contraparte de la celebración del día de la madre y, el mes de junio de 1972, irrumpieron los festejos del día del padre y de la gente que decidió tomar aquel día el metro en la parada Insurgentes. Para esta nueva acción, dos o tres compañeras –entre ellas Ana Victoria Jiménez– se reunieron en

¹⁷² Entrevista de la autora a Ana Victoria Jiménez en la Colonia Moderna, 29 de septiembre de 2021, Ciudad de México.

¹⁷³ Martín H. González, *La revolución sexual...*, pp. 203-204; Gabriela Cano, “Nancy Cárdenas y Carlos Monsiváis”, p. 270.

¹⁷⁴ Marta Lamas, “Mis diez primeros años...”, p. 8.

¹⁷⁵ El Halconazo del 10 de junio de 1971 puede considerarse el mejor ejemplo de este modelo de represión estatal organizada. Los Halcones, un grupo violento paramilitar entrenado por efectivos del ejército, se lanzó contra los estudiantes armados con varas de bambú, rifles y armas automáticas. También se reportó la presencia de dos francotiradores que dispararon a los manifestantes. Fueron asesinados unos 50 estudiantes. Para más detalles y documentos recientemente desclasificados sobre los acontecimientos de este día, véase Camilo Vicente Ovalle et al. *A 50 años del Halconazo...*

¹⁷⁶ *Diccionario enciclopédico del feminismo...*, p. 318.

¹⁷⁷ Wini Scheffler, “Feminism Fledgling Movement Here”. *The News México City*, martes 8 de junio de 1971. Recuperado en AVJ-01582.

casa de una de ellas y estuvieron trabajando durante horas en un enorme muñeco de papel maché que representaba un señor con bigote al que se añadieron carteles relativos a las recurrentes actitudes abusivas de los *pater familias* contra las madres, como un dibujo en el que un hombre pisoteaba el cuerpo tendido de una mujer. En la ciudad nunca se había hecho algo similar y, según Jiménez, que estuvo todo el día fotografiando la acción, “la gente estaba extasiada”¹⁷⁸. Se quedaban petrificados frente al muñeco, leían con atención los carteles y algunas mujeres gritaban: “¡Tienen razón!”¹⁷⁹. El objetivo de la acción era cuestionar la imagen que se tenía de los padres como centro de la vida familiar y pública, la invisibilización del maltrato cotidiano y la hipocresía de los regalos que se les hacía a padres y madres: los primeros recibían objetos para sus hobbies o vida pública, las segundas recibían objetos para el trabajo doméstico. El monigote que quedó colgado por varias horas en la entrada de la boca de metro “Insurgentes” funcionó como antecedente material de muchas otras figuras que se fueron elaborando en otras marchas. Las construcciones efímeras vinculadas al arte acción atravesaron las siguientes décadas de acciones feministas contra la violencia hacia las mujeres.

¹⁷⁸ Entrevista a Ana Victoria Jiménez realizada por la autora el 29 de septiembre de 2021, colonia Moderna, Ciudad de México.

¹⁷⁹ Entrevista a Ana Victoria Jiménez realizada por la autora el 29 de septiembre de 2021, colonia Moderna, Ciudad de México.



Imagen 9. Ana Victoria Jiménez (fotógrafa). Conjunto de imágenes de la acción del M.A.S. durante el Día del Padre de 1972. Monigote diseñado por integrantes del grupo MAS para colgarlo en la entrada del metro insurgentes. Archivo Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavijero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México. Fuente: Mónica Mayer, “El trabajo de una feminista nunca se acaba”. En línea: <http://www.pintomiraya.com/redes/archivo-ana-victoria-jimenez/item/129-el-trabajo-de-una-feminista-nunca-se-acaba.htm#>

A lo largo de la historia del movimiento feminista de segunda ola, y México no es una excepción, estuvo latente la sombra de la fractura entre la postura marxista militante y su connivencia con el feminismo. En el año 1974 el MAS se fracturó, según una de sus integrantes, debido a que una parte del grupo acusó a la otra de no adaptarse lo suficiente a los preceptos del marxismo, de “no ser lo suficiente marxistas”, contó años más tarde Marta Lamas¹⁸⁰. En un texto conjunto que escribieron en la revista *fem* apenas cinco años más tarde varias exintegrantes del M.A.S. que militaron más tarde en los grupos que surgieron de su disolución, “en los grupos feministas las mujeres que habían militado en la izquierda [temían] que los planteamientos no [fueran] suficientemente sólidos o que rompiesen los límites

¹⁸⁰ Marta Lamas, “Mis diez primeros años...”, p. 9.

permisibles del marxismo ortodoxo”¹⁸¹. Por estos temores, una parte del grupo se comenzó a alejar del resto y a descalificar su preparación política¹⁸².

AFINIDADES Y DESENCUENTROS: LAS PRÁCTICAS POLÍTICAS DEL MNM, EL MLM Y LA REVUELTA

A pesar de la fractura del MAS, estas primeras experiencias dieron confianza y nuevas herramientas a todas aquellas mujeres que continuaron militando en nuevos grupos que fueron surgiendo. Estas nuevas estrategias se decantaron cada vez más por el uso de elementos visuales que ponían el cuerpo de las mujeres en el centro de la acción como medio para denunciar la violencia que se ejercía contra él. No podemos perder de vista que este proceso de subjetivación se había iniciado varias décadas antes. El proyecto de educación y profesionalización de las mujeres, como estrategia de modernización del país durante la primera mitad del siglo XX en México, produjo un cambio en los modos en que se percibía y cómo ellas percibían su quehacer político. Al respecto, Marta Santillán señala que “este proceso de autoafirmación colocaba a las mujeres en una situación política distinta: gracias a una presencia pública diferente –y más visible– fueron adquiriendo un mayor control sobre su entorno y más poder social”¹⁸³. También se ha subrayado que muchas de estas mujeres habían recibido educación humanística y/o social y otras tantas practicaban artes liberales como la pintura, el teatro, eran músicas o cineastas. En estos grupos existió, ciertamente, una simbiosis creativa de combinación de medios que dio como resultado acciones sorprendentes.

Movimiento Nacional de Mujeres A.C.

El 10 de agosto de 1973, ante notario público, con un cuadro directivo de presidenta, secretaria y tesorera, y unos estatutos bien armados, se constituyó como asociación civil un colectivo llamado Movimiento Nacional de Mujeres que se componía, primordialmente, de mujeres del mundo del periodismo y las comunicaciones¹⁸⁴. El MNM imitó en su estructura organizativa a la Organización Nacional de Mujeres (NOW) de Estados Unidos y, según su

¹⁸¹ Marta Acevedo et al. “Piezas de un rompecabezas”, p. 18-19.

¹⁸² Marta Acevedo et al. “Piezas de un rompecabezas”, p. 18-19.

¹⁸³ Martha Santillán, “Posrevolución y participación política...”, p. 178.

¹⁸⁴ Ana Lau, *La nueva ola del feminismo en México*, pp. 100-101.

presidenta Esperanza Brito de Martí, se instituyó como sociedad civil porque de esta forma sería más factible la consecución de los objetivos previstos por el movimiento¹⁸⁵. El MNM no surgió como un pequeño grupo de toma de conciencia, sino como un grupo de “Acción política en el que todas sus integrantes ya tenían conciencia de la discriminación y opresión que sufría[n] como género”¹⁸⁶. Desde su fundación, el grupo tuvo la voluntad de incidir en aquellas leyes que discriminaban a las mujeres y, para ello, como rezaban sus estatutos, “conscientes de que ningún grupo feminista puede funcionar si desconoce aquello a lo que se debe enfrentar”, hicieron un estudio sistemático y un análisis del marco legislativo mexicano. Entre 1973 y 1974 se volcaron en dar charlas en decenas de universidades y centros educativos, según ellas mismas, “buscando estimular a las mujeres a participar en la lucha feminista”¹⁸⁷. En palabras de Gisela Espinosa, “su fin era ganar adeptos a la causa”¹⁸⁸.

Uno de los aportes más significativos del MNM en materia cultural y educativa fue una propuesta que se elevó al gobierno para modificar en los libros de texto nacionales todos aquellos aspectos sexistas que promovían la desigualdad entre hombres y mujeres, así como la creación de un plan de acción en los centros educativos que incorporase el fomento del respeto y la idea de igualdad entre sexos. Cuenta Esperanza Brito que las militantes del MNM fueron rechazadas por las militantes del resto de grupos, siendo acusadas de “miembros del PRI, algo que nunca fuimos, pequeñoburguesas porque no usábamos jeans y de reformistas porque queríamos cambiar las leyes”¹⁸⁹. Una vez más, las reivindicaciones feministas se topaban con los anhelos revolucionarios de ciertos sectores de la izquierda.

El trabajo sobre el aborto fue, posiblemente, el más intenso y en el que se invirtieron más energías. Los datos que tenían las feministas y el gobierno sobre muertes de mujeres por abortos mal practicados eran dramáticos, pero las soluciones de unas y otros no siempre coincidían. En 1974, la presidenta del el MNM fue invitada junto a otras militantes feministas a una reunión con representantes del gobierno de Echeverría para conversar y asesorar sobre las reformas que el gobierno estaba dispuesto a hacer para otorgar igualdad jurídica real a las mujeres mexicanas, de cara a la celebración del Año Internacional de la Mujer en la Ciudad

¹⁸⁵ *Fem*, “Grupos feministas en México”, vol. II, no. 5, 1977, pp. 27-30.

¹⁸⁶ Esperanza Brito de Martí, “De ingenuas modositas y luchadoras bravías”, p. 15.

¹⁸⁷ “Informe de los trabajos realizados por el Movimiento Nacional de Mujeres durante el periodo comprendido de 1973 a 1977”, p. 2/15. Documento mecanoscrito recuperado en AVJ-01755.

¹⁸⁸ Gisela Espinosa, *Cuatro vertientes del feminismo...*, p. 61.

¹⁸⁹ Esperanza Brito, “De modositas miedosas...”, p. 17.

de México en 1975¹⁹⁰, y hacer una lluvia de ideas sobre las políticas de natalidad que el Consejo Nacional de Población (CONAPO) empezaba a poner en marcha¹⁹¹. Como señala Karina Felitti en su estudio sobre la revista femenina *Paula*, “El cambio de las políticas demográficas mexicanas, que pasaron de estimular los nacimientos y la familia numerosa, a denostar ese modelo y postular que ‘la familia pequeña vive mejor’ ocupó un lugar destacado a partir de 1973”¹⁹². No sin polémica, las feministas acudieron al llamado del Lic. Pedro Ojeda, Coordinador General del AIM, y aportaron sus puntos de vista sobre la necesidad de garantizar educación sexual a las mujeres y el aborto legal y gratuito¹⁹³.

En esta dirección, el MNM continuó durante los años siguientes denunciando la propaganda gubernamental, que utilizaba de forma parcial el discurso del mejor vivir de las mujeres, pero sin otorgarles realmente ningún derecho reproductivo, manipulando de esta forma sus vidas y sus cuerpos según las necesidades económicas del país:

El plan habla de aumentar el número de mujeres usuarias de los servicios de planificación familiar, pero jamás menciona por qué a las mujeres nos conviene controlar nuestra fecundidad o si nos conviene. Debemos controlarla –dicen ellos– por el bien de nuestra familia y de nuestro país. No por nosotras mismas sino por los demás. Otra vez entra en acción la abnegada madrecita mexicana, libre de todo egoísmo, ajustando su vida a la conveniencia de los otros. ¿Y ELLOS? [...] La responsabilidad recae sobre nosotras. Ellos piensan, nosotras actuamos. Ellos deciden, nosotras obedecemos¹⁹⁴.

Siguiendo esta línea argumentativa, durante el Día de la Madre de 1976 el MNM organizó junto al colectivo La Revuelta una acción performativa en el Monumento de la Madre que denunciase las distintas formas por las cuales el patriarcado y sus benefactores, los varones, oprimían los cuerpos de las mujeres en todos los espacios de su vidas. Contaba Ana Victoria Jiménez que para idear esta performance se basaron en todos aquellos estereotipos de figuras masculinas que representaban la opresión patriarcal: un sacerdote, un militar, un esposo borracho y un maestro. Jiménez también recordaba que esta acción se fue montando de

¹⁹⁰ Esperanza Brito, “De modositas miedosas...”, p. 16; MNM, “Informe de los trabajos realizados por el MNM durante el periodo comprendido de 1973-1977”. Recuperado de AVJ-1755, 5/11.

¹⁹¹ Martín H. González, *La revolución sexual...*, p. 99.

¹⁹² Karina Felitti, “De la mujer moderna a la mujer liberada...”, p. 1387.

¹⁹³ MNM, “Informe de los trabajos realizados por el MNM durante el periodo comprendido de 1973-1977”. Recuperado de AVJ-1755, 5/11.

¹⁹⁴ Luz Elena Picos, “Control masculino de la fecundidad femenina”, *Boletín informativo del Movimiento Nacional de Mujeres*, noviembre-diciembre de 1978, documento recuperado en AVJ-1761.

manera colectiva porque muchas de las integrantes del MNM formaban parte del campo artístico¹⁹⁵.



Imagen 10. Ana Victoria Jiménez (fotógrafa). *Movimiento Nacional de Mujeres y Colectivo La Revuelta representando la obra La opresión de la mujer* frente al Auditorio Nacional, Ciudad de México, 1976. Archivo Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.

¹⁹⁵ Entrevista de Ekhiñe Graell a Ana Victoria Jiménez el 28 de junio de 2018. Para un análisis morfológico y estético de estas fotografías véase la excelente tesis de maestría de Graell, *La representación del movimiento feminista*, pp. 107-113.



Imagen 11. Ana Victoria Jiménez (fotógrafa). Movimiento Nacional de Mujeres y Colectivo La Revuelta representando la obra *La opresión de la mujer* frente al Auditorio Nacional, Ciudad de México, 1976. Archivo Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.

La maternidad voluntaria y deseada ya se había instaurado como el tema principal del movimiento. Tanto fue así, que las militantes del MNM fueron las encargadas de organizar la Primera Jornada por el Aborto en septiembre del año 1976, con el lema “Nuestro cuerpo, nuestra voz”, que según Brito de Martí, fue todo un éxito¹⁹⁶. La presidenta del MNM anotaba que, de las conclusiones extraídas de las jornadas, se elaboró un documento “con la petición de que el aborto se despenalizara y fuera realizado como servicio de salud en los hospitales públicos”¹⁹⁷. El mismo fue entregado a la cámara de diputados y constituyó “el primer intento formal por lograr la legalización del aborto”¹⁹⁸.

Tras la desintegración del M.A.S., una de las militantes del núcleo fundador comenzó a reunirse con las integrantes de MNM y a organizar actividades. Ana Victoria Jiménez, editora y fotógrafa, había militado en el Partido Comunista desde muy joven y había formado parte de la Unión Nacional de Mujeres Mexicanas. Había vivido un año en el Berlín Este editando textos para el Partido y cubriendo fotográficamente el Congreso de la Federación Democrática Internacional de Mujeres del año 1969¹⁹⁹. Entrados los setenta, la fotógrafa no

¹⁹⁶ Esperanza Brito de Martí, “De ingenuas modositas y luchadoras bravías”, p. 17.

¹⁹⁷ Esperanza Brito de Martí, “De ingenuas modositas y luchadoras bravías”, p. 17.

¹⁹⁸ Esperanza Brito de Martí, “De ingenuas modositas y luchadoras bravías”, p. 17.

¹⁹⁹ La FDIM era una organización pro-soviética fundada, según sus bases, “para defender la paz y los derechos de las mujeres y mejorar las condiciones de vida de los niños” que contribuyó activamente a la a la proclamación

estaba dispuesta a transigir con las dinámicas intolerantes y los fanatismos políticos del Partido, donde para las mujeres “la militancia en realidad lo que quería decir era obediencia”²⁰⁰. El ambiente activo y de lucha directa por los derechos de las mujeres del MNM fue un espacio que se adecuaba muy bien a sus intereses²⁰¹. A ello se sumó que las militantes del MNM tenían un especial interés en la labor fotográfica, en la organización de eventos culturales y en las artes visuales²⁰². Desde sus inicios organizaron festivales musicales y exposiciones de pintura como la exposición colectiva de fotografía, “Mujer: Imagen y voz”, colofón del Ciclo de Avanzada Feminista²⁰³ o, en 1978, el Primer Concurso Nacional de la Canción Feminista²⁰⁴.

Jiménez es una figura esencial para pensar acerca de las raíces del desplazamiento en los modelos de militancia feminista previos a las acciones e intereses de los grupos neofeministas²⁰⁵. Sus declaraciones dan cuenta de una sensación que compartían muchas mujeres integradas en los colectivos tradicionales, que tenían que batallar por ser mínimamente escuchadas o que los compañeros no anduviesen mandándolas por café²⁰⁶. Sus experiencias en los distintos grupos feministas se conectan con su labor fotográfica de registro de muchos de los eventos de las décadas del setenta y del ochenta. Jiménez llega a la producción artística feminista de la misma forma que comenzó su archivo, por un interés plástico hacia el diseño y debido a una necesidad militante. La crítica al capitalismo dentro del feminismo de izquierdas –las sociedades de consumo occidentales habían convertido el cuerpo de la mujer en un objeto de deseo– la llevaron a elaborar en el campo de la fotografía una reflexión sobre aquello que se había entendido como “lo privado”, el confinamiento al

del Año Internacional de la Mujer (1975) y a la declaración la Convención de la eliminación de todas las Formas de Discriminación contra la Mujer (1979) por la Organización de Naciones Unidas. Sin embargo, la participación de las mujeres latinoamericanas no siempre fue pacífica y en muchas ocasiones, “las activistas latinoamericanas no estuvieron de acuerdo con todas las decisiones de la cúpula pro-soviética y exigían cambios [...] en la organización”. Véase Yulia Gradszkova, “La FDIM y los derechos de las mujeres en América Latina...”.

²⁰⁰ Entrevista de Elisa Cabrera García a Ana Victoria Jiménez el 19 de septiembre de 2021, Colonia Moderna, Ciudad de México.

²⁰¹ Entrevista de Elisa Cabrera García a Ana Victoria Jiménez el 19 de septiembre de 2021, Colonia Moderna, Ciudad de México.

²⁰² Angélica Abelleira, “Por el derecho a la Felicidad. Entrevista con Ana Victoria Jiménez”, p. 95.

²⁰³ MNM, “Informe de los trabajos realizados por el Movimiento Nacional de Mujeres durante el periodo comprendido de 1973 a 1977”, documento mecanografiado recuperado de AVJ-1755, 6/11.

²⁰⁴ Movimiento Nacional de Mujeres, “Primer Concurso de la canción feminista”, documento recuperado de AVJ-01727.

²⁰⁵ Gabriela Aceves, “The Archival and Political Awakening of Ana Victoria Jiménez”, pp. 125-148.

²⁰⁶ Entrevista de Elisa Cabrera García a Ana Victoria Jiménez el 19 de septiembre de 2021, Colonia Moderna, Ciudad de México.

mundo de los cuidados y la desvalorización social. Su serie fotográfica *Cuaderno de tareas* es un acercamiento a ese mundo doméstico, a los trabajos reproductivos y al espacio político que irrumpe de todo ello²⁰⁷.

En la serie, Jiménez centró el objetivo en las manos de su amiga Mercedes Maya mientras lavaba la ropa, fregaba los platos, cocinaba, limpiaba el retrete, etcétera, para dignificar y reconocer este tipo de trabajos no remunerados o muy mal pagados²⁰⁸. Las condiciones laborales de las mujeres que trabajaban como sirvientas, según expusieron las propias feministas en muchas ocasiones, eran absolutamente similares a la esclavitud – trabajar en una casa por techo, comida y tiempo para dormir²⁰⁹. Vemos este interés materializado en las distintas publicaciones que empezaron a imprimirse desde 1976²¹⁰. La serie fotográfica, que se fue conformando entre el año 1978 al 1981 y que terminó concibiéndose como un libro conjunto, era el segundo ensayo fotográfico de Jiménez. El primero abordó la violencia de género con una serie de fotos de árboles y una historia en la que una mujer golpeada por su marido trepaba a un árbol y hablaba de sus anhelos y sus sueños²¹¹. En esta segunda serie, como ha mostrado Andrea Giunta, Jiménez construye una “iconografía de las manos y su relación con los objetos que narran las tareas domésticas”²¹². Los intensos primeros planos de las manos y los objetos estarían destinados a dejar testimonio de “la naturaleza corpórea” de la persona que realiza la tarea²¹³. Poniendo en el centro de nuestra mirada la tarea en acto, las fotografías consiguen un efecto dignificador y reparador de acciones que habían sido absolutamente despojadas de su valor de cambio.

²⁰⁷ Preguntada por la vinculación político-estética de *Cuaderno de tareas* con la crítica a la devaluación del trabajo doméstico, Jiménez me respondió: “Sí, sí. Toda esa era la idea, así ha pasado siempre con mi experiencia, muy rara cosa que yo me ponga a salir a la calle a tomar fotos de señoras que venden flores. En realidad, mi objetivo siempre es político. Además, acuérdate que soy editora, entonces mi pensamiento siempre destaca en hacer un libro de algo, hacer algo que quede como un relato conveniente, conjunto de todo”. Entrevista de Elisa Cabrera García a Ana Victoria Jiménez el 19 de septiembre de 2021, Colonia Moderna, Ciudad de México.

²⁰⁸ Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta, *Women Made Visible*, p.

²⁰⁹ MLM, “” Volante recuperado de AVJ-01885.

²¹⁰ Por ejemplo, la revista de la Coalición de Mujeres Feministas, *Cibuat*, en 1978 añadía una nota que decía: “Nos interesa a todas: Trabajadoras domésticas luchan por sus derechos. Más de 6000 trabajadoras domésticas portuguesas que organizaron el sindicato desde 1974 fueron lanzadas del edificio que ocupaban. Aunque el sindicato de empleadas domésticas forma parte de la Federación Intersindical de Trabajadores, ellas no tienen el sentimiento de haber recibido ninguna ayuda significativa y piden solidaridad internacional y ayuda económica. Su lucha: un día de descanso a la semana, un salario mínimo de 125 dólares por mes y edad mínima para trabajar 14 años”. Véase *Cibuat*, no. 6, p. 2.

²¹¹ Andrea Giunta, “Feminist Disruptions...”, pp. 24-25.

²¹² Andrea Giunta, “Feminist Disruptions...”, p. 27.

²¹³ Andrea Giunta, “Feminist Disruptions...”, p. 27.



Imagen 12. Ana Victoria Jiménez (fotógrafa). Secuencia de varias de las fotografías que componen el libro Cuaderno de Tareas (1978-1981), Fuente: Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta, *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*, exposición en Hammer Museum, Los Ángeles. En línea: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/from-the-series-cuaderno-de-tareas-assignment-book>

El interés de Ana Victoria Jiménez por la dignificación del trabajo doméstico no termina con esta serie. Con el lema “La democracia comienza en casa”, en 1987 se conformó el colectivo Atabal, del que formó parte la fotógrafa. Sus objetivos eran informar a las trabajadoras domésticas de sus derechos y ayudarlas en su proceso de sindicalización, “para que luch[asen] por el reconocimiento y la valoración de su trabajo”²¹⁴.

Feminismo anticapitalista: el Movimiento de Liberación de la Mujer

Tras la escisión del M.A.S. en 1973, las expulsadas constituyeron un nuevo colectivo militante, el Movimiento de Liberación de la Mujer –también conocido como el Marta Lamas Movement, como le llamaban de manera jocosa algunas militantes de otros grupos—²¹⁵. La

²¹⁴ Colectivo Atabal, “22 de julio Día Internacional del Trabajo: La democracia comienza en la casa”, díptico recuperado en AVJ-03103. La temática de la lucha pro derechos de las empleadas domésticas es una temática muy recurrente en el Archivo Ana Victoria Jiménez.

²¹⁵ La antropóloga e investigadora social Marta Lamas es uno de los personajes más trascendentales y visibles del movimiento feminista mexicano desde los 70 hasta la actualidad. Lamas formó parte de M.A.S. y fundó junto a otras compañeras el MLM. Fundó la revista académica *Debate feminista*, que se ha convertido posiblemente en la más relevante en el campo de los estudios feministas en América Latina. Su presencia en los medios se ha sostenido en el tiempo y los debates que han generado sus escritos son innumerables.

elección del nombre del grupo respondió a la necesidad de poner énfasis en su voluntad internacionalista y los nuevos objetivos que se redactaron en el manifiesto fundacional estaban relacionados con una concepción más amplia de la militancia feminista, entendida esta como un movimiento político global. Afirmaron que estaban “conscientes de que nuestra lucha coincidía en su enfoque internacionalista y anticapitalista con otros grupos de liberación de la mujer en diversos países”²¹⁶. El grupo se reorganizaba con un nuevo objetivo centrado en la palabra “liberación”, que marcaba el énfasis en que la lucha de las mujeres iba “más allá de los derechos legales y las reformas del sistema”²¹⁷ y atravesaba algo mucho más íntimo vinculado a las relaciones sociales que este sistema establecía entre los sexos. A tono con los textos de las feministas más relevantes de la época, el MLM se propuso analizar “la relación básica de las mujeres con el capitalismo”, “la autonomía de un movimiento de mujeres en un país poco politizado, con un énfasis marcado en las luchas sindicalistas” y “verse como parte de un movimiento en el ámbito internacional y dentro de una lucha común”²¹⁸.

El MLM organizó un cine club feminista en el teatro Coyoacán, espectáculos musicales en la Casa del Lago y una obra de teatro titulada *La opresión de la mujer*. De igual forma se esforzaron para que la voluntad de crear redes internacionales no quedase en letra muerta e invitaron a feministas australianas, canadienses, japonesas norteamericanas y francesas. Se hizo, además, un gran esfuerzo por respaldar a colectivos de mujeres trabajadoras en sus luchas sindicales como el apoyo en septiembre de 1975 a las trabajadoras del Metro de la Ciudad de México²¹⁹. Pero sin lugar a dudas, el evento del MLM que más repercusión tuvo fue el Contracongreso que organizaron durante el *Año Internacional de la Mujer en México*. Volvamos unos años atrás, a los inicios del sexenio de Luis Echeverría para contextualizar este evento global que ha sido catalogado por la historiadora Jocelyn Olcott como el mayor evento de concienciación política de la historia²²⁰.

Luis Echeverría asumió la presidencia de la República en 1970 con una imagen de concordia y la voluntad de “pugnar por una apertura democrática” de las prácticas institucionales en México²²¹. Tras el miedo experimentado por las y los participantes de las

²¹⁶ Marta Acevedo et al., “Piezas de un rompecabezas”, p. 20.

²¹⁷ Marta Acevedo et al., “Piezas de un rompecabezas”, p. 20.

²¹⁸ Marta Acevedo et al., “Piezas de un rompecabezas”, p. 21.

²¹⁹ Marta Acevedo et al. “Piezas de un rompecabezas”, p. 22.

²²⁰ Jocelyn Olcott, *International Women's Year*.

²²¹ Ariel Kuri y Renato González Mello, “El fracaso del éxito. 1970-1985”, p. 427.

revueltas estudiantiles y el desmantelamiento de muchas de sus células mediante arrestos y vigilancia, no fue fácil rearticular grupos de trabajo militante. El gobierno de Echeverría favoreció una imagen de renovación democrática y otorgó la amnistía a los presos políticos del movimiento estudiantil²²². Ello no fue óbice para que los servicios secretos mantuviesen un programa exhaustivo de vigilancia y amedrentamiento de los colectivos militantes, como ocurrió con el propio movimiento feminista²²³.

Es cierto que muchos de los proyectos en materia de políticas de natalidad e igualdad estuvieron inspirados en propuestas y discursos del nuevo movimiento de liberación de la mujer e incluso, como indica Martín H. González, “echaron mano de recursos que formaban parte del vocabulario del feminismo radical de la época”. Entre ellos, la “planificación familiar” se convirtió en un eje básico de las políticas de natalidad de este sexenio²²⁴. En esta lógica esquizofrénica de todo para las mujeres pero sin las mujeres, los servicios secretos espiaban y carpeteaban²²⁵ a las feministas que se manifestaban a favor de la despenalización del aborto mientras Echeverría reformaba el artículo 40 de la Constitución con el fin de otorgar la igualdad jurídica a las mujeres²²⁶. Además, en esta reforma se incluyeron derechos relacionados con la maternidad como el establecimiento de periodos de prelactancia y poslactancia de seis semanas retribuidos, descansos, pausas laborales para dar el pecho y la adaptación de los espacios laborales con este fin. El secretario de gobernación se encargó de presentar el proyecto en el Congreso, señalándolo como un “acto de justicia” e incorporando al discurso una parte donde expuso la historia de las diversas luchas de las mujeres por sus derechos²²⁷.

Echeverría, a punto de terminar su legislatura, estaba compitiendo abiertamente por suceder al entonces secretario general de la ONU, Kurt Waldheim. Aprovechó el fracaso de la candidatura de Colombia debido a los disturbios civiles que allí se estaban produciendo

²²² Ana Lau, *Un fantasma...* Buscar referencia.

²²³ Para más detalles sobre los archivos desclasificados del Centro Nacional de Inteligencia sobre los grupos feministas de los 70 –hoy consultables en el Archivo General de la Nación– véase Martín H. González, *Liberación sexual* y Gabriela Aceves, *Women Made Visible*. Sobre la guerra sucia del gobierno de Luis Echeverría véase Camilo Vicente Ovalle, *Tiempo suspendido. Una historia de la desaparición forzada en México...*

²²⁴ Martín H. González. *La revolución sexual...*, p. 115.

²²⁵ Según el diccionario de americanismos, carpetear significa observar a algo o alguien con atención, pero con disimulo. El carpeteo político ha sido una práctica muy usada en Latinoamérica por gobiernos autoritarios, que creaban expedientes secretos sobre militantes y activistas políticos de todo tipo, en especial los de ideología marxista.

²²⁶ Ana Lau, “El feminismo mexicano: balance y perspectivas”, p.21.

²²⁷ Martín H. González, *La revolución sexual...*, p. 119, apud. “La mujer mexicana, cada vez más dueña de su destino”, *El Nacional*, 16 de octubre de 1974.

para acoger con rapidez la reubicación de los actos del Año Internacional de la Mujer, que la Secretaría de asuntos de la mujer de la ONU estaba tratando de organizar para el año 1975²²⁸. El presidente mexicano movilizó a todo su aparato diplomático y apostó por la presentación de una candidatura fuerte para la organización de este evento en Ciudad de México, que finalmente fue seleccionada²²⁹. El discurso que pronunció el presidente en la plaza de Tlatelolco fue extraordinariamente ilustrador del ejercicio de apropiación que hizo de las propuestas feministas. Incluso, como señala González, “habló de la ‘revolución de la mujer’ como una cuestión necesaria para la transformación de la sociedad”²³⁰. Se posicionó “contra el armamentismo, el neocolonialismo, la dominación extranjera, la discriminación racial, la intromisión en los asuntos internos de otros Estados, la amenaza del uso de la fuerza”²³¹.

Las exmilitantes del desaparecido M.A.S. y las de los grupos en activo, el MLM y MNM, fueron invitadas por las instituciones a participar en la elaboración del programa del congreso, pero fueron muy pocas las que accedieron. El MNM organizó un ciclo de conferencias en casi todas las delegaciones de la Ciudad de México titulado “Ciclo de Avanzada Feminista”, siendo conscientes de que la mayoría de las feministas no habían sido invitadas y no podrían acceder a la tribuna de organizaciones no gubernamentales. Irónicamente, María Antonieta Rascón, ex componente de M.A.S. y núcleo duro de las “marxistas”, fue la que coordinó para el Programa de México un estudio de evaluación sobre los temas que se tratarían en las mesas de la conferencia y que se tituló *Situación de la mujer en México*²³².

De las tres líneas fundamentales que componían el lema del AIM, “Igualdad, paz y desarrollo”, fue precisamente este último en el que más énfasis pusieron las delegaciones de los países, incluida la de México. El día que arrancaba la Conferencia, *Excelsior* incluso dedicó a este tema un editorial titulado “El desarrollo es el nuevo nombre de la paz”²³³. Como anotara Jocelyn Olcott, en el propio seno de la Conferencia se produjo una enorme división en lo que se refiere a la relación entre el trabajo y la emancipación femenina. Cuando ya se empezaba a atisbar el creciente empuje posfordista hacia el aumento de la acumulación a través de un nuevo sistema laboral más flexible, comenzó a emerger en foros internacionales

²²⁸ Jocelyn Olcott, “Globalizing Sisterhood...”, p. 285.

²²⁹ Jocelyn Olcott, *International Women’s Year...*, pp. 53-67.

²³⁰ Martín H. González, *La revolución sexual*, p. 120.

²³¹ Martín H. González, *La revolución sexual*, p. 120.

²³² Joel Estudillo García et al. (coords.), *Diccionario enciclopédico del feminismo...*, p. 318.

²³³ Jocelyn Olcott, “Globalizing Sisterhood”, p. 284, apud. *Excelsior*, 19 de junio de 1975, p.7A.

como este el debate sobre la participación de las mujeres en el mercado laboral y sobre el despojo de valor al trabajo no mercantilizado —o remunerado— que históricamente habían hecho las mujeres²³⁴.

En medio de este debate, encontramos las distintas posturas y prioridades de los grupos feministas mexicanos. Una vez se comenzó a organizar la agenda de los múltiples actos del congreso, varios de ellos se negaron a formar parte de un evento que consideraban parte del engranaje capitalista para seguir explotando la fuerza de trabajo de las mujeres del mundo y, sobre todo, las de los países pobres. Esta fue la postura principal del MLM, cuyas integrantes redactaron un manifiesto y programaron un contracongreso. Como colofón de su manifiesto, el MLM declaraba:

NO QUEREMOS LA IGUALDAD DE CONDICIONES PARA SER EXPLOTADAS DE LA MISMA MANERA QUE LOS HOMBRES

NO QUEREMOS UN DESARROLLO QUE PERPETÚE LA DESIGUALDAD ECONÓMICA RACIAL Y SEXUAL

NO QUEREMOS UNA PAZ QUE SOLO SIGNIFIQUE LA ESTABILIDAD DEL SISTEMA ACTUAL²³⁵.

En otro de sus volantes informativos sobre el contracongreso, las militantes del MLM incidían en aquellos temas que consideraban fundamentales para la mejora de las condiciones de vida de las mujeres y que no estaban teniendo cabida en las mesas de discusión de la Conferencia Internacional. Con esta fórmula directa y apelativa, “A qué se debe que en el Año Internacional de la Mujer no se hable de:”, las feministas enfrentaban el problema del trabajo doméstico no asalariado: “Para que tu marido pueda trabajar tienes que cuidar niños, cocinar y lavar. ¿Has pensado que los patrones de tu marido se están beneficiando de este trabajo que realizas gratuitamente?”²³⁶. En segundo lugar, se detenían en las condiciones de trabajo legisladas por la Ley Federal del trabajo respecto de las trabajadoras domésticas, donde se les otorgaba el increíble derecho de tener tiempo para descansar por la noche y alimentarse. “¿Hay alguna diferencia con la esclavitud?”, clamaba el volante del MLM, señalando que el 50% de las mujeres asalariadas en México eran sirvientas. Por último, el aborto legal y gratuito tampoco fue un punto a tratar por las instituciones organizadoras, aunque sí lo era, y en gran medida, el control de la natalidad por parte de los estados. Este era un problema que apremiaba, sobre todo, a los líderes de países del “tercer mundo” y que

²³⁴ Jocelyn Olcott, “Globalizing Sisterhood”, p. 287.

²³⁵ AVJ-01686, “AÑO INTERNACIONAL DE LA MUJER (Boletín de prensa)”, México, marzo de 1975, Caja 9, no. 01686.

²³⁶ Volante recuperado de AVJ-01885. Encontramos reminiscencias directas en este discurso del que vimos estaba siendo planteado por Silvia Federici y las feministas italianas.

cobró un protagonismo inédito durante el sexenio echeverrista. En este sentido, el MLM reclamaba la capacidad de decisión de las mujeres sobre su cuerpo y para su propia satisfacción, no una legislación “sujeta a las necesidades de población del estado”, rechazando “cualquier control sobre ellos”²³⁷.

Mientras el MLM mantenía esta postura radical, redistributiva y antirracista, el MNM que, como hemos adelantado, estaba integrado en su mayoría por profesionales liberales y profesoras universitarias, se prestó, hasta cierto punto, a formar parte de los actos. Organizado por Esperanza Brito de Martí, durante los días 26 y 27 de junio se celebró el Ciclo de Avanzada Feminista, con más de cien ponencias en 12 comunas de la Ciudad de México sobre la mujer y el desarrollo, el sexismo en el mundo de las comunicaciones, el control de la fecundidad y el masoquismo de las mujeres²³⁸. Como ha relatado Brito en varias ocasiones, formar parte del programa fue la única manera que encontraron para llevar sus ideas de forma masiva a mujeres de distintos sectores de la población y concienciar sobre las formas de sometimiento a las que estas estaban expuestas y que se naturalizaban permanentemente.

²³⁷ Volante recuperado de AVJ-01885. Encontramos reminiscencias directas en este discurso del que vimos estaba siendo planteado por Silvia Federici y las feministas italianas.

²³⁸ Movimiento Nacional de Mujeres, “Ciclo de Avanzada Feminista: programa”, México, marzo de 1975, documento mecanuscrito recuperado en AVJ-01743.

MOVIMIENTO NACIONAL DE MUJERES, A.C.



¿Es ésta la identidad de la mujer?

CICLO DE AVANZADA FEMINISTA
IDENTIDAD DE LA MUJER

AUDITORIO BANCO DE COMERCIO

(Bolívar y Venustiano Carranza)

JUNIO 26 y 27

Informes: 512-58-41

Inscripciones: Kepler 105, Anzures

Año Internacional de la Mujer

México 1975.

Imagen 13. Movimiento Nacional de Mujeres (organizador). Pasquín para el ciclo de *Avanzada Feminista*, Ciudad de México, 1975. Fuente: Archivo Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Ciudad de México.

Durante la celebración del congreso, la prensa nacional se volcó en la cobertura informativa del evento, no siempre de forma amable o neutra. Las faltas de acuerdo entre feministas sirvieron como carne de cañón para presentar sus discusiones como una suerte de “peleas de gatas global”²³⁹. La conferencia estaba dividida en dos espacios, uno para las representantes institucionales de los gobiernos, y otro, denominado la Tribuna, reservado para las presentaciones de organismos no gubernamentales que se reunía en el Auditorio del Centro Médico. A la segunda acudieron feministas occidentales muy conocidas como Betty Friedan, feministas de países “en vías de desarrollo”, como las mexicanas, y también mujeres que no se autorreconocían como feministas pero que eran activas militantes antiimperialistas y por los Derechos Humanos de las mujeres pobres. Este último fue el caso de Domitila Barrios de Chungara que, según relata ella misma en su testimonio *Si me permiten hablar*, tuvo una breve discusión con Betty Friedan sobre los puntos de enmienda al “plan de acción” que había propuesto puesto que “eran planteamientos feministas con los que nosotras no concordábamos porque no abordaban algunos problemas fundamentales para nosotras, las latinoamericanas”²⁴⁰. Friedan le pidió a Barrios de Chungara que dejara su “actitud belicista” arguyendo que ella y el sector de latinoamericanas que diferían con sus planteamientos

²³⁹ Jocelyn Olcott, *International Women's Year...*, p. 1.

²⁴⁰ Domitila Barrios de Chungara y Moema Viezzer, ‘Si me permiten hablar...’ Testimonio de Domitila: una mujer de las minas de Bolivia

estaban siendo “manejadas por los hombres”, que solo pensaban en política y que ignoraban “por completo” los asuntos femeninos. Cuanto Barrios quiso replicar, Esperanza Brito de Martí, que actuaba como anfitriona y, según Olcott, había convocado este panel de unidad precisamente para demostrar que “un conjunto fundamental de cuestiones de la mujer podría ser inmune a la geopolítica y a las batallas por la soberanía económica”²⁴¹, trató de generar consenso y le espetó a la boliviana:

Hablemos de nosotras, señora... Nosotras somos mujeres. Mire, señora, olvídense usted por un momento del sufrimiento de su pueblo. Por un momento, olvídense de las masacres. Ya hemos hablado bastante de esto. Ya hemos escuchado bastante. Hablemos de nosotras... de usted y de mí, de la mujer, pues²⁴².

Merece la pena reproducir al completo la respuesta que dio Domitila:

Muy bien, hablaremos de las dos. Pero, si me permite, voy a empezar. Señora, hace una semana que yo la conozco a usted. Cada mañana usted llega con un traje diferente; y sin embargo, yo no. Cada día llega usted pintada y peinada como quien tiene tiempo de pasar en una peluquería bien elegante y puede gastar buena plata en eso; y, sin embargo, yo no. Yo veo que usted tiene cada tarde un chofer en un carro esperándola a la puerta de este local para recogerla a su casa; y, sin embargo, yo no. Y para presentarse aquí como se presenta, estoy segura de que usted vive en una vivienda bien elegante, en un barrio también elegante, ¿no? Y, sin embargo, nosotras las mujeres de los mineros, tenemos solamente una pequeña vivienda prestada y cuando se muere nuestro esposo o se enferma o lo retiran de la empresa, tenemos noventa días para abandonar la vivienda y estamos en la calle. Ahora, señora, dígame: ¿tiene usted algo semejante a mi situación? ¿Tengo yo algo semejante a su situación de usted? Entonces, ¿de qué igualdad vamos a hablar entre nosotras? ¿Si usted y yo no nos parecemos, si usted y yo somos tan diferentes? Nosotras no podemos, en este momento, ser iguales, aun como mujeres, ¿no le parece?²⁴³

²⁴¹ Jocelyn Olcott, *International Women's Year...*, p. 203.

²⁴² Domitila Barrios de Chungara y Moema Viezzer, *‘Si me permiten hablar...’*, p. 165.

²⁴³ Domitila Barrios de Chungara y Moema Viezzer, *‘Si me permiten hablar...’* p. 166.



Imagen 14. Betty Lane (fotógrafa). Domitila Barrios de Chungara y Esperanza Brito de Martí en la Tribuna de Organizaciones No Gubernamentales. Fuente: Jocelyn Olcott, *International Women's Year...*, p. 203.

Este enfrentamiento se nos presenta como un antecedente de los conflictos que afrontarán las feministas históricas mexicanas durante los ochenta cuando nutridos grupos de mujeres de sectores populares comenzaron a formar parte de las instancias y espacios feministas para reclamar sus derechos como obreras, campesinas e indígenas. Ana Victoria Jiménez, que en aquel momento militaba en el MNM, recordaba la separación entre las delegadas oficiales y la tribuna de ONG de la siguiente forma:

La Conferencia [gubernamental] la conformaron las esposas, casi siempre, o funcionarias elevadas del gobierno o de los gobiernos [...]. Pero las demás éramos de abajo. Entonces ¿qué haces con la gente de la raza? Pues mandarlas a hacer una tribuna especial para que ellas se peleen solitas ahí. Y eso fue lo que pasó²⁴⁴.

Como apunta Jocelyn Olcott, al contrario de la creencia popular de que la Conferencia de 1975 fue un fracaso en sus objetivos “porque terminó en desunión y porque las mujeres del Primer Mundo no escucharon a las del Tercer Mundo o porque las participantes del Tercer Mundo tendieron una emboscada a las del Primer Mundo”, esta desunión fue, de hecho uno de los logros del evento porque las feministas occidentales escucharon finalmente a las mujeres del Tercer Mundo²⁴⁵. En los diversos actos en torno al AIM se delinearon dos

²⁴⁴ Entrevista de Elisa Cabrera García a Ana Victoria Jiménez el 19 de septiembre de 2021, Colonia Moderna, Ciudad de México.

²⁴⁵ Jocelyn Olcott, *International Women's Year...*, p. 5.

grandes bloques feministas que se desarrollarán durante el periodo posfordista. Por un lado, el feminismo anticapitalista y antiimperialista, que priorizó la política económica y el análisis de los trabajos reproductivos. Por otro, el feminismo de integración, que promovió la entrada masiva de las mujeres al mercado laboral globalizado, el cual se vio favorecido, entre otras medidas, por la concesión de microcréditos de grandes entidades financieras mundiales a millones de mujeres de países pobres, apoyadas por los organismos internacionales como la Secretaría de Naciones Unidas.

Por su parte, el MLM salió tocado del contracongreso. Según la historiadora Ana Lau, a pesar del trabajo “intenso y extenuante” que llevaron a cabo las militantes del colectivo para el contracongreso, este “tuvo pocos frutos”, a lo que se sumaron el resto de conflictos y enfrentamientos que el grupo tenía. Esta circunstancia provocó una nueva desmoralización del grupo que detonó otra escisión “ante la imposibilidad del trabajo conjunto” entre dos sectores del colectivo que tenían objetivos a corto plazo muy distintos²⁴⁶. Un sector opinaba que era fundamental la edición de un periódico o revista para visibilizar las ideas y el trabajo de las militantes, pero el otro consideraba que primero había que conseguir unas bases amplias de apoyo de mujeres obreras. De esta escisión nace, en el año 1976, el grupo *La Revuelta*²⁴⁷.

La Revuelta

Según Eli Bartra, una de sus cofundadoras, este colectivo surgiría, por un lado, de una diferencia política principal con el resto de militantes del MLM, al estimar que era necesaria la creación de un periódico para alcanzar más difusión del movimiento; por otro, el resto del MLM entendía que era preciso promover un movimiento feminista más amplio que, posteriormente tuviese al periódico como su principal medio de expresión. La revista se concibió como una nueva estrategia militante²⁴⁸. Así, *La Revuelta*, fundada en 1976, se convierte en “la primera publicación feminista que salió en México dentro de la llamada ‘segunda ola’”. La revista, según las componentes²⁴⁹, era necesaria para “rescatar el espacio del habla, reivindicar formas de expresión, revalorizar la espontaneidad y conquistar una

²⁴⁶ Ana Lau, *La nueva ola del feminismo en México...*, p. 115.

²⁴⁷ Eli Bartra, “El colectivo *La Revuelta* o de cuando las brujas conspiraron”, p. 19.

²⁴⁸ Gisela Espinosa, *Cuatro vertientes...*, p. 62.

²⁴⁹ Hasta el año 1983, cuando el colectivo se disuelve, formaron parte del mismo Eli Bartra, Berta Hiriart, Lucero González, Dominique Guillemet, María Brumm, Chela Cervantes, Bea Faith y Ángeles Necoechea. Véase Eli Bartra et al., *La Revuelta. Reflexiones, testimonios y reportajes*.

experiencia propia y una identidad real”²⁵⁰. Aunque los temas que abordaban eran similares a los de los otros colectivos²⁵¹, la originalidad en los medios visuales empleados tuvo una huella profunda en el Movimiento.

En una entrevista reciente con Elena Poniatowska, Lucero González, una de sus integrantes, contaba que Carlos Payán, el entonces director de *Unomásuno*, las apoyó mucho en la producción editorial y les prestó la imprenta. Una vez la revista estaba impresa había que distribuirla. González explicaba que llegaron a los campus universitarios, se metieron en los hospitales, los mercados, las calles del sur, las comunas en zonas desfavorecidas²⁵². Eli Bartra, por su parte, ha relatado que este fue el trabajo más emocionante pero también el más extenuante relacionado con la revista. La estética de la revista fue uno de sus mayores aciertos: los diseños se montaron con “letras grandes y vistosas para facilitar la lectura de un sector amplio de mujeres”²⁵³ y el fotomontaje fue una práctica habitual, sobre todo en sus portadas. Utilizaron pedazos recortados de cuerpos de mujeres que extraían de las revistas femeninas junto a mensajes escritos, al más puro estilo de Martha Rosler.

²⁵⁰ Fem, “Grupos Feministas en México”, *fem*, no.5, p. 28.

²⁵¹ En el número conmemorativo del 20 aniversario de la revista *fem* Eli Bartra escribía que en La Revuelta “escribíamos sobre el aborto, la sexualidad, el trabajo doméstico, sobre diversos aspectos de lo que considerábamos que es la condición de las mujeres y las formas de luchar contra la subordinación”. Véase Eli Bartra, “El colectivo La Revuelta”, p. 19.

²⁵² Elena Poniatowska, “La Revuelta: Película feminista de Lucero González”, *La Jornada*, 19 de diciembre de 2021.

²⁵³ Tonatiuh Meléndez, “Semblanza: El periódico La Revuelta... Y las brujas conspiraron”, p. 2.



Imagen 15. *La Revuelta*. Portada del n° 6 de la revista *La Revuelta* y Collage en el n°5, p. 7. Fuente: Archivos Históricos del Feminismo en México, CIEG, UNAM. En línea: https://archivos-feministas.cieg.unam.mx/publicaciones/la_revuelta.html

Las publicaciones de *La Revuelta* definían sus prácticas militantes. Por ejemplo, en el número 9 encontramos la definición de “pequeño grupo” que tanto se empleó durante las primeras formaciones:

“El Pequeño Grupo” es un método de concientización que han creado los movimientos feministas en todo el mundo y que significa un paso importante para las mujeres en el proceso de toma de conciencia de su opresión. [...] El ‘Pequeño Grupo’ nos ofrece a las mujeres una alternativa concreta a la censura que ejerce sobre nosotras el mundo patriarcal [...]. Los objetivos del pequeño grupo son: fomentar la comunicación abierta y sincera entre las mujeres y romper así las barreras que el sistema nos ha impuesto, como la competencia con otras mujeres. Aprender a valorarnos a nosotras mismas, no sentirnos inferiores y dependientes y a expresarnos²⁵⁴.

El colectivo organizó piezas de teatro callejero, intervino en la radio y en la televisión, se dieron conferencias y mesas redondas, se redactaban volantes... “En fin las tareas de toda militancia tradicional y algunas otras más imaginativas”²⁵⁵, señalaba Bartra en el artículo que escribió para el número conmemorativo de *fem* en 1996, a 20 años de la fundación de la

²⁵⁴ “Pequeño grupo”. *La Revuelta*, no. 9, julio de 1978, p. 3. En: Archivos Históricos del feminismo, CIEG, UNAM. En línea: https://archivos-feministas.cieg.unam.mx/publicaciones/la_revuelta.html#la_revuelta

²⁵⁵ Eli Bartra, “El colectivo *La Revuelta*”, p. 21.

publicación feminista mexicana. La frase de Bartra es muy significativa para este relato, que trata de abordar precisamente un giro en las prácticas militantes de la defensa de derechos de las mujeres. Desde una mirada global, es palpable la relación con las propuestas estéticas de artistas estadounidenses que comenzaban su carrera en esta década como Rosler o Barbara Kruger. Este modelo de creación y de militancia en colectivo también trataba de arrancar en la Woman's Building de Los Ángeles, donde apenas tres años más tarde llegaría Mónica Mayer.

La Revuelta se consideró a sí mismo el grupo más radical del neofeminismo mexicano y fue uno de los más imaginativos en sus acciones públicas y editoriales. Sus integrantes trataron de modificar totalmente las estructuras opresivas del patriarcado en sus vidas cotidianas y comenzaron una convivencia comunitaria que rechazaba la heteronorma como espacio personal de realización de las mujeres. Además, el impulso creativo de las componentes de La Revuelta no tenía límites. Para Ana Victoria Jiménez, La Revuelta “revolucionó las maneras de exponer el concepto feminista a través de obras de teatro, máscaras, vestuario, periódicos de la época. Tal vez no lo sabíamos muy bien entonces, pero nos mostraba que había algo nuevo”²⁵⁶. En su revista las militantes de la Revuelta introdujeron collages donde mezclaban imágenes de mujeres, obras de arte, muñecas, cartas manuscritas o noticias de la prensa subrayadas; también fotonovelas de producción propia, viñetas, comics e incluso test que ironizaban sobre aquellos otros que en las revistas femeninas determinaban si una mujer tenía prácticas normales o no. En 1981 el director del diario *Unomásuno* les dijo que “estaba harto de poemas y gotitas de sangre” y cerraron la columna de La Revuelta en el periódico, disolviendo también el grupo de trabajo para que cada una de las militantes tomase nuevos rumbos²⁵⁷.

Artes Visuales No. 9

De manera paralela a las actividades de la Conferencia, el mundo de la alta cultura seguía su propio rumbo aunque no pudo evitar hacerse eco del gran evento. Se embarcaba en profundos debates sobre la representación de las mujeres en el arte y su producción con invitadas internacionales y conocidísimas críticas y artistas del panorama nacional. El Museo

²⁵⁶ Angélica Abelleira, “Por el derecho a la felicidad...”, p. 97.

²⁵⁷ Elena Poniatowska, “La Revuelta, película feminista de Lucero González”, *La Jornada*, 19 de diciembre de 2021. En línea: <https://www.jornada.com.mx/notas/2021/12/19/cultura/la-revuelta-pelicula-feminista-de-lucero-gonzalez-poniatowska/>

de Arte Moderno organizó para la ocasión una exposición titulada *La mujer como creadora y tema del Arte*, el Palacio de Bellas Artes hizo lo propio con *La mujer en la plástica* y el Poliforum Cultural Siqueiros inauguró *Pintoras y escultoras de México*²⁵⁸. Unos años antes, en 1973, el Museo de Arte Moderno, en la persona del museógrafo Fernando Gamboa y la crítica de arte Carla Stellweg, había fundado una revista titulada *Artes Visuales* donde se presentaban las principales tendencias artísticas del panorama mexicano y sus vínculos con el arte internacional. Después del revuelo que se formó por la selección de obras de la exposición del MAM donde la gran mayoría de los artistas que expusieron eran hombres²⁵⁹, Stellweg organizó el encuentro *Mujeres-arte-feminidad* al que invitó a decenas de mujeres profesionales del mundo del arte²⁶⁰ y les formuló cinco interrogantes sobre la práctica profesional de las mujeres artistas, sus estéticas. En una de las interpelaciones, la editora se preguntaba: “¿Cómo resuelve integrar su condición de mujer en una sociedad dada como la mexicana, eliminando conscientemente ese aspecto de su obra?”²⁶¹. Los comentarios de cada una de las participantes, junto a la introducción de Stellweg, fueron publicados al año siguiente en el número 9 de *Artes visuales*. Algunas de ellas se expresaban con posturas alejadas de los postulados feministas, haciendo referencia a la creatividad y a la necesidad de diluir la diferencia sexual dentro del campo del arte. Otras, en cambio, criticaban un modelo de creación, ya configurado por los productores varones, que las mujeres debían asimilar para ser tenidas en cuenta como artífices de valor²⁶².

Este volumen también contenía una entrevista a la artista feminista estadounidense Judy Chicago que, junto a otras compañeras de profesión y militancia, había fundado en 1973 en Los Ángeles el primer centro de formación artística feminista, el Woman’s Building. Ya en 1971 Chicago junto a Miriam Schapiro había dado inicio al Feminist Art Program en el Instituto de las Artes de la Universidad de California para impulsar a las artistas mujeres a poner sus percepciones y experiencias vitales por delante al crear fenómenos artísticos. Tras un año de trabajo en este contexto, el FAP realizó una exposición que se tituló *Womanshouse* y que se expuso como un espacio doméstico. Al mismo tiempo, las temáticas de las obras expuestas versaban sobre los trabajos reproductivos y sobre la dificultad para las mujeres de

²⁵⁸ Andrea Giunta, “Feminist Disruptions...”.

²⁵⁹ Mónica Mayer, “De la vida y el arte como feminista”, p. 37.

²⁶⁰ Entre otras se encontraban en el encuentro Rita Eder, Ida Rodríguez Prampolini, María Teresa del Conde, Alaide Foppa y Helen Escobedo, a quien veremos más adelante con “un pito en la cara” como “herramienta de trabajo”.

²⁶¹ Carla Stellweg, “Mujeres / Arte / femineidad”, p. 1.

²⁶² *Artes Visuales*, “Mujeres “Mujeres / Arte / femineidad”, pp. 6-25. Para una recapitulación expedita de las posturas de todas las participantes véase Giunta, “Feminist Disruptions...”, p. 6.

hacer frente a los estereotipos de género y las expectativas por estos papeles irreales que les eran impuestos a las mujeres²⁶³. Este proyecto educativo y colaborativo, similar a la más conocida Women's Art Colony Farm, iniciada en 1978 por Kate Millett, fue un referente mundial e iniciador de un proceso que se vivió en la década de los 70 a partir del trabajo en común de artistas feministas, un proceso que recuperaba la noción vanguardista de la unión entre la propia vida y la producción artística. Este proceso en México tuvo su reflejo con el trabajo de Mónica Mayer, cuya producción artística estuvo íntimamente ligada a su vida personal y esta, a su militancia feminista.

Aquel año de 1976 llega a las manos de la joven artista aquel número de la revista Artes Visuales. Mónica Mayer ya había acudido a algunas manifestaciones desde que comenzó a militar en el Movimiento Feminista Mexicano y había sufrido en primera persona la exclusión de sus compañeros de estudios artísticos y la discriminación de algunos profesores de la escuela Nacional de Artes Plásticas de San Carlos. Rápidamente advirtió las desigualdades que reproducía el currículum académico de la escuela en lo que respecta a las mujeres productoras, así como las desigualdades cotidianas en relación con sus compañeros y profesores. Así relata ella una de sus primeras caídas del caballo:

Una compañera presentó un trabajo sobre las mujeres artistas y cuál no sería mi sorpresa cuando al final de su exposición la mayoría de los chavos afirmaron que por cuestiones biológicas las mujeres no éramos tan buenas artistas como ellos ya que nuestra creatividad solo se encausaba a la maternidad²⁶⁴.

Otro hecho que le removió profundamente fue la pintada que encontró en el baño de mujeres de la Academia de San Carlos durante la huelga que organizaron los estudiantes en 1974: “Compañeras, haced el amor, apoyad a los compañeros en su lucha”. El de proveedoras sexuales era el papel que algunos de sus compañeros querían conferirles en aquella lucha por el cambio en la institución. Según sus propias palabras, “Pretendían que nuestra vida se limitara a mantenerle (sic) las camas calientes y los pinceles limpios a los compañeritos”²⁶⁵.

²⁶³ Ekhiñe Graell Larreta, *La representación del movimiento feminista...*, p. 71. Para un estudio detallado sobre los primeros proyectos artísticos colectivos feministas en Estados Unidos véase Paula Harper, “The First Feminist Art Program...”; Jane Gerhard, “Judy Chicago and the Practice of 1970s Feminism”; y Mira Schor et al. “Contemporary Feminism: Art Practice, Theory and Activism...”.

²⁶⁴ Mónica Mayer, “De la vida y el arte como feminista”, p. 36.

²⁶⁵ Mónica Mayer, *Rosa Chillante*, pp. 17 y 23.

El número 9 de *Artes Visuales* se menciona en todos los trabajos existentes sobre los inicios del arte feminista en México²⁶⁶. Para Andrea Giunta, la publicación produjo un efecto de movilización de nuevas formas de conciencia artística en artistas más o menos cercanas a la militancia feminista de los nuevos grupos y en las trabajadoras de la cultura, algunas de ellas feministas, pero que separaban ambas esferas sin pensar que fuese posible algo así como “el arte feminista”, tal y como poco más tarde lo concibió Mayer²⁶⁷.

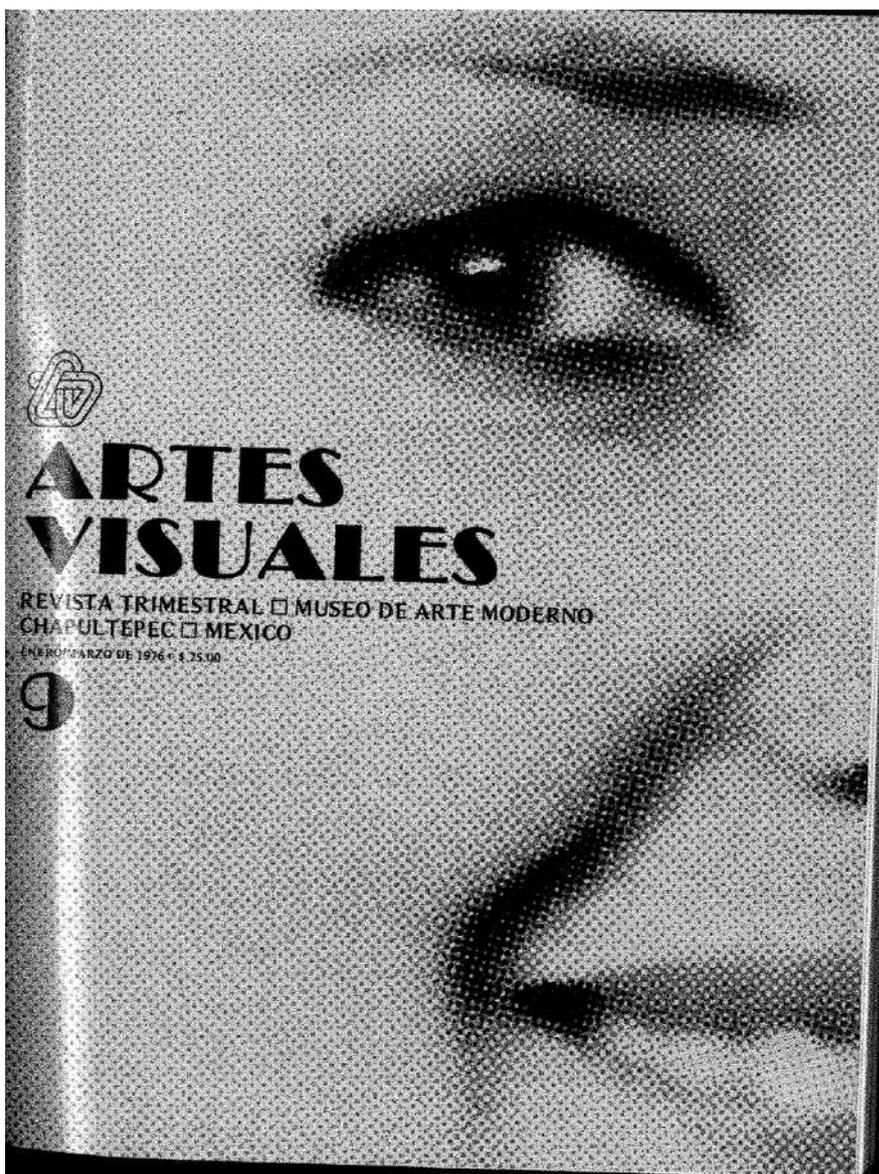


Imagen 16. Portada de la revista *Artes Visuales*, no. 9, Museo de Arte Moderno, 1976. Fuente: Biblioteca Daniel Cosío Villegas, Colegio de México, Ciudad de México.

²⁶⁶ Incluso fue expuesto en la primera exposición sobre el colectivo Polvo de Gallina Negra en Santiago de Chile.

²⁶⁷ Son ilustrativas al respecto estas declaraciones de Mónica Mayer: “Algo que fue particularmente difícil durante esa época es que ni siquiera las feministas dedicadas a la crítica de arte como Alaíde Foppa estaban de acuerdo con nosotras en que hubiera la posibilidad de producir un arte feminista”. Véase “De la vida y el arte como feminista”, p. 39. El caso de Foppa, Raquel Tibol y Teresa del Conde son singulares porque

Existe un consenso amplio entre las historiadoras del movimiento en que el Año Internacional de la Mujer tuvo una trascendencia decisiva en los siguientes pasos que darían las militantes de los grupos. La enorme cantidad de actividades de distinta índole que supuso el AIM para las militantes feministas de todos los grupos produjo fracturas, pero también creó vínculos y nuevas alianzas, una mayor relación entre feministas de distintos grupos así como una coordinación de estos y, como señala Espinosa, una agenda de mínimos²⁶⁸. En definitiva, se produjo un trabajo creativo conjunto que fue introduciendo nuevas definiciones y marcos teóricos sobre los principales temas que todas pretendían abordar. Buena muestra de esta voluntad por crear una dinámica colaborativa fue la creación de la Coalición de Mujeres Feministas (CMF). En 1976, un año después del gigantesco evento, el MNM y el Movimiento Feminista Mexicano –que compartía sede con el MLM– dieron un salto hacia la consolidación de un movimiento feminista con un mayor grado de unificación y propusieron la creación de una coalición que trabajase en común sobre temas prioritarios. La Coalición esgrimió tres ejes fundamentales sobre los que todos los grupos estaban de acuerdo: la despenalización del aborto junto con la educación sexual, la lucha contra las violaciones y la protección de las mujeres que sufrían violencia machista sistemática²⁶⁹.

²⁶⁸ Gisela Espinosa, *Cuatro vertientes...*, p. 64.

²⁶⁹ Ana Lau, “El feminismo mexicano”, p. 184.



Imagen 17. Lucero González (Fotógrafa). Colección digital M68, Comité Universitario M68: Ciudadánas en movimiento, Centro Cultural Tlatelolco, UNAM. En línea: <https://m68.mx/imagen/35912>.

No sin polémica, la Coalición de Mujeres comenzó a plantear la necesidad de abordar la violencia contra las mujeres como un tema central y prioritario²⁷⁰. Sus estatutos establecían de manera detallada los programas de acción que la Coalición debía abordar en cinco temas prioritarios: La lucha por el aborto libre y gratuito, la lucha por la igualdad de salarios y oportunidades, la lucha por la erradicación de la violación, la persecución y castigo de los violadores y, finalmente, la creación de albergues de acogida para mujeres golpeadas²⁷¹. Cada una de estas problemáticas se trabajaba con un plan a corto, a medio y a largo plazo. Así definió que “la mujer golpeada es un fenómeno de nuestra sociedad que debe considerarse como un delito y sacarse del ámbito familiar”²⁷².

Una de las prioridades centrales que se plantearon en los objetivos de la Coalición era la de conseguir la apertura de casas albergue que refugiasen a las mujeres que tenían que huir de sus parejas, dar apoyo psicológico y proveerlas de “trabajadoras sociales y personal capacitado para la atención de menores, mujeres golpeadas y moralmente incapacitadas para

²⁷⁰ Algunas militantes opinaban que la Coalición debía centrar todos sus esfuerzos en la lucha por la despenalización del aborto.

²⁷¹ Coalición de Mujeres feministas, “Plataforma – Prioridades: Albergues para mujeres golpeadas”, documento mecanoscrito recuperado en AVJ-0078, p. 4/10.

²⁷² Coalición de Mujeres feministas, “Plataforma – Prioridades: Albergues para mujeres golpeadas”, documento mecanoscrito recuperado en AVJ-0078, p. 7/10.

salir adelante por sí solas”²⁷³. El plan la Coalición era convencer al gobierno de que era su responsabilidad el mantenimiento de estos albergues y que las militantes orientasen, asesorasen y concienciasen a su personal y a las mujeres que a ellos llegasen. Los estudios sobre violencia contra las mujeres con los que contaba la Coalición le permitieron manifestar las repercusiones que esta forma de violencia tenía sobre el resto de la sociedad: “la crianza de hijos e hijas que serán golpeadores e irresponsables o que seguirán el mismo patrón destructivo y masoquista de la mujer violentada”²⁷⁴. Dentro de la CMF se constituyó una comisión específica para empezar a trabajar en la apertura de los centros. Como se puede apreciar, en este momento aún existía mucha confusión con el concepto de violencia ejercida contra las mujeres y la violencia de género no era un concepto fácil de localizar.

En este momento, uno de los principales problemas del abordaje de la violencia de género tuvo que ver con el concepto de la lucha de clases, que invalidaba la posibilidad de analizar una forma de violencia estructural ejercida de los varones hacia las mujeres de manera transversal entre clases. Irónicamente Ana Victoria definía este conflicto de la siguiente manera:

Era muy desconcertante todo en este momento porque no había claridad con ese concepto de la famosa “lucha de clases” en el centro. Resulta que pues sí, las mujeres eran golpeadas, pero en el centro estaba la lucha de clases y no podías olvidar que los señores siempre tenían la razón y que entonces a la hora de la hora si un señor se enoja, tú no tienes que estar enojada con él, ¿verdad? Si la culpa la tiene el capital, el enemigo, el imperialismo, siempre estaban todos los enemigos allá afuera, lejos, quién sabe dónde²⁷⁵.

Aunque en él no participaran todos los grupos autónomos feministas que existían en este momento, el espacio de la Coalición permitió articular un plan de acción política, jurídica y de apoyo a víctimas mucho más integral. Sus investigaciones y posteriores puestas en escena en el espacio público permitieron, como ha apuntado Irma Saucedo, mostrar en la esfera pública que las consecuencias de la violencia contra las mujeres afectaban a todas las esferas de la sociedad y que, por ello, era necesaria una mayor investigación y reflexión, “para hacer un tratamiento adecuado de las víctimas”²⁷⁶. Esta unión y trabajo conjunto respondían a la necesidad de “unificar esfuerzos y establecer canales de comunicación entre las

²⁷³ Coalición de Mujeres feministas, “Plataforma – Prioridades: Albergues para mujeres golpeadas”, documento mecanuscrito recuperado en AVJ-0078, p. 6/10.

²⁷⁴ Coalición de Mujeres feministas, “Plataforma – Prioridades: Albergues para mujeres golpeadas”, documento mecanuscrito recuperado en AVJ-0078, p. 7/10.

²⁷⁵ Entrevista de Elisa Cabrera a Ana Victoria Jiménez, 19 de septiembre de 2021, Colonia Moderna, Ciudad de México.

²⁷⁶ Irma Saucedo et al. “Movimientos contra la violencia hacia las mujeres”, p. 219.

feministas”²⁷⁷. La CMF estableció un local donde se reunían a debatir y trabajar decenas de feministas. “En 1977 el local de la Coalición era un hervidero de reuniones y proyectos”, señalaba Lamas, por aquel entonces militante del MLM²⁷⁸. Ese mismo año, la Coalición cerraba filas y conseguía presentar un primer proyecto de despenalización del aborto llamado “por un aborto libre y gratuito”²⁷⁹.

Durante aquel año de 1977, a petición del Gobierno se formó el Grupo Interdisciplinario para el Estudio del Aborto en México (GIA), con el objetivo de estudiar los alcances del aborto y sus consecuencias. Los grupos feministas comenzaron a trabajar colectivamente en la propuesta de un proyecto de ley que se llevó ese mismo año a la cámara de diputados. En este contexto de intenso trabajo de la CMF, de la mano de Lourdes Arizpe, Mireya Toto y Yan María Castro, que formaban parte del Movimiento Feminista Mexicano, nació la publicación *Cihuat* (‘Mujer’ en lengua náhuatl). La revista se definió como un espacio de intercambio de información entre las integrantes del movimiento feminista, definiendo la lucha feminista como “específicamente femenina aunque integrada a la lucha de clases”²⁸⁰. Uno de los temas más abordados por *Cihuat*, después del aborto (1º), la maternidad (2º), los derechos de las trabajadoras y el capitalismo (3º), fue la violencia contra las mujeres (4º), que se afrontaba desde una perspectiva holística vinculada al resto de temas más importantes, sobre todo con el trabajo doméstico y su desvalorización²⁸¹.

Rompiendo el silencio

Mientras discutían los temas de base –aquel mínimo común múltiplo que era la maternidad voluntaria, la violación, la violencia hacia las mujeres y el trabajo doméstico–, en el seno de la Coalición se congregaron sensibilidades con muchas similitudes e intereses compartidos. Varias de sus integrantes tenían una fuerte predilección por la creación de nuevos lenguajes artísticos desde el discurso feminista y se movían entre distintos medios artísticos como el diseño gráfico, la fotografía, la pintura o el cine. En 1975, Rosa Martha Fernández, psicóloga y cineasta que trabajaba en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), comenzó a trabajar con un grupo de otras cineastas con el objetivo de filmar películas sobre

²⁷⁷ Marta Lamas, “Mis diez primeros años...”, p. 11.

²⁷⁸ Marta Lamas, “Mis diez primeros años...”, p. 12.

²⁷⁹ Ana Lau, “El feminismo mexicano...”, p. 184.

²⁸⁰ Editorial *Cihuat: Voz de la Coalición de Mujeres*, año 1, no. 2 (junio, 1977), p. 1.

²⁸¹ Verónica Ortiz y Diana Lara, “Cihuat: voz de la Coalición de Mujeres”, p. 5.

los problemas más apremiantes de las mujeres. Ya en 1972, integrada en el M.A.S., había realizado un audiovisual titulado *Sexismo*, que se proyectaba en todos los actos amparados por el M.A.S. antes de su disolución²⁸². Entre 1975 y 1978 Fernández produjo un primer mediodocumental, un falso documental sobre el aborto que intercala una historia en primera persona de una mujer que sufre humillaciones y vejaciones del sistema médico, a lo que se suman los crudos testimonios de las mujeres que fueron entrevistadas por Fernández y su colaboradora y amiga Ángeles Necoechea, una de las fundadoras del colectivo La Revuelta. Según la cineasta, el objetivo de las películas del grupo era la “contraideologización”, “el mostrar los intereses políticos, económicos y culturales que sostienen las condiciones de vida a las que se enfrentan las mujeres”²⁸³.

El “método Fernández” resultó muy efectivo. A pesar de su escasa recepción en comparación con las películas de factura estatal, la Coalición movía la película sobre el aborto por los cineclub universitarios de la ciudad, en asambleas y espacios militantes de todo tipo. A inicios del año 1978 Fernández les propuso a varias compañeras cineastas trabajar de manera conjunta en un nuevo proyecto que abordase otro de los temas centrales del trabajo de la CMF, la violación. Además de las cineastas del CUEC, Fernández también les pidió colaboración para la escritura y producción del guion a su amiga Ana Victoria Jiménez y a la joven artista Mónica Mayer, que militaba por aquel entonces en el Movimiento Feminista Mexicano, uno de los grupos promotores de la Coalición. *Rompiendo el silencio*, el segundo falso documental de Fernández, fue uno de estos proyectos en los que se materializó esta voluntad por hacer coincidir las aspiraciones artísticas y creativas de algunas de las militantes del movimiento feminista mexicano²⁸⁴. La película de Fernández abrió en la Coalición una de las aristas que componían aquella realidad tan tangible pero aun tan poco definida. En nuestra conversación, Ana Victoria Jiménez se refirió a este momento de la siguiente forma:

Antes de la película en la Coalición discutíamos estos temas, pero cuando llegó Rosa Martha nos encerramos con ella varias compañeras del grupo de lo que ahora conocemos como Cine Mujer pero que en aquella época no se llamaba así, nos reunimos a discutir qué era la violencia de género, cómo llegaban a producirse las violaciones²⁸⁵.

²⁸² Marta Acevedo et al., “Piezas de un rompecabezas”, p. 17.

²⁸³ Ana María Amado, “Entrevista al colectivo Cine-Mujer”, *Imágenes*, julio de 1980, pp. 12-18.

²⁸⁴ Mónica Mayer ha insistido mucho en este aspecto de su formación político artística. De hecho, en “De la vida y el arte como feminista” relata que comenzó a militar en el Movimiento Feminista Mexicano porque sus integrantes editaban el periódico Cihuat y creyó que este era un buen espacio para “integrar [sus] preocupaciones políticas y artísticas”, p. 37.

²⁸⁵ Entrevista de la autora a Ana Victoria Jiménez.

Ciertamente Fernández, Mayer, Ángeles Necochea, Jiménez y el resto se emplearon en una investigación a fondo para comprender el fenómeno sobre el que querían grabar. En el Archivo Ana Victoria Jiménez se pueden encontrar las más de 100 páginas de documentos (entrevistas, capítulos de libro, artículos científicos, reseñas, informes judiciales de casos de violaciones) que recopilaron las guionistas para la redacción del guion de *Rompiendo el silencio*²⁸⁶. Según Elena Oroz, aquel colectivo de mujeres haciendo cine o, como más tarde comenzaría a llamarse, Cine-Mujer, “supuso una manifestación nacional de una corriente contra-cultural internacional: el nacimiento de un cine colectivo feminista que tomó el documental como vehículo privilegiado de expresión y concienciación política”²⁸⁷. Márgara Millán será la primera en explicar las estrategias con las que “los planteamientos feministas transformaron el dispositivo filmico” en estas películas²⁸⁸. *Rompiendo el silencio* es una de estas primeras películas en las que esta forma de militancia política, el feminismo, “se vinculó con el dispositivo filmico”²⁸⁹ a través de una experimentación formal y narrativa no solo del medio cinematográfico, sino también del fotográfico y de algunos otros como el collage. Ana Victoria Jimenez, a petición de Fernández, realizó fotografías para aportar una mayor fuerza visual a la película y otras compañeras armaron dispositivos visuales que fueron incorporados a las imágenes en movimiento.

Entre los materiales de investigación que recabaron, las guionistas realizaron entrevistas a mujeres, pero también a policías como el de la delegación policial de Tizapan, donde se les pregunta por la llegada a la comisaría de mujeres golpeadas por sus parejas y por las tipologías de procesamiento de las denuncias por violación. En la entrevista, el agente explica que hay distintos tipos de violación. El estupro es la agresión a niñas menores de 18 años, que se suele solucionar con el casamiento de los involucrados, si el padre así lo desea. La violación a niñas menores de 12 años, por la que se presenta una denuncia de oficio que no se puede retirar, y el asalto a mujeres adultas, normalmente por desconocidos en grupo. El agente informa de que en estos casos la mayoría de las veces no se puede investigar nada porque, “si ustedes no me dicen quien es, pues no se puede adivinar; si no se sabe quien es, cómo lo van a encontrar”²⁹⁰. En la misma delegación también se entrevistó a un doctor que llevaba a cabo los exámenes clínicos a las siempre presuntas víctimas –hasta que demuestren

²⁸⁶ Desde AVJ-02982 a AVJ-03008.

²⁸⁷ Elena Oroz, “Experiencias y prácticas feministas transnacionales...”.

²⁸⁸ Israel Rodríguez, “Cine documental...”, p. 199.

²⁸⁹ Israel Rodríguez, “Cine documental...”, p. 200.

²⁹⁰ Documento mecanografiado, recuperado en AVJ-02992, 1/13.

lo contrario—. El doctor afirma que “a una mujer no la pueden violar si ella no quiere” y que los violadores generalmente tienen problemas psicológicos, están drogados o borrachos, o las mujeres que llegan a la delegación mienten directamente²⁹¹.

Si contrastamos las transcripciones de las entrevistas con otros materiales de los que se valieron las guionistas, como el manual *Rape: The First Sourcebook for Women*, publicado por las New York Radical Feminists el año 1974, podemos percibir las similitudes entre las conclusiones de las estadounidenses y las respuestas de los entrevistados: como la creencia generalizada de que los violadores son unos seres enfermos y aberrantes o que las mujeres tenían parte importante de la responsabilidad por ser asaltadas sexualmente. De los diálogos de las mujeres en grupos de concienciación que se recogen en el manual, las editoras llegan a la conclusión de que la policía intimida y humilla a las mujeres y que de alguna manera éstas fueron provocativas y se merecían el asalto. Cuando las mujeres compartían sus testimonios al denunciar, también se daban cuenta de que las fuerzas de seguridad empleaban la estrategia de interrogatorio para amedrentar a las víctimas y poner en cuestión sus testimonios²⁹². Los temas que encontramos en estos materiales se trasladaron a la película mediante escenas actuadas o mediante grabaciones de entrevistas a las que se le añadían fotografías que había tomado Ana Victoria Jiménez ex profeso.

La película comienza con una escena donde una mujer es raptada por un grupo de hombres. Tras un corte, aparece en un plano fijo la mujer frente a una reja confesional. La voz comprensiva de un sacerdote le aconseja no hacer nada al respecto, no decírselo a su esposo o seres queridos, “¿Para qué le causa una pena y luego si es celoso no le crea?”²⁹³, que no denuncie, “¿Para qué? Si lo mismo los tipos tienen plata y quedan libres”²⁹⁴. Mientras tanto ella pierde su honra y se arruina la vida, ¿no? El silencio más absoluto y la abnegación son las soluciones que propone el párroco. A continuación, en testimonios intercalados, la película nos presenta los de una mujer que fue violada y el de un violador recurrente. En las estrategias estéticas que han abordado la violencia contra las mujeres, la violación o el feminicidio, pocas veces se emplea la perspectiva del victimario. En esta película la subjetividad del victimario, sus creencias, contrastan de manera brutal con el nuevo relato que construyen las mujeres feministas. En cambio, el testimonio es una de las estrategias

²⁹¹ Documento mecanografiado, recuperado en AVJ-02992, 1/13.

²⁹² Recensión mecanografiada de “Rape: The First Sourcebook for Women”. By New York Radical Feminists. Editoras: Noreen Connel y Cassandra Wilson, 1974, plume books. Documento recuperado de AVJ-02994, 2/10.

²⁹³ Rosa Martha Fernández, *Rompiendo el silencio* (película), 1’ 20”.

²⁹⁴ Rosa Martha Fernández, *Rompiendo el silencio* (película), 1’ 44”.

estéticas estrella, una estrategia que está relacionada íntimamente con la forma en la que se desarrolló el movimiento neofeminista, el grupo de concienciación. Como vimos, fue a través de la confrontación de testimonios como muchas mujeres pudieron darle un nombre político a los abusos que sufrían o habían sufrido y así darse cuenta de que se trataba de problemas estructurales que no solo les ocurrían a ellas, pensamiento frecuente que hacía a la víctima culpabilizarse de los hechos de violencia que sufre.

En una caracterización posterior, un policía interroga a otra mujer que ha ido a poner una denuncia. Este interrogatorio está intercalado por una voz de off, la de María, una maestra que relata el sentimiento íntimo de asco y vergüenza que sintió después de una violación perpetrada en la universidad donde iba a estudiar una licenciatura. La mujer cuenta que denunció a quienes perpetraron la violación y que tuvo que enfrentarse a ellos en un careo en los juzgados. Su marido estaba presente mientras los acusados decían que ella había querido acompañarlos, que era una puta. El marido la empezó a humillar cada vez más en casa hasta que la violó y agredió en reiteradas ocasiones hasta casi matarla y ella tuvo que huir. Mientras María cuenta su historia, una mujer que había ido a hablar con el párroco es interrogada por un policía. Las preguntas del policía se intercalan con la historia de María:

¿Conocía al violador? ¿Se encontró con él mientras iba caminando en un lugar desierto o en un lugar público? ¿Es usted soltera separada o divorciada? ¿Ha abortado? ¿Toma pastillas anticonceptivas o usa dispositivo? ¿Vive usted sola? ¿Ha tenido usted amantes? ¿Ha tenido usted relaciones fuera del matrimonio? ¿Tiene algún hijo ilegítimo? ¿Llevaba usted falda corta, blusa escotada o alguna ropa indecente? ¿Gritó usted lo suficientemente fuerte para que la oyeran? ¿Se sometió sin luchar para evitar lesiones?²⁹⁵

Cuando termina la historia de María, el interrogador rompe la cuarta pared y se dirige a la cámara informando de que “este es el interrogatorio autorizado por la asociación inglesa de defensa de los derechos civiles para ser aplicado a las mujeres que han sido víctimas de violación”²⁹⁶. Esta forma de mezclar la intimidación de la actuación con un dato verídico sobre la misma genera un impacto emocional en el espectador o espectadora que vincula directamente la ficción de la actuación con la realidad de las mujeres sometidas a este tipo de interrogatorios.

²⁹⁵ Rosa Martha Fernández, *Rompiendo el silencio* (película), entre 13' y 18'.

²⁹⁶ Rosa Martha Fernández, *Rompiendo el silencio* (película), entre 18' 50".



Imagen 18. Rosa Martha Fernández (directora). Fotograma de la película *Rompiendo el silencio* (1979), 18' 33".

En la siguiente escena aparece una grabación de voz de un policía siendo entrevistado:

Las mujeres van provocando. Nos lo enseñaron desde primer año de derecho penal que a una mujer es imposible que se le puedan abrir las piernas porque los músculos más fuertes son los costureros, los de las piernas, que son los custodios de la virginidad²⁹⁷.

Mientras el policía cuenta todo esto, la cámara filma de cadera para abajo piernas de mujeres caminando por la calle. La directora juega con esta forma de experimentación formal de la imagen mientras intercala el uso de los testimonios de los policías en voz en off. Cuando un agente se refiere a que los padres de las chicas violadas buscan resolver el problema de su honra casando a su hija con el violador, diciendo que “otorgan el perdón en favor del acusado porque generalmente lo que persiguen los padres de la mujer ofendida es que se llegue a una solución con un matrimonio que puede ser feliz para toda la vida”²⁹⁸, la directora incorpora la imagen fija de una mujer con un vestido de novia bajo una luz junto a la música de un órgano. La cara de la modelo aparece y desaparece hasta finalmente desprenderse hacia abajo y quedando negro el espacio que ocupaba hasta que, finalmente, la figura de la novia sin rostro cae de hacia un costado hasta desaparecer. El collage en movimiento interviene en la película con propuestas estéticas como la descrita, que son muy similares a las que encontramos en el periódico de *La Revuelta*. Este tipo de propuesta juega con la descomposición de los cuerpos de las mujeres para hacer alusión a la falta de autonomía en la gestión de estos.

²⁹⁷ Rosa Martha Fernández, *Rompiendo el silencio* (película), entre 20' 20".

²⁹⁸ Rosa Martha Fernández, *Rompiendo el silencio* (película), entre 21' 12".

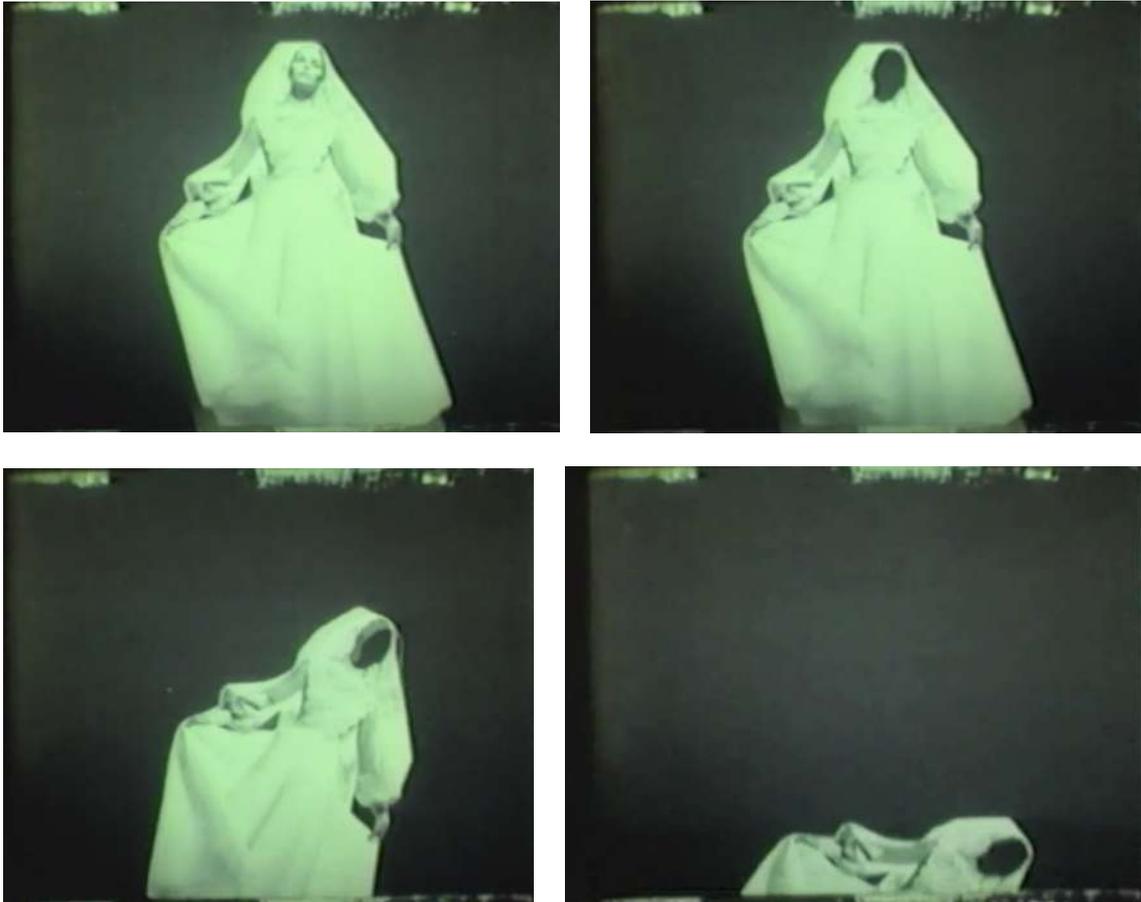


Imagen 19. Rosa Martha Fernández (directora). Fotograma de la película Rompiendo el silencio (1979), 21' 00"-21' 16".



Imagen 20. Rosa Martha Fernández (directora). Fotograma de la película Rompiendo el silencio (1979), 27' 26".

Se entretienen otras escenas con más testimonios en voz en off que pasan la cámara por encima de historias de fotonovelas sobre temáticas violencias y sexistas que naturalizan la violencia sobre el cuerpo de las mujeres. Mientras tanto habla una chica cuenta que ha escuchado que las mujeres necesitan que les peguen para sentir placer sexual²⁹⁹. En otras escenas la cámara graba anuncios publicitarios donde niñas y mujeres cumplen con sus roles de cocineras, costureras o limpiadoras, aquellas cosas que debieran estar haciendo si no quisiesen que les “pasase nada”, como afirma uno de los entrevistados: “Ahora que dicen que la independización, que quieren trabajar y que ganar los chuchos, pues por ahí se lo buscan. Si estuvieran en su casa cosiendo y planchando, no debería de pasarles nada, ¿no? Pa mí que es el castigo de dios”³⁰⁰.

La película abarca las distintas capas sociales que permean el fenómeno de la violación: la naturalización de la lúbrico de los hombres, a través de una supuesta teoría biológica; y en su contraparte, la creencia clasista entendida de que solo los hombres pobres violan porque “son como animales”; las instituciones policiales, que no creen realmente en que las violaciones sean un crimen, las instituciones jurídicas, que también culpan a las mujeres; la corrupción de ambos, que torturan, extorsionan y piden sobornos a los victimarios para librarlos de la cárcel. Con fotogramas fijos de los rostros de las mujeres entrevistadas, escuchamos de fondo sus respuestas: – “¿Tú crees que la necesidad sexual de un hombre le da derecho para violar a una mujer? – Pues sí,” – responde la chica³⁰¹.



Imagen 21. Rosa Martha Fernández (directora). Fotograma de la película *Rompiendo el silencio* (1979), 25' 28" y 24' 07".

Este tipo de entrevista a mujeres que todavía justifican la realidad de la violencia que sufren contrastan, en las últimas escenas de la película, con las que se hacen a mujeres de

²⁹⁹ Rosa Martha Fernández (Dir.) *Rompiendo el silencio*, 25' 11".

³⁰⁰ Rosa Martha Fernández (Dir.) *Rompiendo el silencio*, 27' 25-30".

³⁰¹ Rosa Martha Fernández (Dir.) *Rompiendo el silencio*, 24' 05".

extraordinaria claridad a la hora de opinar sobre las agresiones sexuales. Es el caso de la que, preguntada por si cree que es posible que las mujeres sientan placer al ser violadas, responde: “– No, yo creo que es una frase que los hombres han promovido para justificar su propia agresión, un acto tan brutal como es la violación”³⁰². En otra instancia, mientras aparecen mujeres desnudas en un collage, seguidas de muñecas sin cabeza, una narradora expone:

La violencia que se ejerce en la violación es de la misma naturaleza que la de la tortura. Es totalmente deshumanizada. La víctima no tiene rostro. Es por esto por lo que no es posible relacionar el placer de hacer el amor con el hecho de la violación. En el primero hay una relación a dos, un *consenso*, una doble elección. En la violación no hay interlocutor. Es la negación del otro a través de la humillación y el ejercicio de la fuerza. En la violación se niega el rostro del otro, su identidad³⁰³.



Imagen 22. Rosa Martha Fernández (directora). Fotograma de la película *Rompiendo el silencio* (1979), 25' 45".

Como colofón, en la penúltima escena retomamos la asamblea de militantes donde, al inicio, una mujer relató que fue asaltada y violada por unos individuos. Con un discurso accesible y directo, tanto ella como sus compañeros, en actitud de apoyo, explican la relación entre la violación, la misoginia y el capitalismo con ejemplos como el de la esposa y madre que es convertida en un objeto sexual, que trabaja de manera gratuita no solo para su marido, sino para “el capitalismo”.

Los testimonios, collages y escenas dramatizadas como la del sacerdote, se complementan en la película con una serie de mensajes escritos de datos verídicos sobre el fenómeno de la violación. Esta es una estrategia que aporta veracidad al discurso en el que la película quiere incidir. Este es un cine que, a través de estos recursos visuales y sonoros, se opone a lo que Rodríguez llama la “ficción de la feminidad”³⁰⁴. La película emplea diversas

³⁰² Rosa Martha Fernández (Dir.), *Rompiendo el silencio*, 25' 25".

³⁰³ Rosa Martha Fernández (Dir.), *Rompiendo el silencio*, 25' 40"-26' 06".

³⁰⁴ Israel Rodríguez, “Cine documental...”

estrategias estéticas y discursivas para contrastar los bulos populares que existen entre la población y las instituciones con la información verídica y contrastada de las investigaciones que habían hecho las escritoras del guion, así como de las opiniones de las mujeres conscientes de la gravedad de las agresiones. Esta película, como lo hiciera la primera manifestación del mito de la madre, lucha por desarticular todos aquellos mitos relacionados con la agresión sexual de hombres hacia mujeres.

Arte acción en Miss Universe

Para el año 1978, en el que se estrenó la película, las protestas de la Coalición crecían y se iban complejizando. Sus demandas, como señala Gabriela Aceves, seguían residiendo en el derecho sobre sus propios cuerpos. Las militantes estaban plenamente empleadas en develar “el funcionamiento de las estructuras y prácticas sociales, culturales y políticas que moldeaban los cuerpos y dictaban las formas adecuadas de conducta”³⁰⁵. A finales del mes de mayo de ese año y junto a la Coalición, las integrantes de La Revuelta participaron en la organización de las protestas contra uno de los eventos más importantes organizado por el gobierno y por el canal de televisión Televisa, que lo retransmitiría, junto con otras empresas privadas. Este evento era similar en presupuesto a las Olimpiadas o el Mundial de Fútbol: el concurso de belleza Miss Universo. Para su protesta la Coalición concibió un discurso que conseguía vincular la sexualización y comercialización de las mujeres con los atroces hechos de violencia sexual que estaban sufriendo en el Estado de Guerrero a manos de los cuerpos de seguridad del Estado tras las represiones violentas de comuneros y agricultores de esta región en cuya capital, Acapulco, se celebrarían varias de las galas del concurso internacional. Merece la pena dedicar un momento a leer completo el texto de uno de los volantes que redactó la coalición, por la complejidad de su discurso, pero a la vez por la simplicidad con la que expresa las muy diversas formas en las que se manifiesta la violencia de género y cómo estas interseccionan entre sí. De esta forma, el volante concluía: “Violencia física y económica para la trabajadora, para la campesina, para la prostituta, violencia sexual para el ama de casa, para la burguesa glamurosa”³⁰⁶.

³⁰⁵ Gabriela Aceves, *Women Made Visible*, p. 125. Traducción propia.

³⁰⁶ Coalición de Mujeres Feministas, “Violencia en Guerrero...”, volante recuperado de AVJ-0073.

VIOLENCIA EN GUERRERO...



En Guerrero como en mosaico se dan todas las formas de violencia. Día a día los trabajadores se enfrentan con dicha violencia, repartida de diversas maneras entre hombres, niños y mujeres: desempleo, miseria, hambre, prostitución, golpes, torturas, violaciones.

En Guerrero, del 15 al 26 de abril el ejército abusó —hasta llegar al asesinato— de la población de catorce ejidos. Hubo abundante tortura y violación de mujeres. Ninguna justicia se ha hecho.

Sin embargo, el puerto de Acapulco se prepara para alojar la mascarada que servirá como escaparate ante el extranjero de lo que se pretende hacer creer que es este país: el mes de julio tendrá lugar el concurso Miss Universo 1978. Mujeres de cuerpos esbeltos sin traza alguna de golpes, de rasgaduras, de mal trato físico, serán utilizadas por empresas nacionales y extranjeras para producir dividendos y una imagen que sirva de tapadera a la vida verdadera, al trato real que se da en el estado de Guerrero, en México y en el mundo a la mujer.

Violencia física y económica para la trabajadora, para la campesina, para la prostituta, violencia sexual para el ama de casa, para la burguesa glamorosa.

¡UNIDAS REPUDIEMOS LA VIOLENCIA INSTITUCIONALIZADA!

**UNETE A NOSOTRAS EN LA PROTESTA DEL 14 DE JULIO A LAS 7 P.M.
FRENTE AL AUDITORIO NACIONAL**

COALICION DE MUJERES FEMINISTAS

Río Ebro 3-1, Colonia Cuauhtémoc

Sesión: Todos los miércoles
a las 8 p.m.

Información: Todos los viernes
a las 6 p.m.

Imagen 23. Coalición de Mujeres Feministas (organizadoras). Flyer para el evento contra la violencia en Guerrero, Fuente: Archivo Ana Victoria Jiménez, no. 0072, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.

Unos meses antes los grupos de la Coalición hicieron una protesta similar durante el concurso para elegir a la Señorita México que representaría al país en el certamen internacional. Las feministas ya se habían encontrado antes con las mises en un evento público, durante la celebración del día de la madre en el monumento del parque Sullivan. Las mises que llevaron un ramo de flores para honrar a las madrecitas, se toparon con las integrantes del MAS que, lejos de increparlas, conversaron con ellas y les explicaron su

postura. En esta ocasión ocurrió de manera similar y las manifestantes declararon que no se encontraban en contra de las concursantes, sino que sentían que ellas eran víctimas de un sistema³⁰⁷. En esta misma línea, las pancartas de las feministas rezaban lemas como: “Ya estamos hartas de la manipulación machista que nos niega como seres pensantes”, “No somos mercancía” o “Los concursos de belleza incitan a la violencia en contra de las mujeres al reducirlas a objetos sexuales”³⁰⁸. En esta primera protesta ya se establecía la relación que existía entre la reproducción de violencia contra las mujeres y su valoración social.

Fueron dos más los volantes que se redactaron para promocionar la protesta del 14 de julio frente al Auditorio Nacional a las siete de la tarde, uno con la fuente en color rojo y otro en color verde. El de color rojo incide en “los diversos grados de violencia que [se] ejercen” contra las mujeres mexicanas:

1. Violaciones y torturas a las campesinas [...].
2. Golpes y cárcel a trabajadoras ambulantes y a sus hijos [...].
3. Exaltación de la belleza según un modelo impuesto y deshumanizante, fomento de la prostitución transnacional televisiva [...]³⁰⁹.

El volante verde, de texto más extenso, se tituló “Miss Universo o la obligación de ser bellas”, y en sus líneas recalca las formas en las que los cuerpos de las mujeres son utilizados y explotados, utilizados por los hombres “a su antojo, para su servicio o placer”³¹⁰. Mediante estos concursos el cuerpo de las mujeres es convertido en un objeto, sobre el cual el hombre “descarga su furia a golpes cuando no se atreve a enfrentarse al sistema que lo oprime”. Además, se responsabilizaba de la violación a este mecanismo de “utilización del cuerpo de la mujer como mercancía”. Por último, el volante hacía un llamamiento a que cesase la violencia contra las mujeres tanto en el hogar como en la calle³¹¹. En ambos volantes reconocemos que, de nuevo, las integrantes de la Coalición manejan una definición amplia de la violencia contra las mujeres, sus cuerpos y su integridad física y psicológica.

Gracias a las investigaciones de Martín H. González y Gabriela Aceves sobre la presencia de los grupos feministas en los archivos desclasificados de la Dirección General de

³⁰⁷ “Protesta Feminista en el Auditorio”, *Diario de México*, lunes 29 de mayo de 1978. Recorte de periódico recuperado en AVJ-0065.

³⁰⁸ Algunos de estos mensajes se pueden leer en las fotografías del evento tomadas por Ana Victoria Jiménez, AVJ, acervo fotográfico, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana.

³⁰⁹ Coalición de Mujeres Feministas, “México 1978”, volante recuperado en AVJ-0071.

³¹⁰ Coalición de Mujeres Feministas, “Miss Universo o la obligación de ser bellas”, volante recuperado en AVJ-0073.

³¹¹ Coalición de Mujeres Feministas, “Miss Universo o la obligación de ser bellas”, volante recuperado en AVJ-0073.

Investigaciones Políticas y Sociales (DGIPS)³¹² del Archivo General de la Nación en 2002, sabemos que la Coalición estaba siendo investigada en todas sus actividades y asambleas³¹³. Existen numerosos Informes de los agentes que describen las reuniones en el local de la Coalición y los preparativos para la protesta del día 14 de julio como la búsqueda de una mayor concurrencia de mujeres en el Colegio de México, el campus de la UNAM o la UAM-Xoximilco³¹⁴. También aparecieron fotografías que identifican a las militantes con sus nombres junto a descripciones detalladas de sus manifestaciones y de sus posiciones políticas³¹⁵.

Cuando Gabriela Aceves les preguntó a Mónica Mayer y a Ana Victoria Jiménez por su hallazgo en el Archivo General de la Nación, la primera estuvo muy sorprendida porque, generalmente, era muy complicado hacer llegar las acciones y mensajes de la Coalición a la prensa. En cambio la segunda, que había militado en la UNMM y, por extensión, en el Partido Comunista, lo encontró muy normal. Como la mayoría de las militantes de la Unión, sabía que la seguían y que era bastante obvio cuando algunas mujeres venían a las reuniones de la Coalición una o dos veces y “se la pasaban apuntando”³¹⁶. Dos días después de la primera protesta, la Coalición organizó una reunión para informar de sus propuestas a las mujeres que habían reclutado en el Auditorio. Lo sabemos porque allí se encontraba una de las informantes que redactó en el informe que “las personas que intervinieron en la reunión indicaron que sus reuniones tenían una intención social y no buscaban en absoluto ningún propósito político, que sólo buscaban mejorar la calidad de vida de la parte femenina de la población”³¹⁷. La hipótesis de Aceves aventura que, conociendo las posiciones políticas de

³¹² Todos los archivos desclasificados de la DGIPS se encuentran albergados en el Archivo General de la Nación (AGN). Se utilizarán estas siglas para citar algunos documentos que rescataron estos dos investigadores a modo informativo junto a la cita de sus textos y las firmas solas cuando esta información la haya rescatado la autora en la revisión que ella hizo de los documentos del AGN.

³¹³ Estos dos trabajos, de muy reciente publicación (2019 y 2021) suponen un cambio de paradigma en los estudios académicos sobre los archivos desclasificados de la DGIPS puesto que rescatan las voces y actividades de los grupos de mujeres y de las disidencias sexuales dentro de la izquierda. Como anota Aceves, la mayoría de los estudios que han empleado estas fuentes hasta fechas muy recientes se ha estado enfocando en los movimientos estudiantiles, de trabajadores, campesinos y las guerrillas. Véase Gabriela Aceves, *Women Made Visible*, pp. 149-165, 321 y Martín H. González, *La revolución sexual...*, pp. 122-132.

³¹⁴ Martín H. González, *La revolución sexual...*, pp. 126-127. Los informes consultados por el investigador se encuentran en AGN, DGIPS, Caja 1634-B, exp. 9, ff.8-10, “Informe”, 3 de julio de 1978 y AGN, DGIPS, Caja 1634-B, exp. 9, f. 11, “Informe”, 11 de julio de 1978.

³¹⁵ AGN, DGIPS, Caja 1634-B, 1 de noviembre de 1965–2 de marzo de 1979, exp. 7, 1965-81 y exp. 8, 189-93. Véase Gabriela Aceves, *Women Made Visible*, p. 150.

³¹⁶ Entrevista de Gabriela Aceves a Ana Victoria Jiménez el 2 de agosto de 2010; Entrevista de la autora a Ana Victoria Jiménez, 19 de septiembre de 2021.

³¹⁷ AGN, DGIPS, Caja 1634-B, exp. 8, 259. “La Coalición de Mujeres en una reunión de temas que les atañen”, 31 de mayo, de 1978.

las integrantes de la Coalición, esta afirmación solo pudo darse en un contexto en el que las militantes sabían de la presencia de los servicios secretos.

Para lo que en esta ocasión nos ocupa, el retrato de la acción performativa llevada a cabo por las componentes de La Revuelta y las estrategias que se utilizaron, fue primordial el hallazgo de una detallada descripción de esta obra de teatro callejera. El informe decía lo siguiente:

Durante el transcurso de este acto se escenificó una parodia de lo que es el concurso Señorita Miss Universo, haciendo del mismo una crítica en donde señalaron las farsas con las que se trata a las concursantes de las que se hace una explotación indiscriminada, se representó como concursantes a la Señorita México, Miss USA, Miss Italia y Miss India; a la vez se virtió (sic) el cariz contrario del que vienen representando las participantes en el certamen, haciendo notar que fuera del concurso, estas son mujeres sumisas y esclavizadas a las tareas del hogar y por ende a los caprichos del hombre, llámese esposo o amante³¹⁸.

En las fotografías que tenemos disponibles del evento –unas 20– podemos observar “el doble disfraz” al que se refieren los agentes. Una de las performeras llevaba puesta una máscara construida con un plato de cartón que retrataba un rostro maquillado. Este se complementaba con un bello vestido de gala armado con una sábana blanca y varios nudos en cintura y escote. Por la parte trasera de su cuerpo la actriz construyó otro disfraz, otra máscara, pero esta con un rostro mucho más realista, junto a una peluca despeinada y un vestido con delantal haciendo alusión al doble estándar y la hipocresía del concurso.

³¹⁸ “En el Auditorio Nacional Explanada la coalición de mujeres feministas efectuó un mitin en defensa de ese sexo”, 17 de julio de 1978, AGN, DGPS, Caja 1634-B, exp. 7. Supe de la existencia de este documento a través de Gabriela Aceves, *Women Made Visible*, p. 157.



Imágenes 24 y 25. Ana Victoria Jiménez (fotógrafa). Integrante de *La Revuelta* interpretando obra en el “Mitin” del 14 de julio de 1978 en la explanada del Auditorio Nacional. Archivo Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavijero, Universidad Iberoamericana.

Tras lo sonado de las protestas organizadas por la Coalición y las acusaciones de abuso mercantilista de las participantes, la organización del concurso tuvo que emitir un comunicado diciendo que: “El movimiento de Liberación Femenina no es, ni será, un obstáculo para el concurso, ya que a Miss Universo Incorporation le interesa solamente la belleza y el acercamiento de los pueblos”³¹⁹. Las Misses Revolución habían conseguido instaurar en la opinión pública un nuevo relato sobre este tipo de eventos y sobre sus consecuencias en la vida, no solo de las reinas de belleza, sino de todas las mujeres. En esta protesta se aunaron prácticamente todas las demandas del neofeminismo así como todas las estrategias culturales disponibles. A este respecto, en su estudio Aceves señala que, en los casos en los que se han historiado los orígenes de la performance en México jamás se ha mencionado esta acción³²⁰. La historiadora llega aún más lejos al señalar que esta acción

³¹⁹ Martín H. González, *La revolución sexual...*, p. 129.

³²⁰ Tras la consulta de las fuentes disponibles queda la incógnita del día en que se llevó a cabo esta acción performativa y que fueron tomadas las fotos de Jiménez. Según Graell Larreta, Gabriela Aceves y el testimonio de Jiménez, este evento se llevó a cabo en mayo, durante la celebración del concurso Señorita México. En cambio, los informes y las descripciones de los agentes tienen fecha de 14 de julio de 1978, junto a las descripciones de las mismas pancartas que vemos en las fotos de Jiménez. La hipótesis más plausible era que las pancartas y la obra de teatro se emplearon en ambas protestas pero que las fotos que se conservan corresponden al evento señorita México celebrado en mayo. Según la nueva consulta que realicé de estos documentos, se puede leer en los informes que *La Revuelta* realizó la obra de teatro en ambos actos y que se

invirtió el mito cultural más recurrente de la construcción de la nación mexicana, la Revolución de 1910 “con su panteón de héroes masculinos”, y puso en el centro una nueva definición de ciudadana revolucionaria y comprometida³²¹. Lo que sí podemos afirmar sin miedo a equivocarnos es que, a través del medio artístico de la performance callejera, esta acción desvinculó la identidad y el placer femeninos de la figura de la maternidad abnegada, por una parte, y de la figura del objeto de deseo masculino, por otra.

“Abortadora en potencia”³²²: Del mito de la madre a la maternidad voluntaria

Por aquel momento de fervor reivindicativo, los distintos grupos feministas habían desarrollado un entramado teórico sólido que les estaba permitiendo explicar, con una retórica directa y sencilla el vínculo entre la sumisión simbólica de las mujeres y la violencia directa que se ejercía sobre sus cuerpos. A pesar de que no existía el concepto de violencia de género, la violencia que se ejercía contra las mujeres se estaba analizando con una perspectiva compleja y holística. Al mismo tiempo, se estaba consiguiendo redactar materiales claros y concisos. Según relata un artículo de *fem*, “En marzo de 1978 varias organizaciones democráticas y revolucionarias, junto a la Coalición de Mujeres Feministas se unieron para organizar unas JORNADAS (sic) en homenaje al Día Internacional de la Mujer [...]. De estas jornadas surge el proyecto para formar un Frente de Derechos de la Mujer”³²³. En los tres días de actos bajo el lema “8 de marzo: Día Internacional de la mujer. ¡A luchar unidas! Participaron la gran mayoría de los grupos feministas no mixtos, dos partidos políticos, sindicatos de trabajadores universitarios y de maestros, los grupos de feministas lesbianas y el Frente Homosexual de Acción Revolucionaria (FHAR)³²⁴.

Después de la celebración de este 8 de marzo, Marta Lamas contó que empezaron “a considerar la idea de una instancia unitaria que permiti[ese] conjuntar esfuerzos” y surge la

emplearon casi las mismas pancartas, aunque en el segundo mitin se añadieron algunas nuevas como “Somos mujeres cuando sentimos el éxtasis del orgasmo sexual”, “Televisa Idiotiza” o “La mujer armada jamás será violada”. AGN, DGIPS, caja 1634-B, exp. 7, ff. 121-124.

³²¹ Gabriela Aceves, *Women Made Visible*, p. 106.

³²² “Abortadora en potencia” es uno de los mensajes que cargaba en cartelas la gran corona fúnebre por las muertas en abortos clandestinos de la manifestación de 1979.

³²³ “Se forma el Frente”, *fem*, vol. 2, no. 8, 1978, p. 77. Las organizaciones que participaron en estas jornadas fueron los comités femeniles de la Tendencia Democrática, la sección 14 del Sindicato de Salubridad y Asistencia del Hospital General, la Unión Nacional de Mujeres Mexicanas, el STUNAM, el Partido Revolucionario de los Trabajadores, el Partido Comunista y la Coalición de Mujeres Feministas, que por aquel entonces contaba con 5 grupos.

³²⁴ “8 de marzo, Día Internacional de la Mujer ¡A luchar unidas!” Volante recuperado en AVJ-02943.

idea de conformar un frente amplio con objetivos comunes que pudiese conseguir una mayor difusión de las propuestas feministas y que llegase a una mayor cantidad de mujeres³²⁵. A la primera asamblea constitutiva del Frente Nacional para la Liberación y los Derechos de la Mujer (FNALIDM), celebrada el 10 y 11 de marzo de 1979, llegaron más de 700 personas y 36 organizaciones, aquí ya incluidos los grupos por los derechos de las disidencias sexuales. Cabe decir que en esta primera firma de principios y objetivos la CMF no participó como colectivo debido al debate sobre la autonomía y la necesidad de la lucha no mixta. Pero sí se unieron como independientes algunos de los grupos que lo conformaban: el Colectivo de Mujeres, Lucha Feminista y el Movimiento de Liberación de Mujeres. Estos tres grupos eran los más favorables dentro de la Coalición a la praxis política marxista.

En la primera mesa de trabajo de la asamblea se estableció que dentro de las siglas del Frente debía encontrarse la palabra “liberación”, que hacía alusión, no solo a las condiciones legales y de falta de derechos escritos de la mujer, sino también a aquellas formas de subordinación simbólicas y culturales ancladas en los comportamientos sociales. En este punto se produjo la primera fractura del Frente cuando “un pequeño grupo”, que el resto de las fuentes identifican con las militantes de la UNMM, plantearon que el término liberación podría dar lugar a malas interpretaciones y ser entendido como libertinaje³²⁶. Como apunta Martín H. González, la intervención de los grupos de lesbianas en la asamblea constitutiva del FNALIDM no fue anecdótica, en el sentido de que permite poner de manifiesto las diferencias de posturas políticas respecto del FUPDM: “mostraba una conjunción de causas que daban forma a la idea de una revolución sexual como una movilización política y social”³²⁷. Es decir, las políticas que proponía el FNALIDM atravesaban el cuerpo y los deseos de las y los militantes que lo conformaban. Un hecho que han relatado todas las fuentes fue la contrariedad que supuso la aceptación de los colectivos de homosexuales para las militantes de la UNMM, que abandonaron el Frente viendo que se habían quedado solas en la negación de nuevas formas de deseo.

Las feministas de los nuevos grupos habían estudiado a sus predecesoras, aquellas mujeres que desde la década de 1930 habían luchado por unas mejores condiciones de vida para las mujeres y por el derecho a votar y ser electas, derecho que no se consiguió hasta el año 1953. Como ha apuntado Gabriela Cano, a pesar de que algunas neofeministas, como Alaide Foppa, advirtieron en sus escritos acerca de los límites de las prácticas sufragistas, el

³²⁵ Marta Lamas, “Mis diez primeros años...”, p. 13.

³²⁶ Sin autoría, “Se forma el Frente”, *fem*, vol. 2. no. 8, p. 77.

³²⁷ Martín H. González, *La revolución sexual...*, p. 215.

primer número de la revista *fem* (1976), baluarte informativo de la nueva ola, publicaba una entrevista con Adelina Zendejas, sindicalista y luchadora social desde 1929³²⁸. Haciendo un análisis más general de los primeros números de *fem*, se hace evidente la relación ideológica de las neofeministas con las mujeres de la primera ola³²⁹. Uno de esos vínculos históricos que establecieron fue la voluntad de crear un modelo organizativo y de acción en forma de Frente Nacional. Como vimos más arriba, las distintas facciones feministas de la década del 30 se unieron para conformar en 1934 el Frente Único Pro-Derechos de la Mujer (FUPDM) y luchar por los derechos económicos y el derecho a voto de las mujeres. A pesar de las complejidades que atravesaron, el Frente se convirtió en un referente para la posibilidad de unión entre mujeres feministas de espectros ideológicos diversos pero con unos objetivos comunes.

Si ponemos atención a su extenso anteproyecto, vemos que el FNALIDM tenía la intención de hacerse cargo de los problemas de las mujeres obreras y asalariadas, de las campesinas y obreras agrícolas, de las estudiantes y de las amas de casa³³⁰. Su alcance, de vocación absolutamente marxista³³¹, era el más amplio posible; como ocurriera con el Frente de los treinta, este “se proponía representar a todas las mujeres y no solo a las feministas”³³². Sin embargo, el texto del anteproyecto sufrió varias modificaciones durante la asamblea constituyente para darle “una orientación mucho más feminista”³³³. El punto con mayores cambios fueron las demandas, puesto que en el primer borrador estas se habían ordenado por reivindicaciones específicas para mujeres obreras y empleadas, campesinas y obreras agrícolas, de estudiantes y de amas de casa³³⁴. Finalmente se añadieron 50 reivindicaciones comunes a todas las mujeres debido a que, según la asamblea, “las mujeres compartimos una serie de opresiones que previenen de nuestra definición social: madres y amas de casa”, y 34 reivindicaciones específicas para las tipologías de mujeres mencionadas. En definitiva, para

³²⁸ Diccionario enciclopédico del feminismo..., pp. 387.

³²⁹ Gabriela Cano, “El feminismo y sus olas”, p. 19.

³³⁰ Frente Nacional por la Lucha de los Derechos de la Mujer, “Anteproyecto”, p. 3, documento recuperado en AVJ-02942.

³³¹ Para que no quede lugar a dudas, el anteproyecto empieza de la siguiente forma: “Nuestra sociedad se divide en clases sociales y su desarrollo se basa en la explotación de la mayoría de la población por parte de la clase dominante constituida por los propietarios de los medios de producción” (AVJ-02942, p. 3).

³³² Gabriela Cano, “El feminismo sus olas”, p. 20.

³³³ “Se forma el Frente”, *fem*, vol. 2, no. 8, 1078, p. 78.

³³⁴ Frente Nacional por la Lucha de los Derechos de la Mujer, “Anteproyecto”, pp. 10-16. documento recuperado en AVJ-02942.

las feministas era sumamente importante que quedase meridianamente clara la inherente discriminación por el hecho de ser mujer.

Como señalaba Gabriela Cano, El FNALIDM armó “una plataforma y un proyecto organizativo” que incluía las demandas de todas las mujeres –obreras, empleadas, campesinas, estudiantes, amas de casa– y “se manifestó contra el imperialismo, el colonialismo, el fascismo y las dictaduras militares”³³⁵. En su anteproyecto y su plan de acción, el FNALIDM dio un espacio primordial al hostigamiento y a la violencia sexual contra las mujeres. Si quisiéramos resumir en pocas palabras el abordaje de la violencia por parte del Frente, sería la defensa de las víctimas de violación, el análisis de las leyes y la impartición de justicia (la impunidad) y la difusión y sensibilización sobre este problema en sectores desfavorecidos debido a la profunda perspectiva de clase con la que se abordó el tema³³⁶. En síntesis, y como subraya Gisela Espinosa, “El FNALIDM dio continuidad a los impulsos articuladores y consolidó el consenso de los grupos feministas en torno a la lucha por la despenalización del aborto y contra la violación y la violencia hacia las mujeres”, y se organizaron en cuatro sectores: igualdad política, derecho al trabajo y a la independencia económica, derecho a controlar el propio cuerpo y el libre ejercicio de la sexualidad, derecho a la asistencia sanitaria gratuita, derecho a la educación no sexista y reconocimiento del trabajo doméstico³³⁷.

Fueron muchas las acciones que se desplegaron en 1979 por parte del FNALIDM, pero nos detendremos en dos de ellas en las que participaron conjuntamente el Frente y la Coalición. La primera de ellas se celebró frente a la Cámara de Diputados el día 31 de marzo, Día Internacional de la lucha por el Aborto y día en el que los partidos políticos que componían el FNALIDM depositaron en el Congreso el anteproyecto por una maternidad voluntaria. El segundo se celebró el Día de la Madre del mismo año.

³³⁵ Gabriela Cano, “las olas...”, p. 66.

³³⁶ Bedregal, Saucedo y Riquer, *Hilos, nudos y colores...*, p. 98.

³³⁷ Gisela Espinosa, *Cuatro vertientes...*, p. 65.

En las fotografías disponibles del primer evento frente al Congreso de los Diputados – tomadas por Ana Victoria Jiménez– destaca el ambiente abarrotado, la diversidad de pancartas y de personas que integran la protesta. Según las y los organizadores, se congregaron a las 10 de la mañana en este escenario institucional unas 300 personas que sobre las 1pm se trasladaron al Monumento de la Madre donde se celebró un “mitin-festival” donde La Revuelta presentó una nueva obra de teatro – performance sobre el aborto y el grupo Las Leonas de Marta Lamas “interpretó canciones feministas”³³⁸. En las fotografías llama la atención la presencia de muchos hombres que presumimos formaban parte de alguna de las organizaciones mixtas que participaban en el Frente. Varios policías que estaban encargados de vigilar los actos se acercaron a charlar con las y los manifestantes y, según el relato de las organizadoras, estos estuvieron muy de acuerdo con sus demandas con comentarios como: “Fíjese señó que mi cuñada se murió por eso, y yo me tuve que hacer cargo de los niños porque mi hermano se hundió en el alcohol”, “Allá por Pantitlán [...] a cada rato tiene que ir la Cruz por las señoras que se desangran por eso” o “Pus yo no sé por qué lo prohíben y luego andan diciendo que la familia pequeña y esas cosas”³³⁹. Al añadir estos testimonios en la reseña de los mítines en *fem* las organizadoras querían dejar constancia de que los daños que causaban los abortos mal practicados atravesaban a todos los sectores de la población, que las pérdidas resultaban en situaciones violentas y, sobre todo, que las contradicciones del gobierno no solo eran percibidas por las militantes las feministas. Entre todos los cartelones que levantaban y ondeaban las y los manifestantes, con lemas como “Queremos ser dueñas de nuestros cuerpos y nuestras vidas” o “Luto por las madres muertas en abortos clandestinos”, llama la atención un cartel en el que se observa una fotografía de una mujer amarrada a una reja. Este cartel lo diseñaron las militantes del Movimiento Nacional de Mujeres a partir de una fotografía de Herminia Dorsal, al que se le añadió un verso de Alfonsina Storni: “Atada aún como Prometeo... Son veinte siglos de terribles fardos”. Junto a Mónica Mayer y Maris Bustamante, Dorsal será una de las integrantes fundadoras del primer grupo de arte feminista de América Latina, Polvo de Gallina Negra, aunque abandonó muy pronto el proyecto debido a la radicalidad de su postura.

³³⁸ “Manifestaciones en torno al aborto”, *fem*, vol. 3, no. 9, 1979, pp. 79-80.

³³⁹ “Manifestaciones en torno al aborto”, *fem*, vol. 3, no. 9, 1979, p. 80.



Imagen 26. Ana Victoria Jiménez (fotógrafa). Protesta por el aborto libre y gratuito frente al Congreso de diputados, 31 de marzo de 1979. Fuente: Acervo fotográfico Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavijero, Universidad Iberoamericana.



Imagen 27. Herminia Dorsal (fotógrafa). Aún atada como Prometeo... ¡son veinte siglos de terribles fardos! Cartel para el MNM. Archivo Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavijero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.

Del segundo evento ya se han anticipado algunas noticias. Un grupo de militantes del MNM, entre las que estaban Ana Victoria Jiménez y Lilia Lucido de Mayer, se reunieron para analizar las formas que las mexicanas utilizaban para abortar. Hicieron entrevistas a mujeres que habían abortado y hallaron que algunas incluso se lanzaban escalones abajo para poder provocarse un sangrado y acudir a las clínicas sin ser arrestadas. Con toda la información que recabaron construyeron una gran corona fúnebre que tenía como elementos decorativos, perfectamente integrados con unas grandes rosas rojas, todos aquellos artilugios que las mujeres empleaban para abortar y carteles que identificaban al objeto como una “Abortadora en potencia”. A la Corona las manifestantes le añadieron otro golpe de efecto: decidieron vestirse todas de riguroso negro e, incluso, algunas de ellas añadieron a su atuendo velos que cubrían sus rostros. El jueves 10 de mayo de 1979, previo permiso de la Delegación del Gobierno, las mujeres enlutadas se reunieron en el monumento de la Independencia para portar su “ofrenda floral” en el Monumento de la Madre de Sullivan. Una de sus constructoras, Lilia Lucido de Mayer –con velo en la fotografía– era filmada y retratada por periodistas y canales de televisión mientras sonreía. Según la nota de *fem*, nada de esto salió en la prensa.

La corona fúnebre tuvo, desde el principio, una concepción litúrgica. Con un ejercicio de futurismo, las militantes plantearon una acción que quería representar aquello que podía pasar –y que pasaba– si no se aprobaba una ley que liberase el aborto. El uso de iconografía religiosa también ha sido una estrategia que ha atravesado las prácticas estético políticas feministas hasta la actualidad, como veremos más adelante. Años más tarde Mónica Mayer considerará esta acción como “uno de esos eventos que logran romper los mitos sobre la función social del arte”³⁴⁰. La curadora y performera feminista Julia Antivilo la ha colocado como hito de una constante “desobediencia creativa” que expresaba “descontento, rabia, pena y todos los sentimientos que nos mueven al estar resistiendo un sistema de opresión”³⁴¹. La Coalición termina por quebrarse en el año 1979, poco después de estas dos acciones, debido, según Espinosa, al “desgaste, las pugnas internas y la pérdida de hegemonía de los grupos promotores –especialmente el MNM–”³⁴².

³⁴⁰ Mónica Mayer, “La extraña relación entre el feminismo y el arte feminista”, documento escrito a máquina, recuperado de AVJ-03238, 2/4.

³⁴¹ El 15 de marzo de 2022 se inauguró en La Casa del Lago la exposición ¡En la calle y en la Historia!: 40 años de lucha feminista mexicana, que parte con la icónica imagen de las feministas enlutadas portando la corona fúnebre.

³⁴² Gisela Espinosa, *Cuatro vertientes...*, p. 65.



Imágenes 28 y 29. Ana Victoria Jiménez (fotógrafa). Manifestación por la maternidad voluntaria, 9 de mayo, 1979. Archivo fotográfico Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana. Cortesía de Karen Cordero Reiman.

De estas dos manifestaciones podemos sacar al menos dos conclusiones: La primera es que la mayoría de las fuerzas de izquierdas había aceptado como propia la lucha por el aborto libre y gratuito, por la maternidad voluntaria, como insistían las feministas. Ya quedaban atrás aquellos días en que los militantes del PC acusaban a las feministas de “hacerle el juego al imperialismo” porque la práctica libre del aborto “podría utilizarse como medio de control etnocida”³⁴³. La segunda es que, en el seno del movimiento neofeminista, existió un asociacionismo artístico político, o más bien, que este movimiento se construyó a través de este tipo de vínculo donde la amistad y la creatividad colectiva tuvieron un papel fundamental. Como ha señalado Graell Larreta, estas características constituyeron “una identidad única a este movimiento social”³⁴⁴.

³⁴³ “Manifestaciones en torno al aborto”, *fem*, vol. 3, no. 9, 1978, p. 81.

³⁴⁴ Ekhiñe Graell Larreta, *La representación del movimiento feminista...*, p. 130.

CONCLUSIONES: THE INTERNATIONAL DINNER PARTY

1979 fue un año épico para los distintos grupos que conformaban el Movimiento Feminista en la Ciudad de México. Además del llamativo evento performativo de la corona fúnebre y la marcha de “enlutadas”, aquel año la artista feminista estadounidense Susanne Lazy concebiría un gran “performance” colectivo e internacional durante el día en que se inauguraba la obra gran de Judy Chicago *The Dinner Party*. Contactó para ello con grupos feministas de todo el mundo para que organizaran un evento en homenaje a aquellas mujeres de sus territorios que habían luchado por sus derechos y les solicitó que enviaran un telegrama a San Francisco con el que montar un gran mapa de todos los eventos simultáneos. En México Ana Victoria Jiménez y Lilia Lucido, ambas integrantes del MNM, organizaron una cena que homenajeaba a algunas de las grandes próceres del feminismo de primera ola en México: Adelina Zendejas, Amalia Castillo Ledón, Concha Michel y Elvira Trueba. A la cena acudieron mujeres feministas de todas las edades y tendencias, una gran fiesta de reivindicación de la historia del feminismo mexicano donde la diversión, el júbilo y el deleite formaban parte de la acción militante. Sonriente y levantando la mano, Ana Victoria Jiménez, formó parte de la nueva generación de feministas, junto con Mónica Mayer, Maris Bustamante o Pola Weiss, que hicieron de los medios visuales una forma de militancia integral. Durante 40 años la editora y fotógrafa no cejó en su empeño por documentar todos los aspectos y rincones del movimiento feminista, configurando un monumental archivo que ha permitido durante los dos mil reelaborar la historia del feminismo y su relación con las artes.



Imagen 30. International Dinner Party, organizada por Mónica Mayer, Ana Victoria Jiménez y Lilia Lucido –madre de Mónica– dentro del marco del proyecto de Susanne Lacy en 1979. De izquierda a derecha: Alaide Foppa, Ana Victoria Jiménez, y Lilia Lucido.



Imagen 31. The International Dinner Party, organizada en Cuernavaca por Mónica Mayer, Ana Victoria Jiménez y Lilia Lucido –madre de Mónica– dentro del marco del proyecto de Susanne Lacy en 1979. De izquierda a derecha: Elvira Trueba, Adelina Zendejas, Amelia de Castillo Ledón y Concha Michel. Archivo Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.

En este evento encontramos un ejercicio idiosincrático del cambio de subjetividades en la nueva hornada de feministas. El evento se celebra en comunidad, enmarcado dentro de un

proyecto artístico internacional que conecta a feministas de todo el mundo y de manera interna en sus regiones. Por la complejidad y variedad de sus actos, por su don de estar en todas partes, Ana Victoria Jiménez se enarbola como una figura histórica central en el lazo que une este capítulo con el siguiente. Jiménez perteneció a un modelo de militancia previo, agotado, según sus propias palabras, por haberse definido, a fin de cuentas, como un modelo de obediencia, por no existir un vínculo directo entre las acciones militantes que llevaban a cabo estas mujeres y sus vidas cotidianas³⁴⁵: “Yo venía de movimientos sociales –relataba la editora–. Desde los 17 años andaba en la calle, pero no había cambiado la forma de hacer los mítines y las acciones. Y el feminismo, al menos el que me tocó en los setenta, era muy performativo, tenía mucha acción y novedad”³⁴⁶.

Observando con detalle las acciones militantes de estos grupos, las formas de organizarse y apoyarse, las temáticas que se trabajaban en las asambleas y el uso de medios artísticos en sus actos, podemos advertir un desplazamiento profundo del modelo de “militancia” entre las primeras feministas que lucharon con ahínco por la consecución del voto. El concepto de militancia tenía hasta los 70 un carácter “público” y las mujeres que querían ser partícipes de los asuntos públicos –por tanto, políticos– debían asumir una serie de roles que pasaban por reivindicar su derecho a pertenecer a aquella “militancia” absolutamente desligada del ámbito de lo privado o lo doméstico. El nuevo lema de los orígenes del feminismo de segunda ola, “lo personal es político”, inauguró entonces un nuevo modelo de militancia que destruía aquella relación histórica entre la política y el espacio público. “Romper el silencio”, título de la segunda película de Rosa Martha Fernández, se convirtió en una consigna común de los grupos feministas. Como escribiera Eli Bartra, integrante de la Revuelta, “Lo más importante ante todo era manifestarse; poder hablar en público en distintos foros, escribir y publicar donde se pudiera, salir a la calle”³⁴⁷.

Mientras que a las militantes del M.A.S. podemos darles el crédito de ser las primeras en haber introducido la temática de la maternidad voluntaria, el MNM ininterrumpidamente planificó acciones sobre la violación y la violencia sexoafectiva. Mientras tanto La Revuelta

³⁴⁵ Entrevista a Ana Victoria Jiménez realizada por la autora. Sobre su militancia en la UNMM Jiménez me dijo: “Estuvimos un buen rato en la Unión hasta que con el paso de los años fue perdiendo su sentido original. Además, era un concepto muy antiguo y bastante reaccionario realmente, del partido comunista. En realidad, la lucha de las mujeres era la lucha de las mujeres y nada más, ni la maternidad, ni el cuerpo ni nada más implícito. Era muy complicado estar explicando a cada una. Imagínate que campesinas de allá del estado de Chiapas o de Michoacán explicarles qué era el feminismo, pues estaba más difícil. No había una relación directa entre ellas como mujeres y la militancia. Y la militancia en realidad lo que quería decir era obediencia”.

³⁴⁶ Angélica Abelleira, “Por el derecho a la felicidad...”, p. 97.

³⁴⁷ Eli Bartra, “El movimiento feminista en México...”, p. 217.

revolucionaba los lenguajes performativos de las militancias mexicanas y el MLM dinamitaba cuanto se le ponía por delante. Todos estos grupos, entre otros, colaboraron en proyectos colectivos donde “todas encontraba[n] siempre qué llevar”³⁴⁸, un disfraz, un cartel con lindos rótulos o un monigote de papel maché. Pero según los testimonios de todas estas mujeres, había algo que primó por encima del resto de cosas, “El movimiento feminista tenía una característica: era alegre, espontáneo; [...] y [todas] siempre estaban incursionando con eventos artísticos. [El arte] validaba lo que era el feminismo como concepto de movimiento social nuevo, de avanzada y evolución. También era revolución hasta en las maneras de actuar en esos eventos”³⁴⁹.

Las neofeministas emplearon sus cuerpos para romper con un atavismo histórico que los vinculaba a formas de vida no deseadas, a una sexualidad frustrada y a deseos impuestos. Se podría decir, en línea con Israel Rodríguez, que “quizás uno de los elementos más importantes de la presencia pública de este movimiento fue que estos temas que dañaban la vida privada de las mujeres [la violación, el aborto y el trabajo doméstico], se hicieron públicos”³⁵⁰. Como escribió Marta Lamas, “en primer lugar, a lo largo de 17 años hemos logrado demostrar que hay política en lo que se llama lo personal, lo privado”³⁵¹. Berta Hiriart, otra histórica militante del colectivo *La Revuelta*, escribió en un artículo titulado “Cuerpo y política” que “La apropiación de nuestros cuerpos es una acción tan política como la apropiación de las fábricas”³⁵². Ambos artículos confirman, en un momento posterior cuando el que el movimiento feminista mexicano había logrado amplias coaliciones, este giro hacia una conciencia del cuerpo feminizado que propició modos de militancia inéditos. ¿Qué cambios se produjeron en las subjetividades de las militantes feministas respecto al periodo anterior? Gisela Espinosa explica este cambio de una forma muy sugerente diciendo que “La vida y las relaciones personales de las feministas fueron una especie de laboratorio de experimentación de nuevas representaciones simbólicas y prácticas ligadas a la reflexión, a la crítica y al imaginario cultural y político de estas mujeres”³⁵³.

A pesar de la frustración de algunas militantes por no poder coordinar un movimiento amplio de masas de mujeres, los avances que promovieron unas decenas de ellas en el análisis

³⁴⁸ Angélica Abelleira, “Por el derecho a la felicidad...”, p. 97.

³⁴⁹ Angélica Abelleira, “Por el derecho a la felicidad...”, p. 97.

³⁵⁰ Israel Rodríguez, “Cine documental y feminismo en México (1975-1986)...”, p. 205.

³⁵¹ Marta Lamas, “Venir de los diecisiete”, p. 21.

³⁵² Berta Hiriart, “Cuerpo y política”, *Unomásuno*, 1980, p. 18.

³⁵³ Gisela Espinosa, *Cuatro vertientes...*, p. 68.

de sus vidas no tienen parangón. No hay que desdeñar tampoco el hecho de que se crearon numerosas redes entre mujeres que no se conocían antes de esta década y se articularon espacios de enunciación fundamentales para el mantenimiento del movimiento y su expansión hacia nuevos horizontes como lo fue sobre todo la revista *Fem*. En el trabajo y en los temas abordados por los grupos de militancia feminista de la década del 70, en sus revistas y en sus actos se analizaron de manera estructural y en primera persona los problemas de la maternidad, del mundo del trabajo, de la pobreza, de la violencia física contra las mujeres, de la legislación vigente, la violencia política y un largo etcétera. Vemos que se fue definiendo poco a poco una concepción de la violencia contra las mujeres amplia que aborda desde el control de los cuerpos de las gestantes, pasando por la violencia de las tareas domésticas en el hogar hasta la violencia económica que se ejerce debido a la brecha salarial. Los intercambios y diálogos que favoreció la existencia de distintos grupos con diversas perspectivas sobre las formas de violencia contra las mujeres les permitieron mostrar “en la esfera pública” que las consecuencias de esta violencia habían quedado ocultas, que no había investigación ni reflexión sobre ella y que no existían las herramientas institucionales para dar a las víctimas la ayuda y servicios adecuados³⁵⁴. Estas estrategias, disímiles entre sí, se transformaron en prácticas políticas cuya diversidad en objetivos y en prácticas performativas dieron cuenta de dos elementos: 1. Creer que es en el espacio público donde se hace la política, por lo cual se actúa en ella y se utiliza para mandar un mensaje. 2. Estas prácticas además diagnostican un problema institucional y democrático puesto que no existen los canales de recepción y de reformas para estos mensajes. De ahí que la doble militancia fuese una constante puesto que ninguno de estos espacios podía dejarse escapar. En el próximo capítulo atenderemos a cómo las artistas feministas utilizarán en la década de los 80 estas herramientas, y concebirán otras nuevas, para afrontar estos temas desde el campo artístico cultural y hacer una crítica de este desde dentro. El arte feminista, como ha defendido Graell Larreta, “se convirtió en una de las piedras angulares del movimiento” y “el pensamiento político de las artistas influyó directamente en su producción”³⁵⁵.

³⁵⁴ Saucedo y Huacuz, “Movimientos contra la violencia...”, p. 219.

³⁵⁵ Ekhiñe Graell Larreta, *La representación del movimiento feminista...*, p. 78.

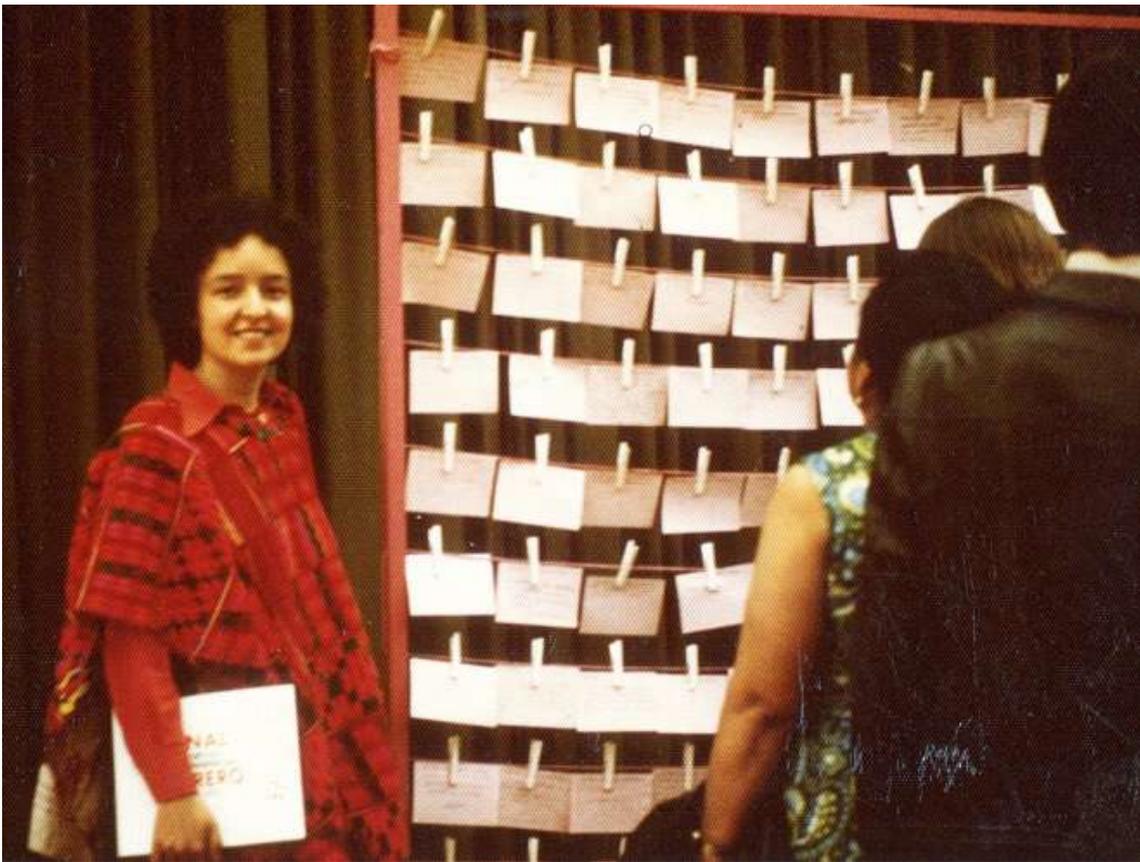
Capítulo II. La receta: Arte feminista y nuevos medios conceptuales
(1978-1987)³⁵⁶

It was violence that gave birth to feminist media art.

SUZANNE LACY Y LESLIE LABOWITZ

*El mundo era nuestro: había fisuras en el sistema político
y en el artístico que podíamos aprovechar.*

MÓNICA MAYER



Imamen 32. Víctor Lerma (fotógrafo). Mónica Mayer junto al primer 'Tendedero' en el Salón de Nuevas Tendencias 77/78, Museo de Arte Moderno, Ciudad de México, 1978. Fotografía: Víctor Lerma. Cortesía de Mónica Mayer.

³⁵⁶ Algunas de las reflexiones escritas en este capítulo se han publicado previamente en Elisa Cabrera, “Mónica Mayer’s ‘El Tendedero’ Project...”.

Volvamos al año 1978: el Salón de Nuevas Tendencias abre sus puertas. Una joven Mónica Mayer es invitada por Mathias Goeritz a presentar una obra sobre la temática de la ciudad. Cuando la artista trató de imaginar su relación con esta, lo primero en que pensó fueron las distintas formas de abuso que había sufrido en el transporte público. Con esta idea inicial, concibió su pieza para el Salón como una obra de arte de tipo colaborativo en la que preguntaba a diferentes mujeres sobre lo que les hacía sentir más incómodas o aquello que más las molestaba cuando hacían uso del espacio urbano. Muchas de ellas respondieron que lo más desagradable de “estar” en la ciudad eran los comentarios sobre el aspecto físico, los manoseos y las distintas formas de invadir su integridad corporal que habían recibido de parte de hombres. Estas declaraciones, escritas en pequeñas tarjetas rosas, quedaron “tendidas” en una estructura de madera, también rosa, que hacía las veces de tendedero.

De este modo, el tendedero, que tradicionalmente había sido un objeto íntimamente ligado al espacio privado, ese espacio indeterminado que ha contenido todo aquello relacionado con “lo femenino”, a la vez símbolo de prácticas históricamente realizadas por las mujeres en el ámbito de lo doméstico, adquiriría un nuevo significado. Como se ha desarrollado en el capítulo anterior, el rechazo social a lo que se encontraba dentro del marco de ‘lo privado’ fue una de las principales rupturas con el pasado que introdujo el feminismo posterior a 1968. En un ejercicio retrospectivo, Suzanne Lacy y Leslie Labowitz, maestras y compañeras de Mayer durante sus estudios en Los Ángeles señalaron que “fue la violencia la que hizo nacer el nuevo arte feminista” y también que fue, precisamente, la militancia feminista la que, en 1977 introdujo el tema de la violencia sexual en los debates públicos³⁵⁷. Se referían a la acción *In Mourning and in Rage* (1977). Aquel año Mónica Mayer, antes de viajar a Los Ángeles al programa del Woman’s Building, ya se encontraba produciendo una obra de arte conceptual sobre la violencia contra las mujeres en los espacios públicos.

Este evento es parte de un proceso de reconfiguración del panorama artístico en México que estuvo, a su vez, mediado por otro proceso de conceptualización del cuerpo de las mujeres que había comenzado los primeros años de la década del setenta y que se hizo evidente en el Salón de Nuevas Tendencias 77/78, quizás uno de los hitos fundacionales de la genealogía feminista en el arte contemporáneo mexicano. Además de *El Tendedero* de Mayer, otras dos artistas presentaron obras de carácter feminista; Magali Lara, con una serie de obra pictórica titulada *Ventanas*, y la videoartista Pola Weiss, con el montaje *Ciudad, Mujer, Ciudad*. Estas tres obras se han venido señalando como el pistoletazo de salida del trabajo

³⁵⁷ Suzanne Lacy y Leslie Labowitz, “Feminist Media Strategies”, p. 302.

feminista de artistas que, desde propuestas conceptuales en los últimos años de los setenta y la década del ochenta, interpretaron sus cuerpos como un medio artístico que se arroja al espacio público para denunciar la violencia ejercida contra la integridad de las mujeres.

En este contexto, ¿qué queremos decir con “obra de arte conceptual” o propuestas conceptuales? ¿Qué recorrido histórico tiene este tipo de arte en México desde la década de los setenta? ¿Qué relación existió entre el desarrollo del arte conceptual y el del arte feminista? ¿Están los destinos de ambos inextricablemente unidos? A lo largo de este capítulo se responderán estas y otras preguntas siguiendo una línea argumentativa que, en primer lugar, relaciona las primeras muestras de arte feminista con el desarrollo del conceptualismo en México a través de la producción en grupos de artistas. Nos detendremos fundamentalmente en el trabajo desarrollado por el No-Grupo, del cual formaba parte la artista Maris Bustamante. Con la creación de nuevos medios visuales, como los no-objetualismos, formas PIAS o el empleo del arte acción en sus montajes de momentos plásticos, el No-Grupo abrió una nueva ventana a la producción artística, a la crítica del arte, del canon y del statu quo del mismo. Además, emplearon dos herramientas fundamentales en el desarrollo del arte moderno en México, la ironía y el sarcasmo. Veremos cómo sus manifiestos y montajes de momentos plásticos están llenos de dobles sentidos, críticas e incluso ofensas a determinada élite cultural y económica que decidía los futuros de los productores artísticos en el país. La obra de Maris Bustamante cobra vital importancia dentro del No-Grupo, precisamente por la crítica que hace al sistema artístico patriarcal, en el cual estaban incluidos sus propios compañeros.

En segundo lugar, nos detendremos en el desarrollo de la noción “Arte feminista” en México, que se produjo a partir del feliz encuentro entre las artistas Maris Bustamante y Mónica Mayer. En el año 1983 ambas fundan el “primer grupo de arte feminista” de toda América Latina³⁵⁸, Polvo de Gallina Negra³⁵⁹, desde el que idearán varias series de obras en torno a la maternidad y a las distintas dificultades y violencias que las mujeres atraviesan. El trabajo de PGN estuvo presente en manifestaciones callejeras desde 1983 hasta 1993. Desarrollaron performances, instalaciones, arte correo, obra pictórica y visual de todo tipo. Desde su regreso de Los Ángeles Mónica Mayer se esforzó por establecer una base teórica y práctica a través de acciones formativas y talleres como el proyecto *Traducciones* o el trabajo

³⁵⁸ Maris Bustamante para el programa *Nuestro mundo*, de Televisa, 1987. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=abaDXr3HKck>

³⁵⁹ PGN en lo sucesivo.

con el TAF (Taller de Arte Feminista), que desembocó en la formación del grupo Tlacuilas y Retrateras y en la organización de *La fiesta de XV años*.

En tercer lugar, veremos cómo, en los ochenta, las artistas feministas se volcaron en la lucha contra la violación, problema apremiante que preocupaba a todos los grupos de militantes feministas y que ya había sido abordado por el colectivo Cine-mujer, entre otros. A partir del año 1981, en el Museo Carrillo Gil, distintos grupos feministas organizaron un Encuentro Nacional sobre la Violación, en el que participaban artistas invitadas y que fue de una influencia decisiva en los trabajos posteriores de Polvo de Gallina Negra. Veremos cuáles fueron los temas principales que se pusieron sobre la mesa en estos encuentros y cómo se relacionaron el mundo de la militancia feminista no artística y las ya declaradas artistas feministas. Posteriormente, nos adentraremos en el principal trabajo de PNG sobre la violencia sexual, *Mal de ojo a los violadores*, que consistió en la elaboración de una receta feminista contra la violación y en una performance que desarrollaron Mayer y Bustamante durante una manifestación feminista en el año 1984. Por último, repararemos en la fundación del Centro de Atención a mujeres Violadas A.C. y el trabajo que, en aquel mismo momento, se encontraba haciendo el CAMVAC, así como la campaña publicitaria para la que la artista visual Ana Barreto diseñó unos llamativos carteles con imágenes que, décadas más tarde, se convertirán en símbolos de la lucha contra la violencia de género.

Este capítulo se cierra con unas conclusiones concebidas desde la perspectiva del macroproyecto *¡Madres!* (1984-1987), de Polvo de Gallina Negra, puesto que condensa todas aquellas cuestiones que aborda este capítulo: la presentación de diversos tipos de violencia contra las mujeres, el empleo del humor, la sátira y la ironía como herramientas estético políticas, la producción de nuevos medios artísticos de tipo conceptual, la inoculación de nuevos debates en la sociedad civil y la incursión del espacio público. Todas ellas son estrategias que encontrábamos en las acciones de las militantes setenteras; la diferencia fundamental en los trabajos de este capítulo es que están atravesados por la férrea voluntad de estas artistas por crear un movimiento que vinculase la producción artística y el feminismo en un mismo camino de acción política.

En el Salón de Nuevas Tendencias 77/78 otra pieza llamaba poderosamente la atención de los espectadores; se trataba de la obra de otra joven artista, Pola Weiss, que decía ser “teleasta”. Para la ocasión Weiss había preparado una pieza de video de 18 minutos donde el cuerpo desnudo y en movimiento de una mujer aparecía sobreexposto con escenas de las calles de la Ciudad de México. En un primer momento, una entrada de formas psicodélicas da paso a una escena de campo donde podemos oír el cantar de unos pájaros de fondo. Trozos del cuerpo de una mujer comienzan a aparecer en contraste encima del paisaje para, finalmente, encontrar sobre una de las nubes del cielo el cuerpo completo de ella, desnudo, de espaldas y tendido. En la siguiente escena, ese mismo cuerpo se comienza a proyectar sobre los buses de una gran ciudad y las largas filas de personas que suben a ellos.

Mientras estas imágenes se iban proyectando y superponiendo, una voz en off recitaba ciertas apreciaciones sobre el espacio urbano: “Ciudad, te hundes, nos hundes contigo”³⁶⁰, “La prisa nos ahoga; todos corren como si estuvieran solos; deténganse, véanme, escúchenme, ¡me estoy moviendo, estoy sintiendo!, ¡Por qué no me dejan!, ¡por qué no me dejan ser!”³⁶¹, “Tiempo, tiempo, detente, quiero vivir, quiero vivir”³⁶². Con esta obra, la videoartista Pola Weiss quería presentar el cuerpo de la mujer como metáfora de la ciudad que se va contrayendo y asfixiando a sí misma. *Ciudad, mujer, Ciudad*, como se tituló la pieza, se escapaba a cualquier tipificación de medio artístico: danza, video, collage, montaje, poesía; en esta propuesta el o la visitante encontraba un proyecto visual conceptual integrado.

³⁶⁰ Pola Weiss (dir.), *Ciudad, Mujer, Ciudad*, 3’45”.

³⁶¹ Pola Weiss (dir.), *Ciudad, Mujer, Ciudad*, 9’20”.

³⁶² Pola Weiss (dir.), *Ciudad, Mujer, Ciudad*, 9’45”.



Imagen 33. Pola Weiss (directora). Ciudad, mujer, ciudad, 1978, 5' 34". Fuente: <https://vimeo.com/47978778>.



Imagen 34. Pola Weiss, Ciudad, mujer, ciudad, 1978, 7' 54". Fuente: <https://vimeo.com/47978778>.

No sin razón, el crítico peruano afincado en Ciudad de México, Juan Acha, diría de esta pieza que: “Pola Weiss va hacia la conciliación de contrarios, esto es, a su aprovechamiento o superación”³⁶³. Con ello, Acha adelantaba algo que la historiografía del arte mexicano pondría en su sitio décadas más tarde. Como *El Tendadero, Ciudad, mujer, ciudad* jugaba con lenguajes visuales nunca antes expuestos en el país y con ideas artísticas que no era tan fácil hacer casar entre sí. Unos meses antes Weiss había expuesto en el IX Encuentro Internacional de Video Arte, celebrado en el Museo Carrillo Gil. En el díptico de presentación de su propuesta, Weiss se presenta como la primera mexicana videoartista y teleasta: “Puedo decir que la forma, en este mi preciso caso, es sólo el medio para contar la realidad que nos circunda”³⁶⁴.

El trabajo de Pola Weiss es paradigmático de la radical transformación que experimentó el campo artístico en México durante las décadas de los 70 y los 80, a través de la cual se originó una miríada de nuevos medios artísticos que cuestionaron las principales funciones históricas de los medios tradicionales. Como preludeo podemos exponer que, durante las protestas del año 1968, germinaron fenómenos artísticos de índole contestataria y conceptual donde el trabajo gráfico y las acciones performativas tuvieron un especial protagonismo. Para Álvaro Vázquez Mantecón “el antecedente más importante” de los cambios en el campo cultural mexicano a partir del estallido de 1968 fue “la búsqueda de un arte colaborativo” que se comenzó a desarrollar durante las décadas del 50 y del 60. Los nuevos artistas, en un impulso por derribar las rígidas estructuras de las Bellas Artes, tendieron hacia la “integración de distintas disciplinas”, como lo escénico, la literatura y las artes visuales³⁶⁵.

Si bien no podemos separar los orígenes del arte conceptual en México del movimiento estudiantil, con ejemplos paradigmáticos como el grupo de gráfica SUMA, la premisa del 68 como origen de todo lo subversivo, incluido el espacio artístico, se puede tornar un tanto teleológica. Lo que sí podemos observar durante la protesta fue la creación de grupos de trabajo artístico con una idiosincrasia conceptual y contestataria que luego desembocaron en colectivos que actuaron como contracultura durante la década de los 70.

El 28 de julio del 68 el cuerpo de paracaidistas ametralló la escuela de estudios artísticos de San Carlos donde muchos de los estudiantes vivían. La mayoría contaban con

³⁶³ Juan Acha, “Pola Weiss teleasta”. Texto de presentación para díptico de la obra *Ciudad – Mujer – Ciudad*. Recuperado de AVJ-03198.

³⁶⁴ Pola Weiss, “Pola Weiss teleasta”. Texto de la propia artista sobre su trabajo para díptico de la obra *Ciudad – Mujer – Ciudad*. Recuperado de AVJ-03198.

³⁶⁵ Álvaro Vázquez Mantecón, “El impacto 68 en las artes visuales”, p. 43.

experiencia político militante por la huelga de 1966, cuando la escuela fue tomada. En el interior de sus instalaciones se montó un enorme taller serigráfico. En este ambiente militante y creativo de las brigadas gráficas se encontraban cuatro estudiantes –tres hombres y una mujer– que fundarían, en 1975, el Grupo MIRA. Como uno de sus componentes, Jorge Perezvega, afirmó en una entrevista, el trabajo en las brigadas les sirvió para “ir descubriendo una imaginaria plástica”³⁶⁶, una serie de imágenes y motivos relacionados con la revolución y los medios de comunicación, “fuertemente influidas por el pop”, como señala Vázquez Mantecón, e incluso “que usurpa[ban] la modernidad del diseño especialmente creado para las Olimpiadas”³⁶⁷.



Imagen 35. Crispín Alcázar Partida. Sin título [Granaderos '68], 1968. Fuente: 68+50: Gráfica del 68. Imágenes rotundas, MUAC, UNAM, 2018, P. 83.

³⁶⁶ Museo Universitario Arte Contemporáneo, “Gráfica del 68. Imágenes rotundas”, *Youtube*. https://www.youtube.com/watch?time_continue=256&v=JiocGdnj4CE&feature=emb_title

³⁶⁷ Álvaro Vázquez Mantecón, “El impacto 68 en las artes visuales”, p. 45.



Imagen 36. GRUPO SUMA. Intervención gráfica en periódico Unomásuno. Fuente: Cuanbtemoc Medina; Olivier Debroise. La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997 (Catálogo exposición). Museo Universitario de Ciencias y Arte, UNAM, 28/02/2007-30/09/2007.

A mediados de la década del setenta, las estrategias colectivas empleadas durante las revueltas confluyeron en decenas de colectivos artísticos bien articulados, con manifiestos y objetivos políticos precisos. Estos colectivos actuaron como vector de propagación de las ideas contraculturales más importantes de la década de los 70 y consiguieron estructurar un programa estético político complejo y vanguardista que tenía como principal medio de difusión los espacios públicos de la ciudad. “Los grupos”, como terminó llamando la historiografía a estos colectivos, emplearon sobre todo la gráfica, los medios masivos de información y el arte acción para enviar mensajes subversivos a los ciudadanos. La actividad de estos colectivos artísticos estaba íntimamente vinculada con una nueva forma de entender la militancia de izquierdas latinoamericana tras la Revolución Cubana, que concibió la cultura visual como una herramienta efectiva para propagar sus mensajes subversivos. Si bien, una de las principales protagonistas del desarrollo del arte-acción en México, Maris Bustamante, ha señalado que podemos encontrar el origen de estas prácticas en los primeros años de la década del 60, en las acciones efímeras del Teatro Pánico y el Teatro de Vanguardia

jodoroskianos, así como en la obra de José Luis Cuevas del mismo periodo, que adquirió una polémica notoriedad³⁶⁸.

Durante el año 1972, cuando Mónica Mayer aún acudía a clases en la Escuela Nacional de Artes Plásticas en el bello edificio de la Academia de San Carlos, presentía que, como estudiantes y artistas, su participación era importante para el cambio político que se percibía próximo en las agitadas escuelas: “El mundo era nuestro: había fisuras en el sistema político y en el artístico que podíamos aprovechar. [...] Por rumores sabíamos del trabajo de Alejandro Jodorowsky, Mathías Goeritz, Helen Escobedo, Juan José Gurrola y Felipe Ehrenberg y poco a poco los fuimos conociendo”³⁶⁹. En San Carlos, Mayer estaba recibiendo clases con Juan Acha y leyendo textos feministas: “Simone de Beauvoir, Germaine Greer, Susan Sontag...” son algunas de las lecturas que hizo en aquellos primeros años de estudios³⁷⁰. Los testimonios de la joven artista nos ubican en un ambiente efervescente, donde unos pocos quieren hacer estallar el sistema artístico y muchos se resisten a ello.

La interdisciplinariedad de estos grupos fue también uno de los factores que fomentó la producción de propuestas conceptuales. Para los historiadores y curadores del macroproyecto expositivo y documental *La era de la discrepancia*, Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina, “el fenómeno de los grupos debe verse como un fenómeno dividido y complejo, donde compiten, por un lado, el sueño de un nuevo tipo de intervención política urbana, y un despunte de prácticas culturales que resisten a la visión instrumental y partidista del cambio político”³⁷¹. Por su parte, para Héctor García Canclini, los Grupos:

[...] buscaban formas alternativas de distribución, para alcanzar a públicos excluidos, por razones económicas o culturales, del circuito comercial; en otras palabras, burlar la censura de museos, galerías e instituciones oficiales. También procuran modificar el consumo: quieren hacer del espectador un participante, alguien que intervenga en la realización de la obra, que complete la propuesta del artista, la discuta, encuentre *goce –más que en la contemplación– en la actitud interrogativa y crítica*³⁷².

La ruptura con la especialización y la tecnificación, entre la práctica profesional y la práctica política, entre los estudios y la vida laboral encaminaron a estos artistas-guerrilleros a la práctica de nuevas formas de pensar lo artístico de modo que fueran relevantes en la discusión política. Precisamente, “la eficacia” del trabajo en grupo fue, según Vázquez

³⁶⁸ Maris Bustamante, “Árbol genealógico de las formas PÍAS”.

³⁶⁹ Mónica Mayer, *Rosa Chillante*, p. 9-10.

³⁷⁰ Mónica Mayer, *Rosa Chillante*, p. 10.

³⁷¹ Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina, “Genealogía de una exposición”, p. 22.

³⁷² Josefina Alcázar, *Performance, un arte del yo*, posición 806, 17%.

Mantecón, “una de las herencias más visibles del 68”: “A partir de la experiencia brigadista del movimiento, se heredó la idea de que la organización colectiva daba una solución eficaz para realizar un arte distinto, capaz de incidir en la política y también en la experimentación formal”³⁷³.

Según esta hipótesis, el trabajo colectivo sería clave para entender el desarrollo del arte conceptual en México, así como sus orígenes de carácter militante. Al fin y al cabo, de acuerdo con lo que también apunta el historiador mexicano, “todos parecían compartir la noción de que la creación artística se inscribe, en mayor o menor medida, dentro de un contexto político”³⁷⁴. También comparte esta hipótesis la historiadora del arte Rita Eder cuando, en su conferencia para el I Coloquio Latinoamericano de arte No-objetual, afirmaba que el impacto del movimiento estudiantil del 68 “tomó dos direcciones distintas”, la que asumieron los artistas ya consagrados y la de los “jóvenes estudiantes de las escuelas de arte”³⁷⁵. Lo que más nos atañe de la posición de la historiadora es la idea de que, de ambas tendencias se empezaron a desprender prácticas que posteriormente podemos identificar con “aspectos no objetuales en el arte mexicano”³⁷⁶.

Durante el año 1970, en el III Salón Independiente, ya encontrábamos las señales de una indudable apuesta por lo conceptual, empezando por el lema del evento: “un arte pobre de material, lujoso en concepto”³⁷⁷. Sin embargo –contrario a los Grupos– el Salón Independiente utilizó como reclamo publicitario los nuevos medios conceptuales, pero no se vinculó en ningún caso con las ideas contestatarias del arte producido durante el estallido del 68³⁷⁸. En la publicación de papel periódico que se hizo para la inauguración del SI, sus organizadores afirmaban: “El SI no nació simplemente para estar en contra de todo y llamarse por eso mismo independiente. Independiente se es cuando los dictados del pensamiento y el proceder no están sujetos a una voluntad condicionada verticalmente por el orden de una estructura vertical”³⁷⁹. Con este tipo de afirmaciones los artistas del Independiente buscaban claramente desvincularse del pensamiento marxista revolucionario que profesaban los integrantes de algunos de los Grupos.

³⁷³ Álvaro Vázquez Mantecón, “El impacto 68 en las artes visuales”, p. 47.

³⁷⁴ Álvaro Vázquez Mantecón, “El impacto 68 en las artes visuales”, p. 49.

³⁷⁵ Rita Eder, “El arte no objetual en México”, p. 18. Artículo recuperado de NG 6/37.

³⁷⁶ Rita Eder, “El arte no objetual en México”, p. 18. Artículo recuperado de NG 6/37.

³⁷⁷ Pilar García de Gemenos, “Salón independiente: una relectura”, p. 46.

³⁷⁸ Pilar García de Gemenos, “Salón independiente: una relectura”, p. 46.

³⁷⁹ Declaración en el periódico publicado por el Salón Independiente. México, III Salón Independiente, apud. Rita Eder, “El arte no objetual en México”, p. 18.

Volviendo a nuestra hipótesis, vemos una vez más, según la historiadora Amy Sarah Carroll, que los Grupos, aunque muy distintos entre sí, desafiaron dos tradiciones artísticas que atravesaban la médula espinal de la identidad cultural mexicana: por un lado, la ficción posrevolucionaria de la inseparabilidad de lo político y lo estético, por otro, la conformación de un nuevo relato de ruptura del arte con el mundo de lo político, anunciada, valga la redundancia, por el movimiento de “La Ruptura de la Escuela Mexicana de Pintura” en la década de los cincuenta³⁸⁰. Además, los Grupos quisieron romper con una tradición histórica que continuaba arraigada en México y de la cual la Escuela Mexicana es un ejemplo sintomático de ello: el individualismo e idealización del artista, “el último reducto de la tradición renacentista”, como escribiera Rita Eder en su conferencia sobre el arte no-objetual para el Coloquio de Medellín en 1981³⁸¹. En definitiva, los grupos desarrollaron el arte de intervención en diferentes modalidades. Al respecto, la historiadora Arden Decker habla de “una modalidad del conceptualismo que sirvió para sortear los espacios tradicionales de exhibición del arte y para desestabilizar y exponer las jerarquías o estructuras de poder que conformaban el mundo del arte y la sociedad en general”³⁸².

En 1985 se celebró en el Museo Carrillo Gil una exposición sobre los Grupos, comisariada por Dominique Liquois, que se tituló “De los grupos los individuos: Artistas plásticos de los grupos metropolitanos”. La comisaria dividió a los distintos conglomerados de artistas en dos tendencias principales que más tarde podremos encontrar en el arte acción feminista. En primer lugar, una serie de grupos que deseaban formar parte de los procesos militantes revolucionarios iniciados en la década del 60. Por el otro lado, un segundo sector que tenía una relación mucho más irónica –cínica incluso– ante la voluntad de cambio y justicia social. En este segundo sentido vamos a ver cómo el arte visual mexicano se va a plegar sobre sí mismo –expresión empleada por Amy Carroll– y va a cuestionar todos los valores artísticos e ideológicos que hasta entonces lo habían sostenido³⁸³.

Para los artistas de la época, el trabajo en grupo “abrió la oportunidad” de pensar colectivamente el método para renovar las artes plásticas mexicanas³⁸⁴. Ciertamente, la obra no-objetual de estos colectivos supuso la ruptura por antonomasia de los discursos

³⁸⁰ Amy Sara Carroll, *REMEX*, p. 48.

³⁸¹ Rita Eder, *El arte no objetual en México*, p. 19. Artículo recuperado de NG 6/37.

³⁸² Arden Decker, *Los Grupos and the art of Intervention...*, p. iv.

³⁸³ Amy Sara Carroll, *REMEX*, p. 49.

³⁸⁴ Álvaro Vázquez Mantecón, “Los grupos: una reconsideración”, p. 197.

normativos en lo que respecta al ámbito artístico³⁸⁵. En este sentido, como ha apuntado la propia Maris Bustamante, los temas más interesantes de esta tendencia artístico-política, que se han venido trabajando a nivel global y que más repercusión han adquirido, han sido el género y el cuerpo, “por ser ellos los vehículos en los que se asumen las estructuras lógicas y alógicas”³⁸⁶, es decir, por convertirse en las vías de enunciación de la identidad, de la ideología, de la norma o de la ruptura. La artista y teórica concibió, en este contexto de producción de “anti-discursos”³⁸⁷, el término formas PIAS para referirse de manera conjunta a los medios artísticos no-objetuales: [P]erformance (o arte acción), [I]nstalación y [A]mbientación. Estas formas se definían, ya desde sus estrategias formales, como “manifestación[es] de mayor radicalidad contra la narración, contra el entretenimiento, contra la representación, contra la presentación, contra la expresión, contra la obra de carácter estable [...] y expresan el tiempo real que es aburrido”³⁸⁸. El término “pías” remitía, a su vez, a un aspecto religioso a partir del cual Bustamante quería transmitir la idea de que los artistas no objetuales “de por sí impíos, [...] conceptualizaron, realizaron y defendieron las artes que le hicieron un gran favor al arte desde su nacimiento”³⁸⁹.

Las ideas de Juan Acha tuvieron una influencia trascendental en la generación de jóvenes artistas no objetuales –o conceptuales–, como Bustamante, que desarrollaron su trabajo en la década de los 80³⁹⁰. Podemos señalar como una de las fechas de origen de este movimiento el Simposio de Zacualpan, organizado por Acha en 1976, y como colofón, el ya mencionado I Coloquio de Arte No Objetual de Medellín en 1981. Así se expresaba Acha respecto al significado del trabajo de los nuevos artistas: “De una manera u otra, los artistas están tomando parte activa en nuestro despertar revolucionario; comienzan a pensar y difundir la necesidad de la revolución cultural”³⁹¹.

Acha acompañó y enriqueció el trabajo de muchos de los integrantes de los Grupos, que aprehendieron el concepto de no-objetualismo como eje rector de su trabajo

³⁸⁵ Cristian Aravena et al. *Arte acción en México*, p. 9.

³⁸⁶ Maris Bustamante, “1963-1983: Veinte años de no objetualismos en México”. En línea: <http://www.ramona.org.ar/node/20993>

³⁸⁷ Rita Eder utiliza en 1981 este término para referirse a aquellas estrategias narrativas dentro del panorama artístico que cuestionaban y desmitificaban “las grandes figuras del arte en México”. Véase Rita Eder, *El arte no objetual en México*, p. 19.

³⁸⁸ Cristian Aravena et al. *Arte acción en México*, p. 8.

³⁸⁹ Maris Bustamante, “Formas pías”.

³⁹⁰ Maris Bustamante, “Formas pías”.

³⁹¹ Joaquín Barriendos, *Juan Acha, despertar revolucionario*, p. 11.

conceptual³⁹². Con estas herramientas, los artistas de los 70 consiguieron romper tabúes y preceptos hasta entonces incuestionables, así como aquellos “dogmas generacionales que tenían su principal razón en la disciplinariedad”³⁹³. En varios países de América Latina que compartieron una enorme represión política durante la década del 70, el surgimiento de un movimiento artístico conceptual y del arte acción como medio están íntimamente relacionados con la producción de arte militante; podríamos decir, con Mónica Mayer, que “su identidad está construida sobre la política”³⁹⁴. Este periodo de efervescencia colectiva tuvo su momento álgido desde mediados de la década del 70 hasta mediados de la del 80, cuando los artistas comenzaron a entrar de lleno en el sistema institucional y les era más lucrativo trabajar en solitario.

Tenemos, por tanto, dos vertientes del arte conceptual nacidas en la década del 70 en México: una vertiente contestataria vinculada a los movimientos militantes de la década anterior, cuyos medios prioritarios fueron la gráfica y la cultura popular; y una vertiente más vanguardista –y elitista– donde comenzaron a definirse de manera más exhaustiva el arte acción y la instalación. Entre estas dos vertientes hay trasvases y afluentes, así como grupos que respondieron con humor y sátira a ambos reclamos de la historia. El más completo ejemplo de ello fue el No-Grupo.

El No-Grupo

El No-Grupo irrumpe en 1977 a raíz de las críticas que varios artistas emitieron sobre la organización del ya mencionado Salón de Nuevas Tendencias 77/78. Entre esta decena de artistas se encontraban Rubén Valencia, Maris Bustamante, Melquiades Herrera y Alfredo Núñez que, junto al resto, se habían reunido en la casa del escultor Hersúa para buscar nuevas salidas experimentales al estancamiento de las artes visuales mexicanas. Tras dos primeros proyectos, varios encontronazos y notorias deserciones quedaron trabajando en conjunto los cuatro componentes mencionados. El nombre, que niega y afirma al mismo tiempo el trabajo grupal, nació como una ridiculización del ambiente artístico de la época, donde “todo el mundo quería trabajar en grupo” y con ello buscaban, según Bustamante, “irritar” al resto de compañeros³⁹⁵. Mónica Mayer dirá de sus propuestas estéticas que “sentaron las bases de

³⁹² Sol Henaro, “Juan Acha: El agente bisagra”, p. 8.

³⁹³ Maris Bustamante, “Formas pías”, s/p.

³⁹⁴ Mónica Mayer, “Macular Degeneration”, p. 111.

³⁹⁵ Sol Henaro y maris Bustamante, “No-grupo: una estrategia colaborativa...”, p. 145.

lo que hoy es el performance o acciones plásticas en México”³⁹⁶. Como manifiesto, el No-Grupo respondió a una entrevista para la revista *Março* donde decían lo siguiente:

Nosotros partimos del cuestionamiento del estado de cosas, que nos induce al empleo técnico de los conceptos como medios: la desmitificación, el humor, la ironía, la sátira, donde no importa de cuantos watts es la lámpara con la que filmamos o qué tipo de tornillos usamos para unir tal clase de madera. El apoltronamiento sistematizador es la salida fácil a problemas que en realidad son más complejos³⁹⁷.

El No-grupo asumía sus antecedentes en la cultura popular y callejera mexicana, así como en los espectáculos teatrales y las carpas de circo, en el Teatro Pánico de Jodorowsky e, incluso, “en las fiestas preparadas por Leonardo Da Vinci para el Duque”³⁹⁸. Esta diversidad de influencias, que nada tenían que ver con las tendencias del arte contemporáneo, les hicieron rechazar el término de performance al designar los medios artísticos que empleaban en sus acciones, a las que finalmente llamaron Montajes de Momentos Plásticos. Según Rita Eder, en estos montajes el No-grupo configuraba un método de análisis de todo lo que componía sus obras y, con ello, buscaba diseccionar la forma en la que se construye una “obra de arte”. La negación de su nombre está íntimamente vinculada a este sistema de análisis que llevaba, según la historiadora, “a la desaparición de la obra”. Eder incluso llegó a decir en Medellín que, debido a esta definición, el No-grupo era “el mejor ejemplo de no-objetualistas”³⁹⁹.

En otro texto conjunto titulado “Arte para la re-pública”, los miembros del no grupo insistían en una de las capacidades fundamentales del arte no-objetual que buscaban practicar: “[...] deseamos instaurar una verdadera polémica con la que se pueda derrumbar e instaurar valores, mediante el análisis de nuestra realidad”⁴⁰⁰. Dicho de otra forma, a través de la producción de ideas mediante datos extraídos de una realidad confusa que rodea a los y las creadoras, el cambio de paradigma es posible. En la entrevista–manifiesto los integrantes del No-grupo también defendieron el uso del término “plástico” para referirse a fenómenos artísticos y culturales de cualquier naturaleza o medio: “Propugnamos que el término plástico designa las cualidades objetivas del universo y describe las artes con profundidad, por su naturaleza de maleables, desentendiéndose de los sentidos fisiológicos con que sean

³⁹⁶ Mónica Mayer, “Rubén Valencia (1949-1990)”, p. 65.

³⁹⁷ Maris Bustamante, Alfredo Núñez, Melquíades Herrera. y Rubén Valencia. “Manifiesto del No-Grupo”. Mecanuscrito recuperado de NG-37, Caja 1, folder “Revista Março 1983”, 2/3.

³⁹⁸ NG-37, Caja 1, folder “Revista Março 1983”, 2/3.

³⁹⁹ Rita Eder, *El arte no objetual en México*, *Revista Medellín*, 1981, p. 19. Fondo No-grupo, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, DIGA, UNAM.

⁴⁰⁰ No-grupo, “Arte para la Re-pública”, NG.8.6H.

ejecutadas o a cuál de ellos se dirijan”⁴⁰¹. En una crítica ácida al sistema institucional del arte, el No-grupo manifestaba que si tuviera el presupuesto de la revista *Artes Visuales*, se iniciarían en el arte de la caridad y lo donarían todo al Estado, “para contribuir a la difusión de la cultura”⁴⁰². Con este testimonio, por una parte, querían incidir en su pobreza material a la hora de llevar a cabo sus proyectos pero, por otro, ironizaban sobre los proyectos financiados por el Estado, como era el caso de la lujosa revista *Artes Visuales*, adscrita al Museo de Arte Moderno.

Otra de sus bases teóricas fundacionales y fundamentales para producir obras fue la necesidad de establecer una relación directa con los públicos, que se hacían partícipes de las mismas:

Queremos contribuir con un nuevo género de arte-crítica, donde la obra no se le oponga al ensayo escrito o la oratoria decadente; la obra se da simbólica o realmente al espectador para que participe porque en esa obra que se intercambia por la participación del público se incluye el arma de la polémica. [...] Polemizar abierta y francamente sobre el proceso de abstracción de la realidad de la obra donde con elementos en apariencia didácticos, sólo en apariencia, se apasiona la discusión sobre los vericuetos visibles del arte⁴⁰³.

Con ello, el No-grupo buscaba configurar no solo una nueva forma de relacionarse con su público sino una nueva estrategia para construir ideas estéticas a través de esta relación polémica. Para ello, encontraban que el foro teatral podía ser “uno de los medios idóneos para restablecer el diálogo perdido entre el llamado creador y el público para llegar no a los ‘selectos’ círculos que pueden poseer una obra sino al resto de la población”⁴⁰⁴. La definición que, en otro documento, sus propios componentes dan de sus actividades deja clara la voluntad de experimentación del colectivo: “El No-grupo es un taller de crítica, de actitudes y posiciones, aunque no neguemos un colectivismo restringido al aporte de materiales y teorías sensibles que, al retroalimentarnos, sean capaces de desatar la creación”⁴⁰⁵.

Durante el año 1981, Juan Acha organizó en Medellín el I Coloquio Internacional de Arte No Objetual, al que fueron invitados los cuatro miembros del No Grupo. Durante el coloquio, muchos de los artistas tradicionales que participaban en la Bienal de Medellín pero

⁴⁰¹ NG-37, Caja 1, folder “Revista Março 1983”, 3/3.

⁴⁰² NG-37, Caja 1, folder “Revista Março 1983”, 3/3.

⁴⁰³ “La trayectoria no objetual del No-grupo”. NG.6.2F. XX Bienal de París. Currículum vitae desarrollado, escrito por los artistas, p. 1/8.

⁴⁰⁴ “La trayectoria no objetual del No-grupo”. NG.6.2F. XX Bienal de París. Currículum vitae desarrollado, escrito por los artistas, p. 2/8.

⁴⁰⁵ Maris Bustamante, Alfredo Núñez, Melquiades Herrera, Rubén Valencia, “El No-grupo y la experimentación”, Fondo No-Grupo, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, DIGA, UNAM. NG.1.1A.

que no se adherían al arte no-objetual criticaron ásperamente a los artistas y las ideas que representaba el coloquio con tres argumentos:

[...] que los no-objetualismos utilizan objetos, que venden sus productos y que además de estas dos contradicciones internas que los invalidan, han periclitado por cuanto son manifestaciones que, en los países desarrollados, pertenecen ya el (sic) pasado⁴⁰⁶.

El crítico peruano respondió con acidez a sus compañeros de profesión. De interés para esta reflexión es, en especial, su repuesta a la tercera crítica:

Alegar que los no-objetualismos han periclitado por pertenecer al pasado de los países desarrollados, constituye una aseveración propia de mentalidades colonizadas que supeditan todos nuestros valores a los de las naciones superdesarrolladas⁴⁰⁷.

Esta respuesta está vinculada a la negativa por parte del No-grupo de asumir medios artísticos, definiciones o etiquetas alejadas de sus realidades o genealogías artísticas. Acha añade, además, que el desarrollo de los no-objetualismos permanece vigente con nuevas herramientas y que si los artistas latinoamericanos los practican, tiene que ver con una necesidad local, es decir, con una voluntad de desestabilizar el contexto artístico específico, y no una cuestión de “modas o remedos entre nosotros”⁴⁰⁸. Es por ello por lo que los no-objetualismos, como los denominó Juan Acha, encontraron en los ensamblaje-ambientes su “mejor instrumento de lucha no-objetualista en las galerías y museos”, como apuntaba el crítico, ya que las formas conceptuales se “presta[ba]n más para la difusión clandestina de ideas políticas y contraculturales radicales”⁴⁰⁹. Las ideas que se discutieron y se pusieron sobre la mesa de la reflexión histórico artística en el I Coloquio de Arte No-objetual de Medellín tuvieron una enorme repercusión en la recepción del arte latinoamericano por parte del norte global, así como en la producción de nuevas subjetividades de artistas que se desembarazaban de los medios y estrategias del norte para “confrontar las dinámicas coloniales que prevalecían en el continente”, tal como lo ha expresado el comisario de la Red Conceptualismos del Sur Miguel A. López⁴¹⁰.

⁴⁰⁶ Juan Acha, “El coloquio”, *Revista Medellín*, 1981, p. 21. Recuperado de NG.8.3H, caja 01, ubicación NG 6 /37.

⁴⁰⁷ Juan Acha, “El coloquio”, *Revista Medellín*, 1981, p. 26. Recuperado de NG.8.3H, caja 01, ubicación NG 6 /37.

⁴⁰⁸ Juan Acha, “El Coloquio”, *Revista Medellín*, 1981, p. 21. Recuperado de NG.8.3H, caja 01, ubicación NG 6 /37.

⁴⁰⁹ Juan Acha, “El Coloquio”, *Revista Medellín*, 1981, p. 27. Recuperado de NG.8.3H, caja 01, ubicación NG 6 /37.

⁴¹⁰ Basado en su participación en el Coloquio un par de años más tarde, el No-grupo presentó la *Agenda 83*. Al investigar sobre la realidad política de Colombia los integrantes del No-grupo descubrieron el Movimiento 19 de Abril, también conocido como M-19. Este movimiento militante había conseguido robar la espada de Simón Bolívar dejando un mensaje: “Bolívar, tu espada vuelve a la lucha”. Esta acción impactó profundamente al No-

Con el objetivo de ver los puentes entre el No-grupo y la posterior producción de arte feminista, la principal estrategia estética que queremos rescatar del No-grupo y sus “residuos objetuales” es el uso de materiales contextuales⁴¹¹. Este hecho, valga la redundancia, tenía que ver con un contexto económico de crisis en el que los artistas eran muy pobres y no tenían presupuesto para materiales lujosos. Sobre los orígenes de esta estrategia Maris Bustamante señaló que “al no tener dinero y habernos enfrentado abiertamente contra el mercado del arte tradicional, el concepto de lo efímero nos ayudaba porque reorganizábamos los mismos materiales o los tirábamos a la basura y no había pérdida”⁴¹². Los cuatro artistas rescataron numerosos ejemplos de cultura popular urbana mexicana, estudiaron y se apropiaron de sus imágenes y sus objetos para resignificarla y dotarla de un nuevo espacio que la revalorizara⁴¹³. Buscaron objetos en mercados populares y compraron todo tipo de cacharros que llevaban a sus Montajes de Momentos Plásticos como objetos que, en varias ocasiones, el público podía llevarse como souvenir del montaje.

En este sentido, su manifiesto fundacional expresaba lo siguiente: “El No-grupo es un taller de crítica, de actitudes y posiciones, aunque no neguemos un colectivismo restringido al aporte de materiales y teorías sensibles que, al retroalimentarnos, sean capaces de desatar la creación”⁴¹⁴. En definitiva, sentenciaron ellos mismos en su currículum vitae, “nuestro trabajo puede iniciarse en la crítica, pasar por la diversión y desembocar en el didactismo”⁴¹⁵. Diseccionó con sus acciones y sus textos el campo cultural para dejarlo al desnudo, para zangolotearlo⁴¹⁶, para desabrochar ese corsé al que se refería Sol Henaro en 2011 en la primera retrospectiva del grupo en México. En 1983, después de haber participado en la XX

grupo, que la consideró un claro acto de arte conceptual y que se vinculaba claramente con la lucha frente a los poderes represores.

⁴¹¹ Este es un sustantivo que utilizó la curadora Sol Henaro en la exposición monográfica *No-Grupo: un zangoloteo al corsé artístico* (Museo de Arte Moderno, 2011) para definir sus prácticas estéticas basadas en la recolección de materiales reciclados o provenientes de la cultura popular para luego recontextualizarlos en un montaje de momentos plásticos y presentarlos ante el público con propuestas irónicas y siempre humorísticas “como estrategia de intervención”, tal como señala la curadora. Para más detalles sobre la exposición véase el catálogo de la exposición.

⁴¹² Sol Henaro y Maris Bustamante, “No-grupo: una estrategia colaborativa...”, p. 143.

⁴¹³ Juan Barragán, “NO (ES)”, *El Nacional*, sábado 18 de junio de 2011.

⁴¹⁴ Maris Bustamante, Alfredo Núñez, Melquiades Herrera, Rubén Valencia, “El No-grupo y la experimentación”, Fondo No-Grupo, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, DIGA, UNAM. NG.1.1A.

⁴¹⁵ “La trayectoria no objetual del No-grupo”. NG.6.2F. XX Bienal de París. Currículum vitae desarrollado, escrito por los artistas, 3/8.

⁴¹⁶ Sol Henaro, para la exposición curada EN el Museo de Arte Moderno, “No-grupo: un zangoloteo al corsé artístico”, utiliza este término para señalar la desestabilización que produjo este colectivo de artistas.

Bienal de París, el No-Grupo presentó *La muerte del performance* en el Museo de Arte Moderno y decidieron disolver el colectivo.

Para Bustamante el fin de los Grupos estuvo relacionada con la institucionalización de la obra de estos: “Creo que cuando entramos a formar parte de la colección ‘permanente’ del MAM [Museo de Arte Moderno] es cuando llegó el fin, por medio de censuras aceptadas o por medio de autocensuras”⁴¹⁷. La postura de Maris Bustamante respecto a los no-objetualismos está vinculada a la producción de un modelo artístico que genere propuestas de corte conceptual y estructuralmente distinto a los que manejan aquellos que ostentan el poder. En este sentido, para ella los no-objetualismos envían mensajes en “narraciones no convencionales” que rompen con las lógicas hegemónicas y, por ello, para ser validados, deben construir sus propios linajes y genealogías, su “genética cultural”⁴¹⁸. “Es cierto, – señalaba la artista en una entrevista preguntada por la “etiqueta” creada por Juan Acha– el ‘no objetualismo’ era una etiqueta, pero esta sí la necesitábamos, esa fue la diferencia”⁴¹⁹.

Podríamos decir que este modelo de producción artística y cultural no cuenta –no contaba– con una historia que le otorgara valor y, por ello, son los propios artistas los que deben construir su “árbol genealógico”, sus raíces. Bustamante, en un artículo así titulado quiere rastrear la construcción de aquellos discursos contrahegemónicos que, en México, han aportado elementos conceptuales al campo artístico y cultural. Es por ello por lo que, cuando la crítica trataba de encorsetar sus acciones –o montajes de momentos plásticos– en el medio del performance, el No-grupo reaccionaba negando que fueran performers con dos argumentos; el primero es que el performance es un género que nada tiene que ver con la genealogía del arte de acción en México:

Quedó claro que nuestro trabajo del foro es un Montaje de Momentos Plásticos que nada tiene que ver con el “performance” como género nacido hasta por el nombre, en las metrópolis y que si esa confusión incrementa las cualidades de una obra exportable, no es culpa nuestra⁴²⁰.

El segundo es que, como el No-grupo surge con una voluntad de quiebre de las estructuras académicas e institucionales en México, no estaban dispuestos a asumir un nuevo medio artístico que, por una parte, se había creado en otro contexto, y que por otra, se había consolidado en los primeros años de los ochenta como un espacio más dentro de las instituciones académicas del norte global: “El No-grupo acepta hacer performance en su

⁴¹⁷ Maris Bustamante, “Veinte años”, s/p.

⁴¹⁸ Maris Bustamante, “Árbol genealógico”, s/p.

⁴¹⁹ Sol Henaro y Maris Bustamante, “El No-grupo: Una estrategia colaborativa...”, p. 145.

⁴²⁰ No-grupo, “La trayectoria no objetual del no grupo”, 6/8. Manuscrito recuperado de NG.6.2F.

acepción original: Representación; pero no lo acepta en el sentido con que esta palabra se ha tomado para designar una nueva academia”⁴²¹. Años más tarde, Mónica Mayer hará la siguiente reflexión sobre este proceso:

Como los artistas siempre hemos estado involucrados en la política, las acciones plásticas durante manifestaciones han sido comunes por lo menos desde la Revolución Francesa. Sin embargo, no es sino hasta los últimos 30 años con el advenimiento de las corrientes no objetuales (happenings, performances, etc.) que los artistas hemos podido combinar nuestro quehacer político con el artístico y, como tal, hacerlo valer⁴²².

En este contexto, fue el arte feminista el que, durante los ochenta, desarrolló un marco teórico y metodológico de acciones visuales críticas con el sistema patriarcal que, por su radicalidad en el terreno de la experimentación conceptual y formal, han trascendido el canon encorsetado de la historia del arte en México. La producción de genealogías de los trabajos de artistas conceptuales feministas ha sido una constante desde que a partir de los 70 los cuerpos de las artistas se fueron constituyendo como un “campo de batalla”⁴²³. Y Maris Bustamante es una figura bisagra entre estos dos mundos. No quisiera dejar de mencionar como antecedente la intervención gráfica que realizó Maris Bustamante, para la *Agenda Colombia 83*, a un retrato de Karl Marx, al que atavió con un delantal y con pinzas de tender que hacen el efecto de sujetar el retrato modificado. Como Mayer en *El Tendedero*, Bustamante busca llamar la atención sobre la politicidad de los trabajos reproductivos que generalmente el marxismo clásico ignoró⁴²⁴.

⁴²¹ No-grupo, “La trayectoria no objetual del no grupo”, 7/8. Mecanuscrito recuperado de Fondo no-Grupo,

⁴²² Mónica Mayer, “La extraña relación entre el feminismo y el arte feminista”, documento recuperado de AVJ-03238.

⁴²³ Algo que hizo explícito durante la década siguiente la artista Bárbara Kruger con su clásica obra gráfica “Your Body is a Battleground”.

⁴²⁴ Para una crítica más sistemática de los textos marxistas en lo que respecta a la gratuidad de los trabajos reproductivos y su plusvalía véase la compilación de textos *Revolución en punto cero*, de Silvia Federici.



Imagen 37. Maris Bustamante, [Intervenciones a imágenes de Karl Marx]. Fondo No-Grupo, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM, clave c.c. NG.5.4Ea.

Por otra parte, *El pene como instrumento de trabajo* o *Para quitarle a Freud lo macho* fue una acción plástica que preparó Maris Bustamante durante el año 1982, cuando se encontraba comprometida con el proyecto colectivo del No-grupo. Esta acción se llevó a cabo durante el evento conjunto *Caliente, Caliente!* Los días 19, 21 y 23 de enero de aquel año en el auditorio

de la ENAP, entre otros espacios⁴²⁵. La crítica a los grandes próceres del pensamiento moderno occidental, como Freud y Marx, había comenzado una década antes con los distintos movimientos de liberación de la mujer. En 1970 ya encontramos que Freud, en especial, fue un blanco de ataque y las feministas “hicieron trizas” el análisis freudiano de la condición femenina en su revisión de las represiones sexuales y psicológicas, como señala un periodista que cubría el movimiento por aquellos días, “Él –señalaba el periodista– quien al cabo de su vida y obra había confesado su exasperación de no entender a las mujeres”⁴²⁶. Maris Bustamante recogió con ironía parte de aquellas críticas del movimiento feminista y las fusionó con sus propias demandas como artista mujer dentro de un campo cultural misógino:

Yo decía que este Freud es gacho, porque él decía que siempre las mujeres andábamos envidiando el pene. Siempre que queríamos echarle a la labor intelectual andábamos envidiando el pene. Científicamente estaba demostrado que no la hacíamos y queríamos hacerla, por eso me puse el “pito” en la nariz, una “verga” en la nariz con esa cosa que decía “no es que quiera ser hombre, es un instrumento de trabajo”. Si para hacerla me la tengo que poner para que me acepten, pues me la pongo y es un instrumento de trabajo⁴²⁷.

Este ‘montaje de momentos plásticos’ buscaba reprobar la noción de Freud de ‘envidia de pene’. Se trataba de una crítica mordaz y directa al falocentrismo en la que la artista utilizaba su propio cuerpo –su cara– y como soporte, el cuerpo del resto de asistentes al evento. Para llegar a la idea de la careta, Bustamante primero hizo una investigación visual de su rostro y del rostro de la Gioconda, la retratada más famosa de todos los tiempos. Como canon de la belleza occidental, y como un claro tributo a Marcel Duchamp, –el primero en troleear las postales de la Mona Lisa– será la primera a la que Bustamante le coloque el falo en la cara. Posteriormente, la artista misma se fotografiaría con la frente despejada, similar a la de la aristócrata florentina para, a continuación, ponerse en la cara una prótesis fálica. Con esta imagen creó esas caretas a las que les añadió aquella leyenda que rezaba: “instrumento de trabajo”.

⁴²⁵ No-grupo, “La trayectoria no objetual del No-grupo”, manuscrito recuperado del Fondo No-grupo, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM, clave C.C. NG.6.2F.

⁴²⁶ Luis Guillermo Piazza, “Libros que son bombas: La Revolución Femenina”, *Excelsior*, martes 10 de Septiembre, 1970, p. 7A. AVJ-01601.

⁴²⁷ Araceli Barbosa, *Arte feminista en los ochenta en México*, p. 53.



Imagen 37. Maris Bustamante, 1. Estudio preliminar de la imagen de la Gioconda con falo en la cara. 2. Fotografía de maris Bustamante con prótesis de falo. 3. Careta para el Montaje de momentos Plásticos del No Grupo, *Caliente Caliente! El pene como instrumento de trabajo o para quitarle a Freud lo macho*. Fuente: Centro de Documentación Arkheia, Fondo No-Grupo, MUAC, UNAM. NG.6.4F.

Bustamante imprimió trescientas máscaras y se las llevó al salón del Museo de Arte Moderno en Ciudad de México, donde se realizaría *Caliente Caliente!* Las distribuyó entre el público y, mientras ella misma la portaba y hacía una disertación que criticaba los principios rectores de la misógina teoría freudiana, las asistentes también se pusieron la máscara para escucharla. Entre ellas se encontraba la reputada crítica de arte Raquel Tibol que acudió al evento, se puso la máscara y fue fotografiada con ella. Con el acto de repartir la máscara y hacer que las y los invitados al montaje se la pusieran, Bustamante estaba invitando al público a ser parte de su propuesta: hacer a sus invitadas partícipes de la idea de que si tienes “un pene en la cara” te va a ir mucho mejor en el mundo laboral. Los y las asistentes pudieron llevarse con ellos la máscara con el rostro de Bustamante, algo común, como decíamos, en los Montajes de Momentos Plásticos. Los propios integrantes del No-grupo explicaban esta especie de *souvenirs* de la siguiente forma: “Los trabajos que repartimos entre el público no significan un regalo, son una parte de los objetivos de comunicación de nuestra obra”⁴²⁸. Como ya ha señalado más pulidamente Arden Decker, este proyecto sirvió como “un medio efectivo para inducir a las audiencias a reconocer las inequidades de género y sexuales en el mundo del arte

⁴²⁸ No-grupo, “Arte para la Re-pública”, manuscrito recuperado en NG.8.6H.

y en la sociedad en general⁴²⁹. Así también, para la historiadora del arte Karen Cordero, pionera en el estudio del arte feminista en México, esta obra tuvo un rol decisivo tanto en la aparición de contenidos feministas en las temáticas de las artistas como en el arte feminista en México en general⁴³⁰.



Imagen 39. La crítica de arte Raquel Tibol como público durante el montaje de momentos plásticos Caliente, Caliente! Intervenia en aquel momento Maris Bustamante que también portaba la careta, 1982. Fuente: Fondo No-grupo, Centro de Documentación Arkeia, MUAC, UNAM.

Cuando Sol Henaro le preguntó a Maris Bustamante sobre la recepción que tuvo esta acción entre sus compañeros varones del No-Grupo, esta le respondió: “Mal. [...] ellos en cierto modo cuidaban la arbitraria noción de ‘hombría’”. Sin embargo, también respondió que como la obra se encontraba “bien cimentada conceptualmente”, el resto la respetaron, aunque no compartiesen sus premisas⁴³¹. La materialidad de la interpretación de Bustamante es absoluta: si las mujeres queremos triunfar en nuestro campo profesional, pongámonos un enorme falo en la cara, este será nuestro instrumento. Esta acción es significativa para este trabajo en tanto que supuso, como ha señalado Cordero, haber puesto en jaque “la división

⁴²⁹ Arden Decker, *Los grupos and the Art of Intervention...*, p. 246.

⁴³⁰ Karen Cordero Reiman, “Maris Bustamante’s *El pene como instrumento de trabajo...*”.

⁴³¹ Maris Bustamante y Sol Henaro, “No-grupo: una estrategia colaborativa del México de los setenta”, p. 143.

falocrática del trabajo”⁴³², pero también apunta directamente hacia la violencia simbólica y estructural que las mujeres sufren a lo largo de sus carreras laborales o para tener acceso a trabajos dignos.

Si bien este no es el espacio para revisar en profundidad el trabajo de Maris Bustamante previo a Polvo de Gallina Negra, es necesario anotar que en el año 80 la artista ya era la reina de la polémica y la discrepancia. Desde sus primeros trabajos como integrante del No-Grupo empezó a ser muy reconocida no solo en los espacios artísticos sino también en los medios de comunicación de masas. Su obra *La patente del Taco* (1979) la catapultó a las cumbres del conceptualismo artístico, en un momento en el que este movimiento estaba recién empezando a despegar. Maris Bustamante, que llevaba meses investigando sobre el origen de los tacos y en la posibilidad de patentarlos, conoció en una comida a la gerente general de patentes que le confirmó que, efectivamente, podía patentar el taco bajo los términos de que la acción se trataba de “una obra artística, literaria o visual”. La funcionaria le confirmó que ella misma se encargaría de acompañarla en el proceso de la firma⁴³³.

⁴³² Karen Cordero Reiman, “Karen Cordero Reiman, “Maris Bustamante’s *El pene como instrumento de trabajo...*”.

⁴³³ Maris Bustamante, “Counting Stitches: The Patent of the Taco”, *Video de Youtube*, cargado por Mamosa-yo. <https://www.youtube.com/watch?v=B1PT9rFPxsM>. Acceso 01 de febrero de 2022.

MANIFIESTO DE RECONOCIMIENTO AL TACO
Obra mexicana visual-literaria de
Maris Bustamante

- Cápsula No.1 Enunciado Plástico
Cápsula No.2 Enunciado Literario
Cápsula No.3 Como Elemento de Penetración cultural
Cápsula No.4 Secuestro del TACO
Cápsula No.5 Patente



SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA
DIRECCION GENERAL
DEL
DERECHO DEL AUTOR

SE HACE CONSTAR QUE EN EL
REGISTRO PUBLICO DEL DERECHO
DE AUTOR QUEDO REGISTRADO,
BAJO EL NUMERO 2126/79
MEXICO, D. F. 15 DE Mayo DE 1978

EL SUBDIRECTOR
DE INSCRIPCIÓN

Maris
22 febrero 1978

Imagen 40. Maris Bustamante, "Manifiesto de reconocimiento al taco", documentación comprendida dentro de la obra La patente del taco, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

Ya en el año 1981, antes de la conformación de Polvo de Gallina Negra, Bustamante se había presentado en otro programa conducido Guillermo Ochoa, también en Televisa, para exponer un trabajo de una radicalidad política que todavía hoy sigue sorprendiendo. Araceli Barbosa detalla minuciosamente el evento: La artista apareció en el programa con varios

mandiles o delantales llenos de objetos que las amas de casa utilizan en su día a día. Primero lanzó un gran puñado de purpurina que hacía las veces de introducción sorpresiva a la acción o performance. Después sacó los distintos objetos de sus delantales: una cuchara, una caja de pasadores de pelo y un chocolate. Por último, “mostró el corazón ardiente de una ama de casa [...] rodeado de cerillos, montado sobre un bastidor de madera”⁴³⁴.

La artista continuó quitándose el primer delantal, y del segundo sacó unas serpentinas de colores para “dar un poco de color a las amas de casa”, ironizando sobre la gran fiesta que era la realización del trabajo doméstico. También lanzó confeti y sacó una rebanada de pastel para seguir con la metáfora festiva y leyó una serie de textos sexistas que encontró en revistas de farándula. De un tercer delantal, entre otras cosas, sacó “algo que no puede faltar nunca en los mandiles de todas las amas de casa, pañuelos desechables”, provocando las risas de todo el público. Terminó su acción sacando del último delantal unas manos de plástico que, a modo de exvoto, trataban de aportar buenos deseos e ideas creativas a todas las amas de casa. Como señaló la propia Bustamante en directo, cuando Ochoa le pidió que, por favor, explicase que es lo que acababan de ver, esta acción era un “montaje de momentos plásticos”, una forma de romper con los soportes artísticos tradicionales: “Se trata de poner énfasis – explicaré la propia artista– [...] en la plasticidad de los objetos, tratando de lograr una traducción de ideas y contenidos a una morfología que la gente no conozca. Pero por sobre todo: que sean novedosos, que sean divertidos”⁴³⁵.

Con sus acciones el No-grupo armó en pocos años –desde 1976 a 1983– una contranarrativa al campo cultural mexicano. En esa contranarrativa colectiva que buscaba desenmascarar las contradicciones del sistema, el trabajo de Maris Bustamante incidió en el cuerpo y en el género como medios de un discurso feminista que apenas se empezaba a atisbar en el entorno cultural, a pesar de los tempranos esfuerzos de Mónica Mayer. En el año 1983, la directora del museo Carrillo Gil, Sylvia Pandolfi, se reunió con Mónica Mayer, Magali Lara y Rowena Morales y las invitó, como jóvenes artistas destacadas por su “informada capacidad de propuesta”, a “reunir a un grupo que cuestionara la vida común y corriente, o la historia consagrada y solemne, desde las plataformas críticas de los nuevos realismos surgidos sobre la marcha de los actuales contextos y circunstancias sociales”⁴³⁶.

⁴³⁴ Araceli Barbosa, *Arte feminista...*, p. 67.

⁴³⁵ Araceli Barbosa, *Arte feminista...*, p. 68.

⁴³⁶ Raquel Tibol, “Recuperación de la realidad”, Volante-Invitación a la inauguración de la exposición *Propuestas temáticas*, Instituto Nacional de Bellas Artes, Dirección de Artes Plásticas, 1983. Recuperado en AVJ-03207.



Imagen 40. Fotografía grupal de los y las artistas participantes en la exposición Propuestas temáticas: Carlos Aguirre, Carmen Boulosa, Maris Bustamante, Gabriel Macotela, Yani Pecanins, Clara González, Jan Hendrix, Olivirio Hinojosa, Magali Lara, Mónica Mayer, Rowena Morales, Santiago Rebolledo, Carla Ripley, Eloy Tarciso y Manuel Zavala. Fuente: Archivo Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana, AVJ-03207.

De la experiencia de los grupos, previa al despliegue de estrategias artísticas manifiestamente feministas, las artistas se llevaron varios aprendizajes significativos. En el año 1984, dentro de un número especial de *fem* dedicado a “la mujer en el arte”, Magali Lara escribía que:

Como todos los de nuestra generación, la experiencia de los grupos nos abrió muchas perspectivas organizativas y técnicas; aparte de recuperar el discurso social dentro de la obra plástica y mirar, con nuevos ojos, al Muralismo y a la Escuela Mexicana. Tres son para mí los puntos básicos que aprendimos: 1. La posibilidad de organizar nuestras propias actividades; 2. La colaboración, propiamente dicha, en torno a un tema y para un cierto público; 3. La utilización de soportes nuevos, y el uso de la experimentación más como un proceso de adecuación que como un fin en sí misma⁴³⁷.

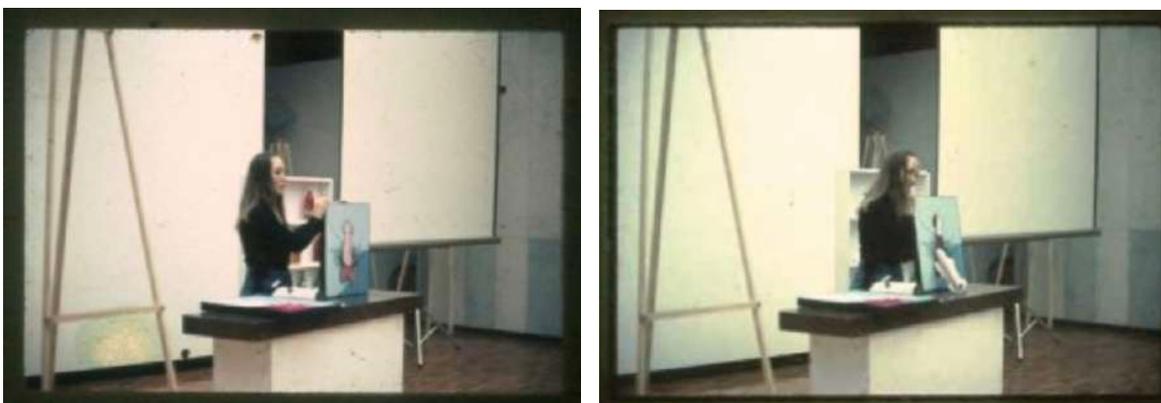
Esta exposición es un buen ejemplo de las dinámicas de cambio en la producción artística que se estaban desencadenando en el seno del campo cultural con una nueva generación de artistas no-objetuales decididos y decididas a “zangolotear el corsé artístico” de las estructuras estatales⁴³⁸. Como podemos advertir, una de las críticas y curadoras más sagaces del momento, Sylvia Pandolfi, tenía claro que, en este cambio de lenguajes plásticos, las artistas mujeres adquirirían un protagonismo decisivo. Pandolfi, que había militado en el

⁴³⁷ Magali Lara, “Un comentario sobre el arte y las mujeres”, *fem*, vol. 9, no. 33, 1984, pp. 33-

⁴³⁸ Véase Sol Henaro “El No-grupo: Un zangoloteo al corsé artístico”.

Movimiento Feminista Mexicano y conocía Mayer de los años de calle y asambleas en los setenta, fue otra de esas figuras que transitó, como Ana Victoria Jiménez, entre el mundo de la militancia neofeminista y el de las instituciones culturales con la intención de abrir puertas entre estas dos esferas.

La colaboración entre Maris Bustamante y Mónica Mayer se inició en el año 1981, cuando se conocieron en uno de aquellos divertidísimos montajes de momentos plásticos que el No-Grupo performaba en aquel momento⁴³⁹. Con un artefacto construido por ella misma, una caja con un gran falo en el centro, Maris Bustamante explicaba la diferencia entre la imagen erótica y la pornográfica. Para este montaje de momentos plásticos, Bustamante se inspiró en una anécdota que le había contado el crítico Emilio García Riera según el cual los sensores cinematográficos diferenciaban entre una imagen pornográfica y una erótica basados en los criterios de movilidad y cercanía del cuerpo desnudo en cuestión. Bustamante materializó esta idea en su caja con el dibujo de un falo inmóvil y otro con un resorte que, de pronto, la artista presionaba y ponía en movimiento, causando una carcajada general entre los asistentes⁴⁴⁰. Desde entonces, la enorme sintonía entre las ideas artísticas de ambas las llevó a fundar en 1983 el grupo de arte feminista Polvo de Gallina Negra con el que consiguieron, como quería Mayer y dejó escrito en su diario aquel año de 1983, “incidir en la cultura aportando una nueva voz, la feminista, al arte en México”⁴⁴¹.



Maris Bustamante en la presentación del montaje de momentos plásticos “El Porno Show” en el Museo de Arte Moderno (1981). Fotos: Víctor Lerma. Fuente: Archivo Pinto Mi Raya. También en línea: <http://pintomiraya.com/redes/categorias/visita-al-archivo-pinto-mi-rama-2/del-archivo-de-pinto-mi-rama/maris-y-ruben.html>

⁴³⁹ Mónica Mayer, “Sexo, risas y amor: tres artistas mexicanas enfrentan la pornografía”, p. 317.

⁴⁴⁰ Julia Antivilo y María Laura Rosa, *Polvo de Gallina Negra y otras recetas feministas* (Exposición). Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos, texto de sala.

⁴⁴¹ Mónica Mayer, “Grandes planes para el arte feminista y la maternidad”, *Intimidades... o no*, p. 52.

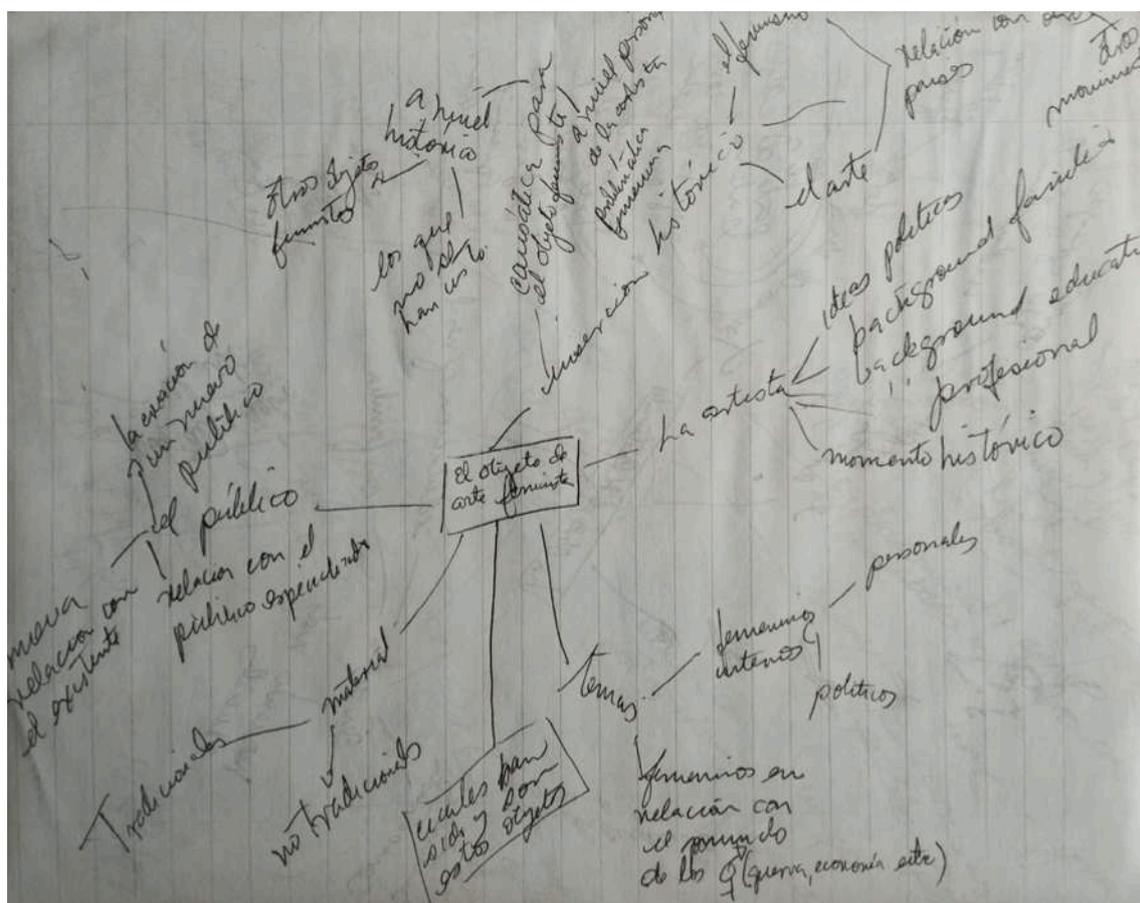


Imagen 42. Mónica Mayer. Mapa mental sobre el objeto de arte feminista, *Diario de la artista*, 5 de febrero de 1984. Archivo Pinto Mi Raya. Fuente: “Polvo de Gallina Negra: Mal de Ojo y otras recetas feministas”, Julia Antivilo y María Laura Rosa (curadoras), Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos, 15 de enero – 05 de mayo, 2022, Santiago de Chile.

Es octubre de 1979 y el Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil recibe una misiva desde Los Ángeles a nombre de Mónica Mayer, una joven artista egresada de la Academia de San Carlos que, según cuenta al inicio de su carta, participó en el Primer Simposio Mexicano Centroamericano para Estudios sobre la Mujer, celebrado en el museo durante el año 1977. En la carta expresaba que este simposio la “impulsó a continuar el trabajo” que actualmente realizaba en el centro de enseñanza artística feminista Woman’s Bulding, y quiere proponerle al museo una nueva actividad colaborativa vinculada a su proyecto de tesis de maestría. El principal objetivo de la actividad que Mayer estaba proponiendo era “construir un puente de información entre las artistas de Estados Unidos y de México, difundiendo el trabajo artístico de las mexicanas en EU y el trabajo y las investigaciones de las americanas en México”⁴⁴³.

⁴⁴² Mónica Mayer, *Rosa Chillante*, p. 36.

⁴⁴³ Mónica Mayer, Carta mecanoscrita enviada al Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, recuperada en AVJ-03834.

La verdad es que en aquellos años en México no se hablaba aún de nada similar al arte feminista, excepto por el trabajo de Mayer. Sí existían propuestas, según hemos podido ver, como las de Pola Weiss o Magali Lara en el Salón de nuevas tendencias 77/78, o algunos trabajos de Maris Bustamante en el marco del No-Grupo como *El pene como instrumento de trabajo*, que tenían una evidente perspectiva crítica de los diversos sistemas de opresión de las mujeres. Sin embargo, no necesariamente las militantes feministas que eran artistas producían arte feminista. La exposición de la Galería Contraste celebrada también en el año 1977 fue un buen ejemplo de ello⁴⁴⁴. Podías ser feminista e ir a las marchas “y pintar floreritos”, o no tener ningún interés por desarrollar un trabajo de índole artística que actúe como crítica del statu quo patriarcal⁴⁴⁵. También se hicieron algunos avances con la exposición *Pintoras / escultoras / grabadoras / fotógrafas / tejedoras / ceramistas* comisariada por Alaíde Foppa en el Museo Carrillo Gil y celebrada en el marco del Primer Simposio Mexicano Centroamericano de investigación sobre la Mujer, que menciona Mayer en su carta⁴⁴⁶. La exposición recogió el trabajo de unas ochenta artistas que, como cuenta Mayer, eran absolutamente desconocidas no solo para el público general, sino también para las y los estudiantes de arte como ella⁴⁴⁷.

Mayer ya había expuesto trabajo explícitamente feminista, y muy controvertido, en la exposición *Collage Íntimo*⁴⁴⁸, aquel mismo año de 1977 cuando participó en el Simposio. La artista mexicana llevaba mucho tiempo pensando en una propuesta conceptual sobre el arte feminista y su vuelta de Estados Unidos significó un estímulo para aquellas artistas, como las mencionadas, que estaban rondando la idea de una producción de arte al servicio de la revolución feminista. También supuso un incentivo directo a través de las actividades, seminarios y conferencias que empezó a organizar, siempre con la ayuda de su madre y de su amiga, la experimentada militante feminista, editora y fotógrafa Ana Victoria Jiménez.

La vuelta de Mónica Mayer a México, después de sus estudios en Estados Unidos, con sus lecturas y talleres, contribuyó a situar en el debate el arte feminista, no sin algunos problemas. Magali Lara, compañera expositiva de Mayer en el Salón de Nuevas Tendencias 77/78, hacía la siguiente reflexión sobre la vuelta de la artista a México:

Ella se fue a los Ángeles a estudiar al Woman’s Building y trajo libros de teóricas que yo vi con mucho interés que tenían trabajos de Judy Chicago y Suzanne Lacy. Era una parte teórica que

⁴⁴⁴ “Muestra colectiva feminista del 12 al 21 de septiembre, 1978”. Flyer recuperado de AVJ-03144.

⁴⁴⁵ Entrevista de Elisa Cabrera a Mónica Mayer, 17 de junio de 2019, Colonia del Valle, Ciudad de México.

⁴⁴⁶ INBA, “Exposición de obras plásticas con motivo del primer simposio Mexicano Centro Americano de Investigación sobre la mujer”. Flyer recuperado de AVJ-08480.

⁴⁴⁷ Mónica Mayer, “De la vida y el arte como feminista”, p. 38.

⁴⁴⁸ Algunas historiadoras consideran que esta fue la primera exposición autodenominada feminista en México.

las feministas de aquí no tenían conocimiento, ya que siempre había una división entre las posturas ideológicas y las posturas artísticas. Había como una especie de moralismo muy raro que no se llevaba porque en ese momento todo lo que tenía que ver con la vindicación artística tenía que ver con una parte muy sexual, muy del cuerpo, muy escatológica y muy, sabes, muy anárquica. Eso era de lo que uno se nutría⁴⁴⁹.

Efectivamente, este nuevo espacio que Mónica Mayer estaba tratando de abrir no fue siempre bien recibido, y no todas las militantes de los grupos activos a finales de los 70 y principios de los 80 entendían, como le ocurriría pocos años más tarde a Guillermo Ochoa, qué era aquello del “arte feminista” y si realmente podía tener algún impacto real de cambio en las estructuras sociales; es decir, si el arte feminista podía realmente ser una forma de quehacer político, de militancia. La relación entre el mundo artístico conceptual y la militancia feminista no estuvo, pues, libre de crítica en ambos sentidos. Son varios los testimonios de militantes de algunos grupos que consideraban a las artistas unas burguesas extravagantes y poco comprometidas, incluso frívolas, mientras que del otro lado se acusaba a las integrantes de los grupos neofeministas de dogmáticas y poco flexibles en sus prácticas. La propia Mayer se lamentaba tiempo después, explicando que ni siquiera feministas dedicadas a la crítica de arte, como era el caso de la guatemalteca Alaíde Foppa, “estaban de acuerdo con nosotras en que hubiera la posibilidad de producir un arte feminista”⁴⁵⁰.

Fueron muchos los años en los que Mayer tuvo que defender esta propuesta que conceptualizaba todos aquellos espacios que conseguía involucrar el objeto de arte feminista. En una entrevista que le hicieron con motivo de la organización de la exposición “Artistas mujeres-mujeres artistas”⁴⁵¹, titulada “El arte feminista, ni moda ni estilo: es simplemente un instrumento más para la lucha”, Mayer se permite afirmar que, después de 15 años de movimiento feminista en México “el arte feminista apenas empieza”. Mediante esta práctica las mujeres artistas “muestran una perspectiva política y comparten la idea de la transformación de las condiciones en que se ha desenvuelto su vida”⁴⁵². La artista también se refiere a que muchas de las mujeres que quieren desarrollar trabajo artístico deben ser “artistas a ratitos”, debido a la división sexual de los trabajos reproductivos, y vincula la crítica a esta división y al desarrollo del trabajo artístico. Efectivamente, este también se ve atravesado por las violencias que se infringen sobre las mujeres. Con este argumento, Mayer

⁴⁴⁹ Entrevista de Álvaro Vázquez Mantecón a Magali Lara.

⁴⁵⁰ Mónica Mayer, “De la vida y el arte como feminista”, p. 39.

⁴⁵¹ La exposición fue inaugurada en 1984, y su catálogo e invitación a la inauguración de se pueden encontrar en AVJ-03207.

⁴⁵² Adriana Malvido, “El arte feminista, ni moda ni estilo”, *Unomásuno*, 2 de marzo de 1984, p. 15.

establece la ‘triple jornada’ para referirse a aquellas mujeres que, queriendo dedicarse a la creación artística, precisan de un trabajo extra remunerado para poder subsistir económicamente. A ello se sumaba una tercera jornada laboral dedicada a los trabajos reproductivos, por lo que la condición de género conllevaba en el campo artístico y cultural una dificultad mayor para la creación y su rentabilización, como también hemos visto con Maris Bustamante en *El pene como instrumento de trabajo*.

En su conceptualización del arte, Mayer no trataba solo la elaboración de contenidos políticos, “sino de toda una concepción y actitud hacia el arte donde la independencia, la forma de trabajo y la relación con el público son parte importante del todo”⁴⁵³. Como para el No-grupo, la propuesta de “arte feminista” buscaba crear nuevos públicos. La recepción y la interacción con las obras son uno de los elementos vertebradores del proyecto. Para ello debía combatir a determinado público, cercano pero hostil, “la izquierda mexicana” que, según Mayer, desde su surgimiento, trató de cuestionar al movimiento feminista como algo que se desarrollaba de manera aislada a “la lucha política y social general”⁴⁵⁴. Pero se encontró, a la vez, con detractoras dentro del movimiento feminista que consideraban la violación y el aborto como los “temas primordiales del feminismo” y, por ello, entendían, según Mayer, que lo que hacían otras feministas en otros espacios parecía “no ser el feminismo de a de veras”⁴⁵⁵. La visión de Mayer era más integral y consideraba que abordar temas de violencia contra las mujeres con una perspectiva política iba de la mano con “la investigación y la experimentación plástica”, además de las prácticas de la militancia más clásica⁴⁵⁶.

Aquel mismo año de 1984 escribe para la revista *fem* un artículo titulado “Propuesta para un arte feminista en México”. En él la artista presenta de manera escueta y didáctica “los conceptos más importantes del Arte Feminista y su influencia y aporte en la militancia, investigación y creación de imágenes”. Todo ello con una finalidad muy concreta: motivar al resto de artistas mujeres a “cuestionar sus objetivos” y “reflexionar sobre la importancia que tiene la creación de imágenes en la formación de una cultura feminista”⁴⁵⁷. Para ello definió, en primer lugar, lo que ella consideraba que realmente era el arte feminista, no solo los

⁴⁵³ Adriana Malvido, “El arte feminista, ni moda ni estilo”, *Unomásuno*, 2 de marzo de 1984, p. 15.

⁴⁵⁴ Adriana Malvido, “El arte feminista ni moda ni estilo”, *Unomásuno*, 2 de marzo de 1984, p. 15.

⁴⁵⁵ Mónica Mayer, “La extraña relación entre el feminismo y el arte feminista”, manuscrito recuperado de AVJ-03238.

⁴⁵⁶ Adriana Malvido, “El arte feminista ni moda ni estilo”, *Unomásuno*, 2 de marzo de 1984, p. 15.

⁴⁵⁷ Mónica Mayer, “Propuesta para un arte feminista en México”, *fem*, no. 33, 1984, p. 12.

objetos que crean las artistas, “sino la influencia crítica y propositiva del feminismo”⁴⁵⁸. Este artículo era un llamado especial a sus compañeras de militancia que, como veíamos, eran reticentes a considerar el arte feminista como una verdadera “political tool”, como había planteado en su tesis de maestría⁴⁵⁹.

Para Mónica Mayer, el arte que se había llevado a cabo en las manifestaciones feministas no solamente había servido como manifiesto o panfleto político; que “su propósito aparente” fuera “político y no estético”, no significaba que estas estrategias estético políticas –las empleadas por Ana Victoria Jiménez, por La Revuelta, el MNM, etcétera– no tuviesen un papel específico en la historia, no solo del feminismo, sino de la historia de la producción artística en México. Según Mayer, estos primeros fenómenos político artísticos sirvieron para “la transformación de nuestra realidad visual y cuestiona[ron] planteamientos tradicionales del arte sin contenido ni uso, a la vez que prop[usieron] un nuevo discurso político”⁴⁶⁰.

Traducciones de ida y vuelta

Pero retomemos nuestra carta. En ella Mónica Mayer les proponía a los directores del museo una actividad con cinco colegas artistas estadounidenses, en la que presentarían la conferencia “La Participación de las Mujeres en el Arte”, la cual formaba parte de un proyecto más grande que se tituló *Traducciones: un diálogo internacional de mujeres artistas*. En otras cartas de Mayer enviadas a Lilia Lucido y Ana Victoria Jiménez podemos reconstruir los preparativos de aquel evento: Además de las conferencias en el Carrillo Gil y la Casa del Lago, las tres organizarían una convivencia en Cuernavaca, en la casa de la dramaturga Nancy Cárdenas, que por aquellos tiempos prestaba amablemente a los grupos de mujeres feministas y lesbianas para realizar sus reuniones⁴⁶¹. Tomemos para el análisis una de las actividades de la convivencia, la que se llevó a cabo el sábado por la noche. Las organizadoras propusieron lo siguiente:

Para el sábado 15 nov por la noche proponemos en el programa continuar el desarrollo de nuestro trabajo dividiéndonos en pequeños grupos para tratar de llegar a una mayor

⁴⁵⁸ Mónica Mayer, “Propuesta para un arte feminista en México”, p. 12.

⁴⁵⁹ Mónica Mayer, *Feminist Art: An Effective Political Tool* (tesis de maestría). Godard University, 1980.

⁴⁶⁰ Mónica Mayer, “Propuesta para un arte feminista en México”, p. 12.

⁴⁶¹ Mónica Mayer, “Queridas Ana Victoria y Mamá”, carta recuperada de AVJ-03236.

profundidad en la confrontación mutua de nuestras vidas y de nuestros modos de plasmarlas con los medios de expresión a nuestro alcance⁴⁶².

En la descripción de esta actividad encontramos metodologías de trabajo que se estaban empleando en los grupos feministas que surgieron los primeros años de la década. La estrategia de pequeño grupo se unía al análisis de los diversos medios expresivos –o artísticos– que las militantes tenían a la mano. El objetivo de Mayer es claro, utilizar los medios de producción artística para pensar el feminismo y utilizar el feminismo para repensar los espacios de producción artística. Esta convivencia se convertía en la primera actividad en la que la joven Mónica Mayer iba a poner en práctica su mapa conceptual, en su país y en un espacio no tan entusiasta o receptivo como la burbuja del Woman’s Building.

Pero la experiencia no será tan grata y constructiva como la hubiera imaginado. Algunas de las integrantes de estos grupos participaron en la convivencia y, según los relatos de Mónica Mayer y Ana Victoria Jiménez, no todas ellas tuvieron una actitud proactiva y de aprendizaje. Según el relato de Mayer y Jiménez, la intención de algunas de las participantes fue la de boicotear la convivencia. Jiménez, asimismo, manifestó que este fue un evento que a ella y a Mónica les produjo mucho desasosiego⁴⁶³. No obstante, en consecuencia, se produjo un debate en el seno de la convivencia que les obligó a revisar los planteamientos teóricos del arte feminista, “o del poder del feminismo en las cosas del arte”. Y, como relató Jiménez, las participantes críticas se quedaron sin fundamentos de réplica.

⁴⁶² Documento recuperado de AVJ-03237.

⁴⁶³ Entrevista de Elisa Cabrera a Ana Victoria Jiménez, 19 de septiembre de 2021, Colonia Moderna, Ciudad de México.



Imagen 43. Denise Yarfitz (fotógrafa). Mónica Mayer, *Invitación al proyecto visual* Traducciones: un diálogo internacional de mujeres artistas, 1980. Fuente: Revista Nierika, no. 10, p. 110.

Tras el evento, Mayer logró dar difusión a su trabajo y escribió en la revista *Artes Visuales* un pequeño artículo donde presentaba este proyecto como una *performance*. Según ella, en los últimos 10 años este medio artístico había iniciado un proceso de integración con la vida al entrar en contacto con la militancia feminista: “Como artistas feministas le damos importancia no sólo a las imágenes u objetos artísticos, sino a la creación de un contexto en el cual apreciarlo”⁴⁶⁴. En la tesis de maestría que daba cierre a sus estudios en Estados Unidos, *Feminist Art: An Effective Political Tool*, Mónica Mayer incluyó una carta que le había dirigido a dos de sus maestras en el Woman’s Building, donde la evaluación final que hacía del evento de intercambio político-estético era más positivo, pero llamaba la atención sobre un tema importante, las estrategias de producción que le habían sido enseñadas en la escuela de los Ángeles: “One thing that worked very well in Translations was getting together around a specific project, an outside event, without making personal issues important [...]. There was

⁴⁶⁴ Revista *Artes Visuales*, no. 24, mayo de 1980, p. 50. Recuperado de CENIDIAP-MYM8/84.

a lot of criticism to the fact that the educational techniques we used for tapping the unconscious [...] were taken as imperialistic oppression⁴⁶⁵.

Mayer les revela a sus maestras que aquellas estrategias psicoanalíticas de autoconocimiento que desarrollaban en la escuela de los Ángeles crearon anticuerpos en las militantes y artistas mexicanas que participaron en la convivencia de *Traducciones*, debido a la creencia de que eran herramientas de opresión imperialista: “They are much open to leftist thinking”. Para la mexicana, el co-asesoramiento demostró ser una herramienta mucho más cercana: “Co-counseling is more acceptable for Women there, because it was created by leftist thinkers [...] It is very important for me to find these connections with political movements”⁴⁶⁶. Sin embargo, con el paso de los años, Mayer sentía que esta propuesta artística militante no había permeado en las compañeras feministas de la forma en la que a ella le hubiese gustado: “Una de las grandes debilidades del arte feminista mexicano ha sido no encontrar en las feministas a su público natural. O las artistas feministas no hemos sabido responder a sus necesidades o ellas no han entendido que nuestros planteamientos son políticos, pero también artísticos”⁴⁶⁷. La propia Eli Bartra, integrante histórica de La Revuelta, afirmará, ya entrado el siglo XXI, que “La creación artística y el feminismo no es un matrimonio bien avenido”⁴⁶⁸.

⁴⁶⁵ Mónica Mayer, “Feminist Art: An Effective Political Tool (1980)”, *Nierika*, no. 10, p. 114. Traducción propia.

⁴⁶⁶ Mónica Mayer, “Feminist Art: An Effective Political Tool (1980)”, *Nierika*, no. 10, p. 114.

⁴⁶⁷ Mónica Mayer, *Rosa Chillante...*, p. 36.

⁴⁶⁸ Eli Bartra, “Rumiando en torno a lo escrito sobre mujeres y arte popular”.



Imagen 44. Fotografía desconocida. Mónica Mayer y su madre, Lilia Lucido, durante uno de los eventos de Traducciones (1981). Cortesía de Mónica Mayer.

*El Tendedero (1979-act.): Un archivo vivo sobre violencia de género*⁴⁶⁹

Cuando la visité en su casa en julio de 2019, Mónica Mayer se encontraba sacando de la lavadora unos delantales que ella y su equipo usarían un mes más tarde en la trienal de Aichi, en Japón, el festival de arte contemporáneo más destacado del país nipón. Meses después de nuestro encuentro pude saber por la prensa que Aichi estuvo marcado por la polémica: la exposición “After Freedom of Expression”, que contenía una pieza de los artistas coreanos Kim Seo-kyung y Kim Eun-sung titulada *Statue of a Girl of Peace*, fue clausurada por orden del alcalde de Aichi. La pieza mostraba a una joven coreana sentada junto a otra silla vacía, y representa a alguna de los miles de mujeres coreanas que fueron explotadas sexualmente por los soldados del ejército japonés durante la II Guerra Mundial⁴⁷⁰. Mayer, junto al comisario internacional invitado, el también mexicano Pedro Reyes, y otra serie de artistas participantes en la trienal, firmó una carta donde condenaba la clausura de la exposición. Exigió que su

⁴⁶⁹ Los avances de investigación de esta sección fueron publicados en el capítulo “Mónica Mayer’s *El Tendedero* Project: Forty Years of Feminist Art Framing Gender-Based Violence in Mexico”, parte del libro *Representing Gender Violence: Global Perspectives*, editado por Nicoletta Mandolini y Nicole Williamson-Sinalo, Palgrave Macmillan.

⁴⁷⁰ Joaquín León, “La dimensión política del arte”, *Gatopardo*, 18 de agosto de 2019.

obra, *El Tendadero*, fuese parcialmente desmontada en tanto que trataba, precisamente, del mismo problema político, la violencia sexual⁴⁷¹.

Más de cuarenta años antes, en 1978, durante *Salón de Nuevas Tendencias 77/78* organizado por Goeritz en el MAM, Mayer presentó por primera vez esta pieza que se había realizado a partir de cientos de encuestas con mujeres de todas las edades y estratos sociales con el fin de colgar a la vista de todos distintas formas de abuso que habían sufrido –en esta primera ocasión en el espacio urbano–. Con diferentes variantes, en todo el mundo hispanohablante existe un lema muy extendido según el cual “los trapos sucios se tienden en casa”. Tender la ropa en terrazas o patios que dan al espacio y al escrutinio público tradicionalmente se ha considerado una práctica de mal gusto propia de los barrios obreros y “populares”. Las ordenanzas municipales de algunas ciudades de España prohíben bajo sanción administrativa el acto de tender la ropa en balcones o fachadas que dan a la calle. Aunque la expresión tenga su equivalencia literal, generalmente se usa para señalar aquellos hechos acaecidos en “la intimidad del hogar”, sobre los que cuyos miembros deben guardar silencio y no airear a los cuatro vientos tales intimidades –aunque estas sean ilícitos penales.

Históricamente, el origen de *El Tendadero* está estrechamente relacionado con los inicios del arte conceptual en México. En la década de los 70, el proceso de conceptualización se convirtió en el centro de un sistema artístico que atravesaba un cambio drástico. Como ya se ha señalado con anterioridad, este proceso llegó de la mano de ciertos grupos artísticos que surgieron en el marco de las reivindicaciones estudiantiles de 1968 y la toma del espacio público durante el levantamiento. El espacio contestatario sirvió como punto de contacto entre artistas de todo tipo que fundaron estos grupos de trabajo colectivo⁴⁷². *El Tendadero*, al igual que las obras posteriores de Mayer, está impregnado de este carácter social antisistema que quiere romper con el statu quo –que, en su caso, se entiende como el sistema patriarcal que perpetúa la violencia contra los cuerpos femeninos–.

En la concepción de esta obra encontramos un vínculo entre el arte conceptual, las metodologías de investigación sociológica y las prácticas militantes. Se trata de un trabajo fundado en la participación colectiva que permite exponer un tema que preocupaba a la artista: la violencia contra las mujeres en el ámbito urbano y el acoso sexual. Según Karen Cordero, la violencia física no había sido abordada por otras artistas que exponían en ese

⁴⁷¹ Sonia Sierra, “La censura desborda la trienal de Aichi”, *El Universal*, 14 de agosto de 2019.

⁴⁷² Álvaro Vázquez Mantecón, “La visualidad del 68”, p. 36.

momento, aparte de la pieza de Mayer, pero sí por el movimiento feminista⁴⁷³. Con esta instalación performativa Mayer dio inicio a una carrera artística militante que no se ha detenido. *El Tendedero* se trata de una obra que sacudió los cimientos de los medios artísticos tradicionales que se estudiaban en la Academia de Arte de San Carlos⁴⁷⁴, y promovió nuevos enfoques, tanto en el arte conceptual como en el activismo feminista. La extraordinaria acogida de la obra en los más diversos contextos, como veremos a continuación, muestra su profundidad a la hora de abordar el problema de la violencia de género y sexual contra las mujeres, que afecta o ha afectado al menos al 70% de las mujeres a lo largo de su vida⁴⁷⁵.

Como hemos visto en el primer capítulo, las primeras manifestaciones del neofeminismo en México se concibieron como acciones militantes donde el componente creativo tenía un papel fundamental; teatro, música, gráfica, performance, eran algunos de los medios artísticos que las feministas emplearon en sus concentraciones. También hemos apuntado a la temprana participación e involucramiento de Mónica Mayer en varios de los grupos y actividades que se llevaron a cabo en la década del 70. Mayer concibió su práctica artística desde un nuevo concepto de militancia donde la vida propia, el arte y la política constituían un vínculo indisociable. La propuesta conceptual de *El Tendedero* responde a esta inquietud de la artista que hizo de los medios artísticos de la instalación y lo performativo un medio de crear una comunidad donde la participación ciudadana reelaborase “lo político” desde una perspectiva feminista. ¿De qué forma condensaba el tendedero algunas de las inquietudes fundamentales de estas militantes? ¿Qué estrategias estético políticas encontramos en *El tendedero*? ¿Cómo ha operado *El Tendedero* a lo largo de estos cuarenta años y de qué forma sus estrategias han influido en las artistas feministas de las nuevas generaciones?

El proyecto, en su primera versión (1978), comenzaba con una pregunta abierta que abordaba el género pero no indicaba expresamente el factor de la violencia: “Como mujer, lo que más odio de la ciudad es...”⁴⁷⁶. A pesar de que hay muchas cosas que se pueden odiar de una gran ciudad -el tráfico, la contaminación, las aglomeraciones, etcétera-, la especificidad de “como mujer” provocó que las mujeres respondieran con problemas vinculados a su género, problemas que consideraban que los hombres no experimentaban. Para Mayer el feminismo nunca había sido una cuestión teórica, sino “algo que parte de las necesidades

⁴⁷³ Karen Cordero, entrevista con la autora el día 08 de mayo de 2019 en su casa.

⁴⁷⁴ Institución educativa artística pública que depende del Instituto Nacional de Bellas Artes.

⁴⁷⁵ ONU MUJERES, 2020.

⁴⁷⁶ Karen Cordero (cur.), *Mónica Mayer. Si tiene dudas...pregunte: Una exposición retrocolectiva*, p. 8.

concretas y redes de defensa personal”⁴⁷⁷. Y esta era la idea más elemental de la que partió *El Tendedero*, crear redes de apoyo entre mujeres. La segunda idea fundante del proyecto tuvo que ver con la transgresión de la frontera entre los espacios público y privado. Gabriela Aceves lo explica elocuentemente de la siguiente forma:

[...] *El Tendedero* transgressed the divide between the public and the private. Mayer’s installation transformed a female domestic space into a public space. [...] *El Tendedero*, then, is a statement about how the politics of gender and sexuality are present in everyday life situations, dissolving the boundaries between the private and the public as well as the personal and the political⁴⁷⁸.

Durante su estadía en Los Ángeles, Mónica Mayer tuvo la oportunidad de seguir desarrollando esta idea que, ciertamente, le había funcionado muy bien cuando la puso en práctica en el Salón de Nuevas Tendencias. Una de sus maestras, Suzanne Lacy, estaba desarrollando un proyecto titulado *Making It Safe*, que consistía en distintas intervenciones destinadas a concienciar a la población de Ocean Park sobre la violencia contra las mujeres que se estaba produciendo en la zona⁴⁷⁹. A Mayer le interesaba especialmente la concepción que Lacy estaba desarrollando del arte feminista: “[Su] propuesta me interesaba por plantear un arte de denuncia basado en el performance y con una clara conciencia del uso de los medios masivos”⁴⁸⁰. La participación de Mayer en *Making It Safe* le hizo cambiar su concepción del arte. La pregunta principal de este proyecto fue: “¿Cómo utilizar el arte para disminuir la violencia?”, que había sido anticipada en el proyecto del Tendedero en sus primeras fases de análisis y crítica.

⁴⁷⁷ Entrevista de Elisa Cabrera a Mónica Mayer, Colonia del Valle, Ciudad de México, 17 de junio de 2019.

⁴⁷⁸ Gabriela Aceves, “Cosas de mujeres...”, p. 12.

⁴⁷⁹ Suzanne Lacy, “Making It Safe”, *Suzanne Lacy*. En línea: <https://www.suzannelacy.com/making-it-safe-1979/#:~:text=Lacy%20was%20commissioned%20by%20Communitas,against%20women%20in%20the%20area>.

⁴⁸⁰ Mónica Mayer, “El Tendedero L.A.”, *De archivos y redes*, lunes 23 de noviembre de 2015. En línea: <http://www.pintomiraya.com/redes/archivo-pmr/el-tendedero/item/204-el-tendedero-l-a.html>



Imagen 45. Mónica Mayer junto a sus compañeras del Woman's Building pintando una pancarta que reza "The Art of Community". Fuente: <https://thewomansbuilding.org/>

Las tarjetas de este *Tendedero* contenían respuestas a preguntas tales como: ¿Cuántas mujeres sufren abusos en su ciudad? ¿Cómo se sienten estas mujeres al respecto? En esta segunda ocasión, por tanto, las preguntas estaban más centradas que antes, y se referían a la percepción de la seguridad en el barrio de Ocean Park. En un primer momento Mayer incluso llegó a cuestionarse la legitimidad de repetir una obra de arte, pero, finalmente, prevaleció sobre esta preocupación su interés por las respuestas de las participantes y la acción colectiva de exponer un malestar del que rara vez las mujeres hablaban entre ellas⁴⁸¹. Para recopilar las respuestas, además de la calle, Mayer hizo varios puerta a puerta por las casas de Ocean Park realizando entrevistas sobre situaciones de violencia y, a pesar de sus “ataques de timidez”, la recepción de las mujeres con las que habló fue muy positiva en general⁴⁸².

⁴⁸¹ Mónica Mayer, “El Tendedero L.A.”. En línea: <http://pintomiraya.com/redes/archivo-pmr/el-tendedero/item/203-el-tendedero-breveintroducci%C3%B3n.html>

⁴⁸² Mónica Mayer, “Arranca el Tendedero de Ocean Park (1979)” y “Le cuento a mamá sobre *El Tendedero*”, *Intimidades... o no*, pp. 38-40.



Imagen 46. Proceso de construcción del Tendedero en Los Ángeles como parte del proyecto Making it Safe, de Suzanne Lacy. Cortesía de Mónica Mayer.



Imagen 47. Fotografía desconocida. Mónica Mayer, *El Tendedero*, Los Ángeles, 1979. Como parte del proyecto *Making it Safe* de Suzanne Lacy. Hammer Museum, Digital Archive. Cortesía de Mónica Mayer.

El Tendedero se gestó, pues, desde sus orígenes con un carácter sociológico en su metodología y político en su objetivo: el deseo de incidir en las subjetividades de sus destinatarios. Utilizando un elemento cotidiano asociado a los trabajos reproductivos, la instalación encapsulaba la revalorización del espacio cotidiano como espacio político, por un lado, y la crítica a la violencia contra las mujeres por otro. Los cientos de entrevistas realizadas por la artista a mujeres de todas las edades, clases sociales y profesiones dotaron al proyecto de una conexión comunitaria que rompió el silencio⁴⁸³ y, como señalaba Aceves, las fronteras entre la esfera pública y el mundo doméstico feminizado. Asimismo, *El Tendedero* sentó las bases para el desarrollo de una serie de estrategias estéticas que están siendo utilizadas actualmente por las artistas feministas contemporáneas mexicanas y de las cuales encontrábamos antecedentes en algunos de los fenómenos estudiados en el capítulo anterior. Aquí me quiero detener en dos de ellas: En *El Tendedero* se recoge una multiplicidad de voces, una serie de testimonios que anclan a la espectadora o espectador con una realidad material a la que apela la obra. La recuperación de testimonios, ya sea mediante entrevistas o a través de la indagación en archivos y hemerotecas, se ha consolidado como una estrategia política y

⁴⁸³ Andrea Giunta, *Feminismo y arte latinoamericano...*, p. 163.

estética muy extendida entre las mujeres artistas y activistas en América Latina como forma de acercar realidades materiales a los relatos culturales producidos en torno a las experiencias traumáticas de las últimas décadas. Como ha señalado la investigadora Melissa Wright:

Testimony is simultaneously the assertion of a personal and collective identity. Its power derives from its first-person narrative structure based on the authenticity of personal experience, but its *significance* lies in its claims that the personal represents a collective experience⁴⁸⁴.

En segundo lugar, *El Tendedero* puede interpretarse como la producción de un archivo, de una colección de sensaciones de las mujeres en una sociedad específica durante un tiempo histórico determinado. Cada reactivación implica una nueva intervención social, un proceso de creación de conocimiento que podrá ser archivada. Es más, podemos decir con Aceves, que *El Tendedero* “interroga y profundiza en la noción de archivo a través del tipo de información que trata de recopilar y de cómo lo hace”⁴⁸⁵. Aceves nos recuerda que la información que este archivo sustrae es invisible a los ojos de la sociedad e irrumpe con su contenido en un espacio institucional, público, con una forma privada, doméstica, que almacena estos datos:

Al proponer explícitamente la compilación de información sobre las formas en que la diferencia sexual se construía y experimentaba a través de las calles de Ciudad de México, el archivo de Mayer registra y representa emociones y encuentros encarnados tal y como tienen lugar en un espacio urbano y son mediados por él⁴⁸⁶.

Por su parte, Andrea Giunta también ha teorizado sobre *El Tendedero* como el inicio de una persistente inquietud para la artista mexicana en la construcción de archivos, sobre los modos de exponerlos, hacerlos llegar al público y conseguir que la información recolectada pueda repercutir en las y los espectadores:

La objetividad del dato recabado se friccionaba con el formato doméstico del dispositivo en el que se exponía. Mayer podría haber presentado los resultados de su encuesta en un formato gráfico, pero elegía hacerlo desde la poética del orden doméstico. El objeto cotidiano se transformaba en soporte de un mensaje colectivo de protesta y liberador⁴⁸⁷.

Ya iniciado el siglo XXI, *El Tendedero* fue seleccionado para formar parte de dos macroproyectos expositivos sobre arte feminista producido durante las décadas del 60 al 80. La primera de ellas fue *WACK! Art and the Feminist Revolution* comisariada por la investigadora

⁴⁸⁴ Melissa Wright, “Urban geography lecture...”, p. 416. Traducción propia.

⁴⁸⁵ Gabriela Aceves, “¿Cosas de mujeres?...”. Traducción propia.

⁴⁸⁶ Gabriela Aceves, “¿Cosas de mujeres?...”. Traducción propia.

⁴⁸⁷ Andrea Giunta, *Feminismo y arte latinoamericano...*, p. 164.

Cornelia Butler e inaugurada en 2007. En esta ocasión Mayer no reactivó la obra, sino que se presentaron cuatro fotografías de la instalación original y un panel explicativo⁴⁸⁸. Las palabras de la comisaria para la sección nos dan algunas pistas sobre los rasgos más valiosos para la reconceptualización de la historia del arte feminista en el siglo XXI: “[Esta sección] agrupa a artistas que exploraron proyectos de colaboración como una forma de descentralizar la autoría, experimentar la actividad colaborativa como un microcosmos de la sociedad más amplia y generar nuevos modelos no jerárquicos de organización y producción”⁴⁸⁹. Para Butler y el resto del equipo de la exposición, uno de los objetivos de WACK! era argumentar “que el impacto del feminismo en el arte de los años 70 constituye el movimiento internacional más influyente de la posguerra”⁴⁹⁰.

A inicios de la siguiente década, Cecilia Fajardo Hill y Andrea Giunta comenzaron a trabajar con una línea similar en un enorme proyecto expositivo sobre arte producido por mujeres en contextos latinoamericanos que revolucionó los lenguajes estéticos y políticos. Finalmente, *Radical Women: Latin American Art (1960-1985)* se inauguró en el Hammer Museum de Los Ángeles en el año 2017. La investigación de Giunta y Fajardo-Hill partió de la hipótesis de que, a partir de los últimos 60 y las décadas del 70 y el 80, estas artistas trabajaron desde una nueva concepción del cuerpo que les permitió inaugurar un novedoso paradigma de análisis que coincidió con los avances de la segunda ola del feminismo. En este periodo se configura el cuerpo femenino como un espacio de expresión de “una subjetividad en disidencia” respecto de los espacios socialmente normalizados y de las subjetividades hegemónicas: “this new conception of the body ushered in knowledge that unleashed sensibilities not previously expressed in images”⁴⁹¹. En este proyecto el papel de Mayer y su obra es especialmente singular ya que, como sostiene Giunta, la artista anticipó una serie de propuestas artísticas en paralelo a su militancia política y, según la historiadora argentina, estas propuestas no fueron solo anticipaciones en cuanto a la praxis política del feminismo, sino también en cuanto a la innovación de estrategias estéticas que produjo con su intensa experimentación de los lenguajes performáticos⁴⁹². En esta ocasión se presentó la documentación del segundo tendadero de Los Ángeles (1979), con cuatro fotos a color, y se hizo una nueva reactivación bilingüe. Se instaló la estructura color rosa mexicano a la entrada

⁴⁸⁸ Cornelia Butler, *Wack! Art and the Feminist Revolution*, p. 96; p. 504. Traducción propia.

⁴⁸⁹ Cornelia Butler, *Wack! ...*, p. 23. Traducción propia.

⁴⁹⁰ Cornelia Butler, *Wack! ...*, p. 15. Traducción propia.

⁴⁹¹ Andrea Giunta, “The Iconographic Turn”.

⁴⁹² Andrea Giunta, *Feminismo y arte latinoamericano...*, p. 15.

de las salas expositivas y de las cuatro preguntas planteadas para esta reactivación se añadió el tema del acoso en la escuela o la universidad⁴⁹³.



Imagen 48. Yuruen Lerma (fotógrafa). Respuesta a la pregunta *Have you ever been sexually harassed at school or university?* en el Tendedero instalado a la entrada de la exposición *Radical Women* (2017): *“A tempted rape by visiting professor at UCLA. Got away”*. Cortesía de Mónica Mayer.

En ambas muestras encontramos un objetivo común: certificar que, durante los 70 y los 80, se produjo un impasse en las prácticas y los discursos artísticos, y que este impasse estuvo fuertemente relacionado con la actividad feminista dentro del mundo del arte y sus propuestas estéticas, irremisiblemente atravesadas por un carácter militante. La riqueza de una y otra deriva de los contextos en los que se sumergen. *Wack!* Tiene una voluntad mucho más globalista y aplica su hipótesis de manera amplia a artistas de 21 países distintos. *Radical Women*, en cambio, parte de esa “nueva sensibilidad” de las artistas sobre el cuerpo o, dicho de otra forma por las comisarias, de “un cuerpo investigado y redescubierto, profundamente ligado a la situación política de gran parte del continente en esa época”⁴⁹⁴, y plantea diversas hipótesis para los distintos países de América Latina que aborda. Ello debido a la enorme convulsión política que se vivió en muchos de los estados del Cono Sur: Paraguay (1954-1989), Brasil (1964-1985), Argentina (1966-1973, 1976-1982), Bolivia (1971-1978), Chile

⁴⁹³ Mónica Mayer, “El tendedero entre temblores V: Los Ángeles...”.

⁴⁹⁴ Cecilia Fajardo Hill y Andrea Giunta, *Radical Women...*, pp. 17-18.

(1973-1990) y Uruguay (1973-1985) sufrieron golpes de estado militares e instauraron dictaduras cuya represión clausuró las incipientes formaciones artísticas feministas⁴⁹⁵.

Tras la enorme repercusión de estos proyectos, a lo largo de la última década *El Tendedero* ha podido reactivarse en varias decenas de contextos y países distintos. El formato con tendedero de madera y papelitos rosa mexicano para los testimonios se ha ido manteniendo, pero la pregunta ha ido variando para adaptarse a los nuevos espacios donde se instala. El elemento central, que no ha experimentado cambio alguno, ha sido el hecho de que la pregunta siempre esté dirigida a revelar distintas formas de violencia que se producen contra las mujeres.

Tlacuilas y retrateras: las “letradas visuales” y La fiesta de XV años

De los proyectos artísticos colectivos feministas que Mónica Mayer puso en marcha durante la década del 80, hubo uno que tuvo especial relevancia debido a la enorme repercusión mediática que causó. Tras la experiencia con *Traducciones*, Mayer continúa con su empeño de profundizar en la educación artística feminista y en el año 1983 decide crear en la Academia de San Carlos un Taller de Arte Feminista (TAF) que integraron fotógrafas, artistas visuales, historiadoras y otras profesionales de la cultura, entre las que se encontraban Ana Victoria Jiménez y Karen Cordero⁴⁹⁶. De aquel taller se conformó el grupo de trabajo artístico feminista Tlacuilas y Retrateras. El tlacuilo –literalmente, en náhuatl, “el que labra la piedra o la madera”– en la cultura mexicana era el pintor y escribano destinado a elaborar los códices y murales que representaban los elementos culturales y los momentos históricos más importantes de la tradición mexicana⁴⁹⁷. Estos eran sabios que controlaban muchos de los saberes que sostenían su pueblo y los plasmaban en los códices ... Las asistentes al taller feminizaron este vocablo y lo utilizaron junto al de retratera, persona que se emplea en el arte de la representación satírica.

El trabajo que se hacía en el taller estaba perfectamente estructurado por Mónica Mayer, que entregó un programa mecanuscrito a cada una de las participantes con la metodología de trabajo que seguirían y los objetivos principales del curso. A partir de una investigación que Mayer sugería a las integrantes, el primer objetivo quería “descubrir cuál es

⁴⁹⁵ Andrea Giunta, *Feminismo y arte latinoamericano...*, p. 83.

⁴⁹⁶ Tlacuilas y retrateras lo componían en su totalidad Ruth Albores, Karen Cordero, Lorena Laiza, Ana Victoria Jiménez, Mónica Mayer, Marcela Ramírez y Elizabeth Valenzuela.

⁴⁹⁷ Leonardo A. González, “Los tlacuilos y la construcción del espacio...”, s/p.

la realidad en la que vivimos como artistas todas nosotras”, y como segundo objetivo, conseguir que las integrantes del grupo se pusiesen “en contacto con otras mujeres artistas para aprender de ellas y para concientizarlas”⁴⁹⁸. Con este objetivo podemos ver cómo el TAF era la continuación de *Traducciones*, en el sentido de materializar la necesidad de crear una comunidad amplia de mujeres artistas feministas⁴⁹⁹. Para ello, las integrantes pusieron en marcha una investigación sobre cinco aspectos que concernían singularmente a las artistas mexicanas. En primer lugar, investigaron sobre artistas nacidas en el siglo XX con el fin de contar con una lista considerable de las mismas y conocer sus vidas y contextos. Estudiaron también la participación de las artistas en las escuelas de arte –cuántas estudian y llegan a ser profesionales, qué actitudes tienen hacia ellas compañeros y profesores, qué porcentaje de maestras ocupa puestos de gestión, etc.–. En tercer lugar, se centraron en los sistemas de distribución artística y si las mujeres participaban de ellos –museos, galerías, publicaciones, etc.–, y las diferencias económicas existentes dentro de la distribución de arte cuando aparecen implicadas mujeres. Cuarto, estudiaron las “imágenes sexistas actuales en los medios de comunicación” para analizar las características intrínsecas a este sexismo: “la violencia, la sumisión, la objetivización (sic)”. Por último, quisieron centrarse en “la situación cotidiana de la artista mexicana joven”⁵⁰⁰, es decir, cómo vivían ellas todos aquellos factores de desigualdad que habían estado analizando previamente. Con todo ello pretendían crear una base genealógica y teórica similar a la que quiso hacer Maris Bustamante sobre el arte no-objetual en México. Porque, según Mayer, las artistas feministas en este país se encontraban “huérfanas y sin tradición”⁵⁰¹.

El último objetivo del taller consistía en “formar un grupo de apoyo y crítica al cual todas podamos traer nuestro trabajo”⁵⁰². La crítica –lo que hoy los docentes llaman retroalimentación o *feedback*– tenía como principal fin incentivar a la compañera a crecer y mejorar. Ello tendría un efecto en el grupo, cuyo fin era dar a las demás el apoyo que necesitan para “sobrepasar los problemas existenciales y técnicos con los que nos

⁴⁹⁸ Mónica Mayer, “Propuestas para temas de investigación sobre la mujer mexicana y el arte”, 1/6. Mecanuscrito recuperado de AVJ-03177.

⁴⁹⁹ Que no artistas y feministas, pues como vimos muchas feministas que producían arte no creían que sus propuestas artísticas pudieran actuar como motor de cambio de la realidad que las rodeaba.

⁵⁰⁰ Mónica Mayer, “Propuestas para temas de investigación sobre la mujer mexicana y el arte”, 2/6. Mecanuscrito recuperado de AVJ-03177.

⁵⁰¹ Mónica Mayer, “Propuestas para temas de investigación sobre la mujer mexicana y el arte”, 3/6. Mecanuscrito recuperado de AVJ-03177.

⁵⁰² Mónica Mayer, “Sobre el trabajo individual de cada una de las participantes del curso”, 4/6. Mecanuscrito recuperado de AVJ-03177.

enfrentamos y también hacernos fuertes demandas de calidad, contenido y efectividad”⁵⁰³. En este sentido, Mayer da unas normas básicas para realizar las críticas al trabajo de las compañeras que están muy relacionadas con los objetivos de la fórmula del “pequeño grupo”, que también se empleó en *Traducciones*: la escucha activa y la empatía, –es decir, “dirigir la crítica hacia lo que verdaderamente nos es útil”⁵⁰⁴–, hacer una crítica situada –antes de hacer la crítica pensar desde dónde he construido mi opinión o cuáles son los sentimientos que me produce el trabajo de la compañera–.

De las interacciones en el taller entre las diferentes asistentes y la puesta en marcha de esta metodología de investigación surgió la idea de realizar un evento cultural que analizase las implicaciones que tenía en la vida de las mujeres la fiesta de quince años. Esta era, y aun es, una tradición muy arraigada en México que señala y celebra el paso de la niña a la mujer. Para muchas de las asistentes al taller esta festividad era anacrónica y patriarcal. En la puesta en escena en que la niña/mujer es presentada en sociedad como casadera, pasa a convertirse en un objeto de consumo para el mundo adulto, y en especial para los varones. Ana Victoria Jiménez llevaba tiempo investigando sobre las fiestas de quince años y fotografiando numerosos eventos a los que la invitaban sus amigas, que sabían de sus intenciones⁵⁰⁵. Se documentaron y varias de ellas escribieron textos, unos más académicos, otros más personales y algunos directamente poéticos. Del archivo de Ana Victoria hemos podido rescatar los textos de Celia Ruiz y de Rosa María Roffiel, más académicos y de investigación, el de Gabriela Yanes, hablando en primera persona de sus quince años, y el poema de Magali Tercero, que es una conversación versificada entre una madre y una hija⁵⁰⁶.

A partir de este interés conjunto, Tlacuilas y retrateras decidió organizar una gran fiesta de quince años donde se satirizasen todos aquellos elementos sexistas y reaccionarios de esta tradición. En una de las reuniones organizativas del evento en la Academia de San Carlos se establecieron los objetivos principales del evento, que dejan de manifiesto la sistematización

⁵⁰³ Mónica Mayer, “Sobre el trabajo individual de cada una de las participantes del curso”, 4/6. Mecanuscrito recuperado de AVJ-03177.

⁵⁰⁴ Mónica Mayer, “Sobre el trabajo individual de cada una de las participantes del curso”, 4/6. Mecanuscrito recuperado de AVJ-03177.

⁵⁰⁵ Entrevista de Elisa Cabrera a Ana Victoria Jiménez el 19 de septiembre de 2021, Colonia Moderna, Ciudad de México.

⁵⁰⁶ Celia Ruiz Jerezano, “La tradición de la fiesta de quince años”, mecanuscrito recuperado de AVJ-03163; Rosario María Roffiel, “Mis XV años”, mecanuscrito recuperado de AVJ-03164; Gabriela Yanes, “Los quince años: diez años después”, mecanuscrito recuperado de AVJ-03165; Magali Tercero, “Colaboración para evento ‘La fiesta de quince años’”, mecanuscrito recuperado de AVJ-03166.

a la que se vio sometida la idea inicial⁵⁰⁷. Los objetivos se organizan en tres tipos: los políticos, los artísticos y los personales. En el primer tipo prima la difusión de información “sobre los rituales de iniciación” y la función social de la fiesta, la desmitificación de esta función social o rito de paso y presentarlo como la construcción de “la mujer como objeto listo para la reproducción” y, por último, la difusión de “actitudes feministas” en diferentes espacios a los que las artistas tenían acceso, como el resto de la comunidad artística, sus familiares o la comunidad del centro histórico de Ciudad de México. Respecto a los objetivos artísticos, Tlacuilas y Retrateras tenían como principal objetivo crear un evento que llegase a la mayor cantidad posible de público y por ello convocaron a la prensa, además de los grupos sociales anteriormente citados. Esta es una característica distintiva de las propuestas feministas de los 80, el uso de los medios masivos de comunicación con el fin de crear nuevos públicos –como podíamos leer en el mapa mental de Mayer–. Por último, los objetivos personales tenían que ver con “unificar” los tres grupos que producían arte en aquel momento y “lograr” una coordinación exitosa entre ellos⁵⁰⁸. Algo que se puede desprender de este objetivo es que Mónica Mayer quería montar una especie de Frente de grupos de arte feminista, al estilo del FNALIDM, que fuese capaz de tener un mínimo común múltiplo en sus objetivos a conseguir y poder realizar acciones conjuntas para impactar al público. En los textos de sus diarios manifiesta la voluntad de aumentar la cantidad de artistas mujeres que se dedicasen al arte feminista: “Hay que plantear una estrategia; [...] en primer lugar, tenemos que crecer en número”, escribía en su diario el 31 de mayo de 1983, un año antes de la celebración de la Fiesta de Quince⁵⁰⁹.

Por último, encontramos un voto particular de Karen Cordero, componente de Tlacuilas y Retrateras:

- Analizar y criticar un rito que encarna los modos y valores que se presentan, así como las formas de socialización de la mujer. Ver la relación del rito con instituciones, mitos y procesos sociales, económicos, políticos e ideológicos.
- Ver cómo estos valores están encarnados y difundidos por símbolos visuales y cómo adquieren significado en ciertos contextos.

⁵⁰⁷ Este texto de Mónica Mayer ha sido rescatado junto con otros textos manuscritos inéditos por Julia Antivilo y Katnira Bello de los cientos de cuadernos de escritura que archivaba la artista en su casa en el volumen *Intimidades...o no*, un libro de reciente publicación fundamental para conocer los procesos creativos de Mayer. Véase op. Cit. p. 58.

⁵⁰⁸ Mónica Mayer, “Los objetivos de la fiesta de XV años de Tlacuilas y Retrateras”, p. 58.

⁵⁰⁹ Mónica Mayer, “Grandes planes para el arte feminista y la maternidad”, *Intimidades...o no*, p. 52.

· Por medio de la subversión visual, sugerir lo que sería un rito de iniciación en una sociedad feminista.

Pareciera que la joven Karen Cordero estuviese haciendo en aquel momento una radiografía del evento desde los aparatos teóricos que tenemos disponibles en el siglo XXI. El evento se planteó además como una exposición en la que Cordero actuó como curadora e invitó a varias y varios artistas a realizar obras sobre la fiesta de quince años. Según Mayer, sí se llegó a armar “toda una estrategia que convocara a distintos públicos”, pero nunca pudieron haber previsto que la asistencia al evento iba a ser tan masiva. En la publicidad que el “Padrino de fotografía”, Arturo Rosales, realizó para el acto, primero se hacía una serie de preguntas sobre esta tradición cultural. Dos de ellas fueron: “¿Cuáles son las razones por las que dicha celebración tiene tanto arraigo en nuestra sociedad?”; “¿Es una tradición patriarcal que dispone de la hija para ofrecerla como esposa o una promoción comercial para el derroche y la preservación del estatus social?”. El fotógrafo en mayúsculas y subrayado añade algo significativo: USTED FORMA PARTE IMPORTANTE DE ESTE EVENTO.

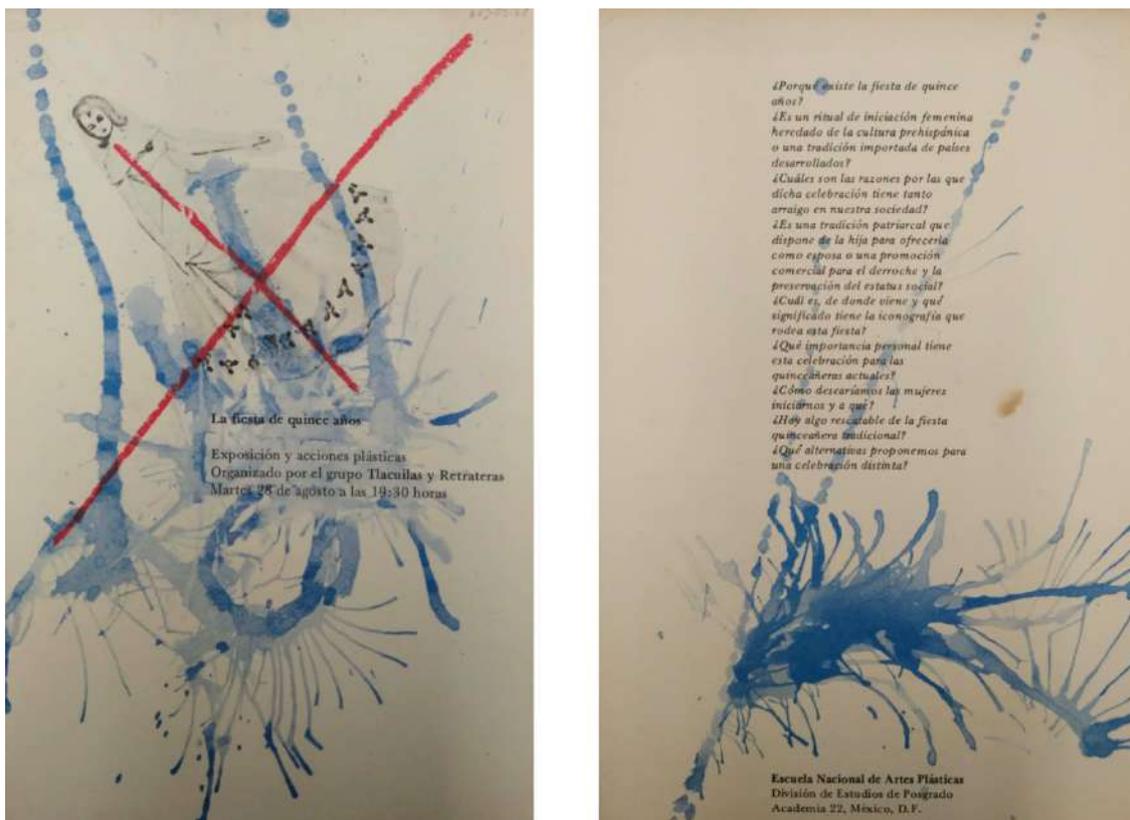


Imagen 49. Volante-invitación a “La fiesta de quince años” en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (San Carlos). Archivo Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana.

En la entrada, una Victoria de Samotracia vestida de quinceañera recibía a la multitud de invitados de diversa índole: vecinos de la colonia, artistas y críticos, entre otros⁵¹⁰. Todas las artistas que habían sido invitadas a presentar obra aparecieron con grandes vestidos, confeccionados especialmente para la ocasión⁵¹¹, y bien acompañadas por sus chambelanes. Desfilaron bajando por la gran escalera del Palacio de San Carlos mientras Ana Victoria Jiménez se encargaba de que la máquina de humo no parara⁵¹². Incluso la multitienda Sanborn's les regaló un pastel enorme con forma de zapato, que apenas alcanzó para unos pocos de los invitados presentes⁵¹³. Llamó poderosamente la atención la intervención de la artista María Guerra que –cual Lady Gaga en los MTV Awards de 2010, pero 25 años antes– se presentó a la Fiesta de XV años ataviada con un vestido confeccionado entero de carne. Según Eloy Tarciso, por aquel entonces compañero suyo en el grupo de performance *Atentamente*, ideó este vestido/performance para pensar en los quince años como el momento en el que la mujer “se ofertaba a la sociedad como un nuevo producto [...] y se presenta ante el público como una mujer sin piel, descarnada, que muestra su carne”⁵¹⁴. Por su parte, Mónica Mayer junto a su pareja Víctor Lerma y Maris Bustamante junto a su pareja Rubén Valencia, que actuaban como chambelanes, idearon para el evento la performance *Las ilusiones y las perversiones*. Bustamante y Valencia tenían el cometido de actuar “las perversiones” mientras que Mayer y Lerma, delante de un enorme corazón rosa tejido por la propia Mayer, actuaron “las ilusiones”. Ambas parejas se besaban apasionadamente mientras el resto de las invitadas e invitados miraban⁵¹⁵.

⁵¹⁰ Mónica Mayer, *Rosa Chillante*, p. 30.

⁵¹¹ “La que no traía un cinturón de castidad, vestía la crinolina por fuera o traía huellas de manos sobre la ropa”, cuenta Mayer en sus memorias. Véase *Rosa chillante*, p. 30.

⁵¹² Ana Victoria Jiménez entrevistada por Liz Misterio.

⁵¹³ Karen Cordero entrevistada por Liz Misterio.

⁵¹⁴ Eloy Tarciso entrevistado por Liz Misterio. Liz Misterio, “La mítica fiesta de quince años”, pieza artística de vídeo individual consultada en la exposición *Pollo de Gallina Negra: Mal de Ojo y otras recetas feministas*. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=iCeWU2ihk7Y>

⁵¹⁵ Mónica Mayer entrevistada por Liz Misterio, “La Mítica Fiesta de Quince Años”, *youtube*. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=iCeWU2ihk7Y>



Imagen 50. *Tlacuñilas y retrateras (org.)*. La fiesta de XV años, 28 de octubre de 1984, Academia de San Carlos, Ciudad de México. En la imagen: Rubén Valencia haciendo las veces de chambelán junto a Maris Bustamante. Detrás de ellos, camina junto a su chambelán Magali Lara y más atrás Karen Cordero con un vestido de flores.



Imagen 51. *Tlacuñilas y retrateras (org.)*. La fiesta de XV años, 28 de octubre de 1984, Academia de San Carlos, Ciudad de México. En la imagen: Llegada de las artistas acompañadas de sus chambelanes a la Fiesta de XV Años.



Imagen 52. María Guerra, dibujo original del vestido de carne ideado por la artista para acudir a la fiesta de XV años. Fuente: Liz Misterio, “La mítica Fiesta de Quince años”, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=iCeWU2ibk7Y>.

La fiesta superó todas las expectativas y, según las organizadoras, fue un auténtico caos. Se puso a llover, las luces no podían prenderse, el director de la Academia de San Carlos estuvo gritándoles toda la tarde reprobaciones como: “¡No pueden subir toda esta gente allá porque se va a caer el techo!”⁵¹⁶. Además al evento acudieron personas que eran colaboradoras frecuentes con diarios nacionales que escribieron reseñas sobre el mismo como Raquel Tibol, que fue invitada como madrina de las quinceañeras. Según los testimonios de las participantes, fueron varios los artículos que criticaron duramente la organización del evento y sus premisas conceptuales. Pongamos dos ejemplos de estas críticas furibundas:

En la reseña de Merry Mac Masters, “La fiesta de quince años vista por la clase media intelectual”, la periodista señalaba que las artistas se dedicaban a la plástica y no tenían ninguna formación como actrices: “Una cosa es hacer happenings o una ambientación o instalación. Cuando se trata de actuar hay que saberlo hacer”. También menciona la anécdota ocurrida con Tibol que, sentada en primera fila, durante el performance *Espejito-espejito*, se desesperó “y empezó a gritar ‘ya’, ‘más rápido’ y a hacer ruido con las manos”. Por último, instaba a todas las artistas a dedicarse a sus medios artísticos y a no andar investigando: “zapatero a tus zapatos”, llega a decir la periodista, a lo que añade: ¿Por qué no se

⁵¹⁶ Entrevista a Ana Victoria Jiménez realizada por la autora.

contentaron con la exposición colectiva que se inauguró posteriormente? Así no hubieran hecho el ridículo”⁵¹⁷.

Raquel García Peguero, en su artículo “En la Academia de San Carlos entre olanes, tules y pastel se inauguró *La fiesta de quince años*”, señala que debido al caos todas las preguntas que las convocantes se hacían en la convocatoria “quedaron en el aire”, aunque hubo situaciones y performances bastante “chistosas”, como la de *Las ilusiones y las perversiones* donde “la festejada se imagina su desvirgación”. Para cerrar su artículo, García Peguero recoge el testimonio de un vecino de la colonia que muy indignado le dice: “Cómo se atreven estas niñas ricas, que no saben lo que son los XV años populares, a ridiculizarlos. Es la única fiesta importante de la chica marginada. Es su fiesta y de nadie más. Que sepan lo que es la pobreza y lo entiendan en su significado”⁵¹⁸. Estos artículos dejaban claro algo que adelantábamos hace un rato: se quería hacer pasar *La fiesta de XV* como un acto excéntrico de una élite desconectada con los problemas reales del pueblo. Pero, como señaló Mayer varios años más tarde, estas periodistas, ni siquiera contaban con “un vocabulario adecuado para hablar de este tipo de propuestas y se nos tachó de malas actrices sin darse cuenta de que estábamos haciendo un performance”⁵¹⁹. Es más, cuando una élite intelectual hace un duro señalamiento preñado de sarcasmo e ironía sobre determinadas tradiciones muy arraigadas, opiniones como las del vecino son más que esperables.

Este evento, que condensó diferentes medios artísticos como el performance, las artes plásticas y la poesía, entre otros, tiene una trascendencia especial por la forma en que las artistas organizadoras investigaron sobre esta tradición. Algo de lo que más me interesa de la documentación rescatada para el tema que nos atañe es la nota al calce de Karen Cordero sobre los objetivos de *La fiesta de XV*; la futura historiadora del arte tenía ya claro que las imágenes creaban imaginarios que acompañan y amplifican la ideología misógina que impregna el rito de la fiesta de quince años. Para ella, era fundamental que la actividad sirviese como método de análisis de aquellos valores que “encarnan y difunden” determinadas imágenes —o “símbolos visuales”, como apunta Cordero— que se repiten *ad nauseam* en estos eventos. La fiesta de XV años encarnó a la perfección aquel evento disidente que luchaba por destruir la violencia simbólica sobre los cuerpos de las mujeres en el “rito de paso”.

⁵¹⁷ Merry Mac Masters, “La fiesta de quince años vista por la clase media intelectual” *El nacional*, 20 de agosto de 1984.

⁵¹⁸ Raquel García Peguero, “En la Academia de San Carlos entre olanes, tules y pastel se inauguró *La fiesta de quince años*”, *El día*, jueves 30 de agosto de 1984]. Recuperado de AVJ-03167.

⁵¹⁹ Mónica Mayer, *Rosa Chillante*, p. 32.

Según unas conclusiones de Mayer en 1987, *La Fiesta de XV años* fue un evento que pretendió llamar la atención sobre un ritual de paso y “a través del arte, dar pie para su análisis social, visual, político e incluso económico”⁵²⁰. Sin embargo, a pesar de la enorme participación de artistas e invitados, y que “muchas feministas asistieron al evento”, “no fue suficiente como para romper los mitos que tienen de que el arte es algo burgués o simplemente decorativo y no logramos el acercamiento que esperábamos”⁵²¹. ¿Pero realmente fue tan terrible este evento? En principio, se cumplió uno de los principales objetivos que se había propuesto Mónica. Participaron los tres grupos de arte feminista que existían en aquel momento: Tlacuilas y retrateras, Polvo de Gallina Negra y Bio-arte; se coordinaron entre más de treinta artistas y conocieron y compartieron de manera conjunta y festiva el trabajo que todas ellas estaban haciendo. La artista Carmen Boullosa, que participó en el evento con su obra de teatro *Cocinar hombres*⁵²², concluye que la fiesta adquirió una trascendencia enorme por la gran cantidad de gente que “acudía para ser parte de esta fiesta que ponía en entredicho esta celebración popular”, pero que al mismo tiempo celebraba su resignificación. Además, concluye, fue “artístico, político, feminista, festivo, humorístico, festivo y era una sensación de pertenecer a una banda que tenía la posibilidad de construir un mundo mejor”⁵²³.

“MAL DE OJO A LOS VIOLADORES”: ACCIONES FEMINISTAS CONTRA LA VIOLACIÓN EN LOS
80

Durante los primeros años de la década del 80 los distintos grupos de militancia neofeminista estuvieron muy activos. Los mundos de la militancia feminista y de la cultura comenzaban a encontrarse irremisiblemente ligados. Los espacios artísticos y culturales, como el Museo Carrillo Gil, se prestaron para ser los espacios que albergasen encuentros de carácter militante para las discusiones de la Coalición de Mujeres Feministas puesto que muchas de las integrantes tenían contacto profesional e incluso amistoso con los gestores o gestoras de estos espacios. El Carrillo Gil fue específicamente pionero en este sentido y albergó desde

⁵²⁰ Mónica Mayer, “La extraña relación entre el feminismo y el arte feminista”, documento recuperado de AVJ-03238, 3/4.

⁵²¹ Mónica Mayer, “La extraña relación entre el feminismo y el arte feminista”, documento recuperado de AVJ-03238, 4/4.

⁵²² Carmen Boullosa, “Pájaros y sirenas presentan: Cocinar hombres de Carmen Boullosa”, invitación a la inauguración de la obra, recuperado de AVJ-03150.

⁵²³ Carmen Boullosa entrevistada por Liz Misterio en “La Mítica Fiesta de Quince Años”, *youtube*, En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=iCeWU2ihk7Y>

muy pronto propuestas innovadoras y con perspectiva feminista, o por lo menos integradora, como la exposición *PINTORAS / ESCULTURAS / GRABADORAS / FOTÓGRAFAS / TEJEDORAS / CERAMISTAS* en el año 1977. También dio cabida, en 1980, a las conferencias que dieron las invitadas estadounidenses de Mónica Mayer en el marco de su proyecto *Traducciones: Un diálogo internacional de mujeres artistas*, previa solicitud epistolar de la artista, como vimos con anterioridad.

Un año más tarde, el museo presentaba el *I Encuentro sobre violación*, organizado por el Movimiento Nacional de Mujeres en el marco de las actividades anuales que celebraba la Coalición de Mujeres Feministas. Hubo intervenciones de psicólogas, criminalistas, médicas o abogadas que presentaron avances de investigaciones en curso junto a tres mujeres que expusieron sus testimonios de violación. Para comenzar, Anilú Elías, integrante del MNM e impulsora de la CFM presentó un panorama de la lucha contra la violación que sostuvo este organismo desde su articulación en 1976. Posteriormente, la doctora Laura Bonaparte quiso incidir en las repercusiones psicosociales que se producían en las víctimas de esta forma de violencia. También se incidió en el perfil psicológico de los victimarios y cómo se podía perfilar penalmente este delito para que las penas fuesen más disuasorias, así como las consecuencias físico-médicas de una violación. La abogada, e integrante del MNM Mireya Toto se detuvo en las falencias del sistema penal mexicano que revictimizaba a las mujeres y, en muchas ocasiones, eximía a los victimarios. Por último, las tres mujeres supervivientes invitadas dieron sus testimonios⁵²⁴.

Como vimos con *El Tendedero*, desde los inicios de su carrera artística Mónica Mayer se interesó en la violencia perpetrada contra las mujeres y, aunque no asistió a este evento, la violación era uno de “los dos temas básicos” que permeaban el movimiento feminista cuando Mayer comenzó a participar en el movimiento durante los setenta y cuando volvió de Los Ángeles a principios de los ochenta⁵²⁵. El mundo de la militancia feminista más clásica todavía se resistía a mezclarse con proyectos visuales más innovadores que proponían la unión entre la producción artística conceptual y la militancia feminista. La prueba de que este planteamiento aún no era bien recibido es que, cuando Mónica Mayer y Maris Bustamante les propusieron a otras compañeras –ya fuese del mundo artístico o del mundo de los grupos militantes– formar un grupo de arte feminista, “la mayoría huyó” bajo la argumentación de

⁵²⁴ Movimiento Nacional de Mujeres, “Primer Encuentro sobre violación”. Programa mecanografiado recuperado de AVJ-01754, Caja 10.

⁵²⁵ Mónica Mayer, comunicación personal con la autora vía correo electrónico.

que “era una propuesta demasiado radical”⁵²⁶. Algunas de las artistas más afines a Mayer y Bustamante en estos años encontraban la necesidad de enunciar ciertos problemas desde “una voz...femenina”, como señala años más tarde Magali Lara, pero encontraban que formar un grupo de trabajo era caer en las lógicas de producción de los grupos de los setenta y en este momento buscaban trabajar de manera más individual⁵²⁷.

Mal de ojo a los violadores

El 7 de octubre de 1983 el grupo Tlacuilas y retrateras marchaba con pancartas contra la violación en una manifestación organizada por la Red de Mujeres junto a Maris Bustamante y Mónica Mayer, que acababan de fundar con Herminia Dorsal el grupo de producción artística feminista Polvo de Gallina Negra⁵²⁸. En la cultura popular mexicana el polvo de gallina negra es un ingrediente que se utiliza en la brujería para echar mal de ojo o librarse del mismo. Este grupo se forma poco antes de esta marcha “con el propósito de hacer un arte político que proponga alternativas ante las imágenes sexistas de la mujer denunciándolas”⁵²⁹. Según Mayer, “La decisión de ponerle al grupo ‘Polvo de Gallina Negra’, [...], fue sencilla: ‘considerábamos que en este mundo es difícil ser artista y más peliagudo ser mujer artista y tremendo tratar de ser artista feminista, por lo que pensamos que sería sabio protegernos desde el nombre’”⁵³⁰. La historiadora Araceli Barbosa dirá que la ironía contenida en su nombre surgió de la idea de conjurar, por medio de una “receta mágica”, los efectos negativos producto de su atrevimiento a impugnar y desafiar con su oferta artística los valores patriarcales⁵³¹. Maris Bustamante, con el tono desenfadado que la caracteriza, en una entrevista con Barbosa añade:

Porque ya nacer mujer, es difícil, en cualquier cultura y en ésta más, querer ser artista mujer, ¡bueno! Hasta para un hombre es difícil ser artista fregón ¡no! Entonces, ahora imagínate, ser mujer, y si a eso le metes, a ese coctelito le metemos la variante de feminista, ya nada te va a salvar⁵³².

⁵²⁶ Mónica Mayer, *Rosa chillante*, p. 38.

⁵²⁷ Magali Lara en “¿Arte feminista?”, *debate feminista*, vol. 23, 2001, 279. Citado por Mayer en *Rosa Chillante*, p. 86.

⁵²⁸ Mónica Mayer, “Propuesta para un arte feminista en México”, *fem*, no. 33, p. 15.

⁵²⁹ Adriana Malvido, “El arte feminista, ni moda ni estilo”, *Unomásuno*, 2 de marzo de 1984, p. 15.

⁵³⁰ Mónica Mayer,

⁵³¹ Araceli Barbosa, *Arte feminista...*, p. 113.

⁵³² Araceli Barbosa, *Arte feminista...*, p. 114.

Los objetivos del grupo estaban íntimamente vinculados a los usos de las imágenes que se producen sobre las mujeres. PGN buscaba analizar y criticar “los estereotipos sexistas” y proponer “opciones visuales en este terreno”⁵³³ con el fin último de “transformar la imagen de la mujer que difunden los medios masivos y el arte en general y proponer imágenes alternativas”⁵³⁴.



Imagen 53. Tlacuillas y retrateras portando pancarta en la manifestación contra la violación en la ciudad de México, 7 de octubre de 1983. Fuente: exposición Polvo de Gallina Negra y otras recetas feministas, Julia Antivilo y María Laura Rosa (curadoras), Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos, Santiago de Chile, diciembre 2021 – mayo 2022.

Una de las cosas que se llevó Mayer de su formación feminista en Los Ángeles es que todo aquello que ella ya hacía en la intimidad de su cuarto o su estudio podía servir para construir obras de arte feminista dentro de espacios colectivos: “Parece que aquí las cosas que siempre hice, como escribir un diario, como inventar ritos, como oír a otras personas, son parte del método y me aparecen en un momento en el que ya lo había olvidado todo, en un momento en el que lo de afuera es mucho más importante que lo interior”⁵³⁵. *Mal de ojo a los violadores*

533

⁵³⁴ Mónica Mayer, “Propuesta para un arte feminista en México”, *fem*, no. 33, p. 15.

⁵³⁵ Mónica Mayer, “Aprendo a hacer lo que siempre hice”, diario, 21 de octubre de 1978, Los Ángeles, *Intimidades...o no*, p. 36.

fue la primera acción plástico-política realizada por el grupo. Bustamante y Mayer realizaron delante de unas mil personas un ritual en el que las artistas prepararon una pócima para hacerle mal de ojo a los violadores y que, al terminar, repartieron al público en unos pequeños sobres⁵³⁶. El periodista Eduardo Camacho les dedicó en el periódico *Excélsior* una pequeña nota en la que las artistas describían su acción de la siguiente forma:

Allí, durante 20 minutos, presentamos ante más de mil espectadores una exposición de imágenes visuales, en las que difundimos mensajes para que la mujer exija respeto a su integridad física, que exista comprensión para la mujer violada, que se desmitifique la violación y que se obtenga apoyo contra ésta del sector masculino, que las familias y escuelas no promuevan los roles tradicionales de sumisión femenina, que hayan comunicadores responsables para que se dejen de producir imágenes que propicien la violación (folletos, revistas, películas en las que la mujer es símbolo de comercio sexual)⁵³⁷.



Imagen 54. Herminia Dorsal y Mónica Mayer durante la performance Mal de Ojo a los violadores o El respeto al derecho al cuerpo ajeno es la paz, durante la manifestación feminista contra la violación el 7 de octubre de 1983, Hemiciclo Juárez, Ciudad de México. Archivo Pinto Mi Raya. Fuente: exposición *Pollo de Gallina Negra y otras recetas feministas*, Julia Antivilo y María Laura Rosa (curadoras), Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos, Santiago de Chile, diciembre 2021 – mayo 2023.

⁵³⁶ Julia Antivilo y María Laura Rosa, “Mal de ojo a los violadores o El respeto al derecho al cuerpo ajeno es la paz” *Pollo de Gallina Negra y otras recetas feministas*. Texto de sala.

⁵³⁷ Eduardo Camacho, “Tres artistas plásticas buscan cambiar estereotipos sexistas”, *Excélsior*, 12 de diciembre de 1983, s/p.

En esta primera performance, Polvo de Gallina Negra hizo uso de los impresos para llegar con su acción a un público mayor. También recogieron de mercados de barrio los materiales con los que “preparaban” la receta. Con ello en esta acción buscaban incluir la cultura popular, en especial a aquellos conocimientos ocultos que realizaban algunas mujeres, en otros tiempos llamadas brujas; todo estaba evidentemente impregnado de humor e ironía, como ya era costumbre en las propuestas estético-políticas que nacieron en el seno de los movimientos neofeministas mexicanos.

Meses más tarde la receta fue publicada en el especial sobre mujeres en el arte de la revista *fem*⁵³⁸. Mayer buscaba llegar a la mayor cantidad de público con sus acciones y en este caso con la receta podía llegar a lectoras receptoras con el proyecto feminista que podían ver en esta receta otros modos de presentar una de las principales luchas de la militancia feminista a través de un medio visual innovador. La receta, igual que los delantales o el tendedero, hacía alusión al mundo doméstico, al de las amas de casa, de los aparentemente nimios conocimientos que las mujeres comparten entre sí. Los ingredientes que las artistas enlistaron en su receta son, al fin y al cabo, toda una serie de palabras de aliento y de arrojo a aquellas mujeres que han sido abusadas y una llamada de atención a aquellas instituciones implicadas en la lucha contra los delitos sexuales en la sociedad mexicana como los legisladores, las escuelas, las familias y, por supuesto, también los medios de comunicación. Terminando la lista de ingredientes podemos leer: “3 docenas de mensajes de comunicadores responsables que dejen de producir imágenes que promueven la violación”⁵³⁹. La obra, en definitiva, destacaba “la importancia de las estrategias visuales para la toma de conciencia sobre cómo opera el sistema patriarcal”⁵⁴⁰.

⁵³⁸ Polvo de Gallina Negra, “Receta del grupo Polvo de Gallina Negra: Para hacerle el mal de ojo a los violadores, o el respeto al derecho del cuerpo ajeno es la paz”, *fem*, no. 33, abril-mayo 1984, p. 53.

⁵³⁹ Polvo de Gallina Negra, “Receta del grupo Polvo de Gallina Negra: Para hacerle el mal de ojo a los violadores, o el respeto al derecho del cuerpo ajeno es la paz”, *fem*, no. 33, abril-mayo 1984, p. 53.

⁵⁴⁰ Mónica Mayer, “Propuesta para un arte feminista en México”, p. 15.

Receta del grupo polvo de gallina negra

**Para hacerle el mal de ojo a los violadores,
o el respeto al derecho del cuerpo ajeno es la paz.**

Acción plástico-política en el Hemiciclo a Juárez dentro de la marcha feminista contra la violación del 7 de octubre de 1983. Duración: 20 minutos ante 1,000 espectadores.

Ingredientes:

- 2 docenas de ojos y corazones de mujer que se acepte como tal.
- 20 kilogramo de rayos y centellas de mujer que se enoja cuando la agreden.
- 1 tonelada de músculos de acero de mujer que exige respeto a su cuerpo.
- 3 lenguas de mujer que no se somete aun cuando fue violada
- 1 sobre de grenetina de mujer, sabor espinaca, que comprende y apoya a una mujer que fue violada
- 30 gramos de polvo de voces que desmitifiquen la violación.
- 7 gotas de hombres que apoyen la lucha contra la violación.
- 1 pizcadel legisladores interesados en los cambios sociales que demandamos las mujeres.
- Unas cuantas cucharadas de familias y escuelas que no promuevan los roles tradicionales.
- 3 docenas de mensajes de comunicadores responsables que dejen de producir imágenes que promueven la violación.
- 3 pelos de superfeminista
- 2 colmillos de militante de partido de oposición.
- 1/2 oreja de espontáneo y curioso.

Siguiendo cuidadosamente las instrucciones sobre el modo de preparación lograremos tener como resultado final nuestra explosiva mezcla con la cual usted podrá sorprender a los violadores que habitan su misma casa o la de la vecina, los tímidos y los agresivos, los pasivos y los activos, y los que la acechan en el trabajo o en el camión y, finalmente, a los que se esconden en la noche que hoy venimos a tomar.

GRUPO POLVO DE GALLINA NEGRA
(Fundado el 21 de junio de 1983).
Maris Bustamante
Herminia Dosal
Mónica Mayer



Imagen 55. Polvo de Gallina Negra (Maris Bustamante y Mónica Mayer). "Receta para hacerle mal de ojo a los violadores", *fem*, vol. 9, no. 33, 1984, p. 53.

No sería la última vez que Polvo de Gallina Negra hiciera una receta. Para el evento de clausura de la exposición *La fiesta de XV años* el día 18 de septiembre de 1984, Mayer y Bustamante redactaron un documento con nada menos que tres nuevas recetas que tenían distintos fines. En un primer momento las artistas hacen un pequeño análisis del surgimiento

de los tres grupos feministas que existían en aquel momento y que habían participado del macro evento artístico *La fiesta de XV años*, Tlacuilas y retrateras, Bio-arte y Polvo de Gallina Negra. Posteriormente se detienen en las estrategias que estos tres grupos desplegaron con la organización de este evento, estrategias por otra parte, totalmente novedosas en el campo de la producción artística mexicana. Son las siguientes:

- 2.1. el dirigirse a un público que rebase al tradicional del selecto círculo de los espectadores del arte, mediante temáticas feministas no tradicionales;
- 2.2. utilizar canales de difusión masivos, alternativos y naturales como el chisme y el rumor;
- 2.3. contribuir a la creación de una estructura de trabajo constante y lucha artística para que surja una auténtica solidaridad entre las artistas feministas militantes⁵⁴¹.

Con estas estrategias como base, las artistas exponen sus tres recetas: La primera es una especie de antídoto para “saber evaluar objetiva y científicamente un evento de arte feminista”; se organizaba en dos columnas: una con los ingredientes y otra donde se explicaba cómo éstos no habían conseguido dar con el sabor esperado. Pongamos un par de ejemplos:

2000 invitados como mínimo;

Nunca logramos reunir a todo el mundo y tener un ensayo general.

1 propuesta artística que explore nuevos caminos en el arte

La magnitud del proyecto hizo que se nos fuera de las manos

1 temática que explore y revise situaciones de nuestra vida como mujeres;

No se lograron difundir todos los aspectos teóricos que manejamos.

Una actitud abierta y flexible con sustrato de buen humor y manejo de la ironía, para sobrevivir en medios adversos;

Hubo 2 o 3 momentos en que nos asustó la responsabilidad de la propuesta como feministas y como artistas.

La segunda receta está dirigida a la protección ante las críticas o: “COMO AGUANTAR LOS CHINGADAZOS, Y AÚN DIVERTIRSE”. En esta receta aportan un manual de

⁵⁴¹ Mónica Mayer y Maris Bustamante, “Evento del grupo Polvo de Gallina Negra para la clausura del evento de los 15 años en la academia de San Carlos, 18 de septiembre de 1984”, Archivo Pinto Mi Raya.

expresiones para contestarles a aquellos que quieran ridiculizar el trabajo de las artistas feministas además de una serie de fórmulas corporales para hacerlo:

Frase 1: A MI NADIE TIENE QUE REGAÑARME DE NINGUNA MANERA [...]

Frase 3: YO PUEDO TENER ERRORES Y FRACASOS, PERO MI INTELIGENCIA Y MI INTEGRIDAD COMO ARTISTA FEMINISTA, ESTÁN FUERA DE TODA DISCUSIÓN.

A continuación defiéndase usted probando estos estilos:

[...]

Estilo B: Utilice un tono irónico y una mirada despreciativa de reojo.

Estilo C: Atáquese de la risa y cambie de tema.

Aunque, como se puede observar, se trata de presentar la irónica receta de un fracaso, las recetas continúan y las artistas parecen querer concluir que lo fundamental para conseguir sus objetivos es la perseverancia. Para cerrar con esta conclusión presentan la “Tercera receta del grupo Polvo de Gallina Negra para seguir en la lucha del arte feminista, o

Ni a empujones nos quitan, o

Ni aunque la corten nos vamos”.

Efectivamente, no se quitaron. Entre los años 84 y 87 Mayer y Bustamante consiguieron dar más de 30 conferencias-evento que fueron auspiciadas por la Secretaría de Educación Pública y se impartieron, según las propias autoras, “en diversas instituciones culturales y educativas” y en distintas comunas⁵⁴². En esta línea de preservar y apoyar a las productoras de arte feminista, Polvo de Gallina Negra convocó durante cuatro años unos premios de arte feminista, que Mónica Mayer publicaba desde su columna en *El Universal*. Los esfuerzos por divulgar y crear un espacio para el arte feminista fueron ingentes, pero como la propia Mayer afirmó años más tarde, “Para ser artista feminista hay que tener un profundo conocimiento de la realidad y atacar cualquier obstáculo, externo o interno, que limite sus posibilidades como creador”⁵⁴³.

Para Polvo de Gallina Negra la receta se convirtió en una especie de ejercicio analítico sobre la violencia contra las mujeres. En esta metáfora condensaron una idea bastante aclaratoria de las características que debe contener un análisis crítico de la violación a través

⁵⁴² Polvo de Gallina Negra, “Concurso ‘Carta a mi madre’”, Museo Carrillo Gil, 1987.

⁵⁴³ Mónica Mayer, “¿Cuevas se alinea con las artistas feministas?”, *El Universal*, 5 de febrero de 1990. Recuperado de FAA, CENIDIAP.

de medios visuales y escritos, además de aportar soluciones conjuntas que avancen en la lucha contra este delito. Lo fundamental de la receta de Polvo de Gallina Negra es que, de la misma forma en que pueden salir múltiples sabores para el resultado final, se muestra que la violencia de género y el feminismo tienen abordajes multidimensionales y habría que aproximarse a todas ellas para poder llegar a una conclusión. Para ello, Mayer y Bustamante creyeron que la estética era “el mejor vehículo”, puesto que “invita al espectador a meditar y buscar soluciones que conlleven un mayor respeto hacia la integridad física de la mujer”⁵⁴⁴.

El CAMVAC y su estrategia publicitaria

El Centro de Apoyo para Mujeres Violadas se fundó en el año 1979 para ofrecer soporte psicológico, legal y médico a mujeres que habían sido víctimas de este delito de violencia sexual. En un principio el servicio se prestaba de manera telefónica pero pronto las integrantes alquilaron un local en la colonia de San Pedro de los Pinos⁵⁴⁵. En este momento existía una confusión teórica sobre lo que se consideraba violencia contra las mujeres, “violencia de género” no era un concepto fácil de localizar en el discurso de los colectivos feministas. El centro recopiló materiales de prensa y documentos de investigación provenientes de Estados Unidos y Europa. Para acercarse a la realidad de las mujeres mexicanas, una integrante del Centro que era cineasta, Lilian Liberman, realizó una película que recopilaba los testimonios de algunas de las mujeres que habían sido atendidas. La película se usó como material de apoyo en charlas y conferencias que organizaba el CAMVAC. Como han señalado Irma Saucedo y María Guadalupe Huacuz, la importancia de este centro estriba en que “Este grupo fue el detonante para iniciar un proceso de reflexión y análisis que conllevan hacia el diseño de demandas al Estado e identifican la violencia hacia las mujeres como un problema que requiere apoyo y políticas de intervención especializadas”⁵⁴⁶.

En el año 1982, después de una gran escisión que tuvo que ver directamente con la manera de entender las formas de combatir la violencia sexual contra las mujeres, el órgano directivo del CAMVAC redacta un nuevo reglamento que se publicará a principios de 1983

⁵⁴⁴ Eduardo Camacho, “Tres artistas plásticas buscan cambiar estereotipos sexistas”, *Excelsior*, 12 de diciembre de 1983. Recorte de prensa recuperado en Araceli Barbosa, *Arte feminista...*, p. 115.

⁵⁴⁵ Isabel Barranco, “Recuperando nuestra memoria: CAMVAC una historia olvidada”, *fem*, no. 163, octubre 1996, p. 37.

⁵⁴⁶ Irma Saucedo y María Guadalupe Huacuz, “Movimientos contra la violencia...”, p. 219.

en *La Boletina*, el Órgano Informativo de la Red Nacional de Mujeres. En uno de sus puntos finales el reglamento rezaba:

CAMVAC realizó el pasado noviembre la Jornada en contra de la Violencia Sexual hacia las mujeres, concluyendo con una marcha mítin (sic). Participaron mujeres del DF y provincia. Callar la violación sólo [sic.] nos lastima a nosotras y perpetúa el sexismo en todas sus manifestaciones. La violencia contra las mujeres no conoce clases, razas ni fronteras, todas seguimos amenazadas cotidianamente. Si necesitas ayuda o deseas participar llama al teléfono de CAMVAC 5306726⁵⁴⁷.

El CAMVAC tuvo un papel muy importante en la producción de una definición más clara de la violencia de género y de su divulgación en México y entre el resto de los colectivos feministas que aún no empleaban este término. La campaña visual del CAMVAC ideada por Ana Barreto tuvo un éxito arrollador y fueron muchas las feministas que se acercaron al Centro a pesar de las dificultades que conllevaba la militancia en el mismo. Así explicaba Isabel Barranco los requisitos que les pedían a las aspirantes:

Ser mujer, trabajar sin horario y sin salario además de ser sometida a varios talleres de capacitación, así como acudir a innumerables citas en los más diversos y recónditos lugares de la ciudad para que la futura integrante comprobara su verdadero interés por el trabajo; y finalmente, tener un currículum que garantizara que la pretendiente tuviera inclinación por los asuntos de la mujer⁵⁴⁸.

Después de recibir la financiación de la fundación Ford el CAMVAC recibió numerosas críticas. Como ya había ocurrido en otras ocasiones, militantes feministas de otros colectivos acusaron a las “camvaquianas” de plegarse al “Imperio Yanqui”. Incluso algunas de sus integrantes abandonaron el proyecto. Cabe mencionar que la Fundación Ford invitó a CAMVAC a participar en la III Conferencia Internacional de las Mujer de Naciones Unidas que se celebraba el año 1985 en Nairobi. El único requisito de la Ford fue que CAMVAC se constituyera como una Organización No Gubernamental. Sin embargo, sus integrantes, reunidas en asamblea y analizando los pros y los contras de la financiación, no vieron viso de contradicción en aceptar la oferta de la multinacional estadounidense puesto que “CAMVAC seguiría siendo una asociación civil sin fines de lucro cuyo objetivo primordial era dar atención y apoyo psicológico, médico y legal a todas aquellas víctimas de violencia sexual desde una perspectiva feminista, basada en la ideología marxista”⁵⁴⁹.

⁵⁴⁷ “Reglamento del centro de apoyo para mujeres violadas y golpeadas”. *La Boletina*, no. 3, enero de 1983, pp. 12-14.

⁵⁴⁸ Isabel Barranco, “Recuperando nuestra memoria...”, p. 39.

⁵⁴⁹ Isabel Barranco, “Recuperando nuestra memoria...”, p. 39.

Una vez que tuvo los fondos, la principal estrategia de difusión del Centro fue hacer uso de los medios masivos de comunicación y prensa para llegar a la mayor cantidad de mujeres posible. De esta necesidad surgió la campaña de cartelería que le fue encargada a varias artistas, entre ellas la artista visual y estudiante de la ENAP Ana Barreto. La estética que desarrolló Barreto en estos carteles está muy vinculada con su formación en la Escuela Nacional y encontramos sus antecedentes en la gráfica que desde allí comenzó a producirse durante el estallido estudiantil del 68. En total conocemos 10 carteles que se conservan en el archivo de Ana Victoria Jiménez y uno más del archivo de Barreto. El más llamativo tiene por título “DENUNCIA LA VIOLACIÓN”: sobre un fondo plano azul eléctrico aparecen veinte bocas, diecinueve cerradas y, en el centro, una gran boca abierta en actitud de grito. Barreto jugó con una idea que había planteado Rosa Martha Fernández y el colectivo cine-mujer, que ese mismo año de 1979 estrenaron la película *Rompiendo el silencio*. Como en la película, una mayoría de actores sociales son cómplices y guardan silencio ante la naturalización de los delitos sexuales. La boca abierta simboliza a la militancia feminista y al CAMVAC, que pueden dar a las mujeres las herramientas para denunciar las agresiones sexuales, provengan de donde provengan.

Gracias a los carteles de la campaña publicitaria sabemos que el CAMVAC organizó unos talleres sobre violencia contra las mujeres en el museo Carrillo Gil los días 19 y 20 de noviembre del año 1983, algo después de que Polvo de Gallina Negra hiciera su performance *Mal de ojo a los violadores*. En aquel momento Silvia Pandolfi ya era directora del Carrillo Gil y, junto a Ana Victoria Jiménez, organizó en el museo no pocas actividades que la involucraron en discursos feministas contra violencia de género. Este es un ejemplo más de cómo durante aquellos primeros años de los ochenta la militancia feminista empieza poco a poco a permear los espacios artísticos y viceversa. En septiembre de 1987 Pandolfi curará la exposición de Mónica Mayer “Novela Rosa o me agarró el arquetipo”⁵⁵⁰, continuando una estrecha colaboración que comenzó el año 1980⁵⁵¹. El caso del CAMVAC, sus cursos en el Carrillo y su estrategia publicitaria con artistas feministas, es elocuente para distinguir cómo se comenzaron a dar iniciativas y cruces entre los mundos de la militancia y del mundo artístico a través de las relaciones –o complicidades como las llama María Laura Rosa– entre artistas

⁵⁵⁰ Díptico invitación a la inauguración de “Novela Rosa o me agarró el arquetipo” en el Museo Carrillo Gil el 23 de septiembre de 1987. Recuperado de AVJ-03293.

⁵⁵¹ En “Pródigas complicidades” María Laura Rosa desarrolla esta interesante colaboración entre el mundo del neofeminismo, las nuevas artistas feministas como Mayer y Bustamante y la institución museística del Carrillo Gil.

feministas y feministas que “ocupaban un lugar estratégico dentro de las instituciones culturales”⁵⁵².

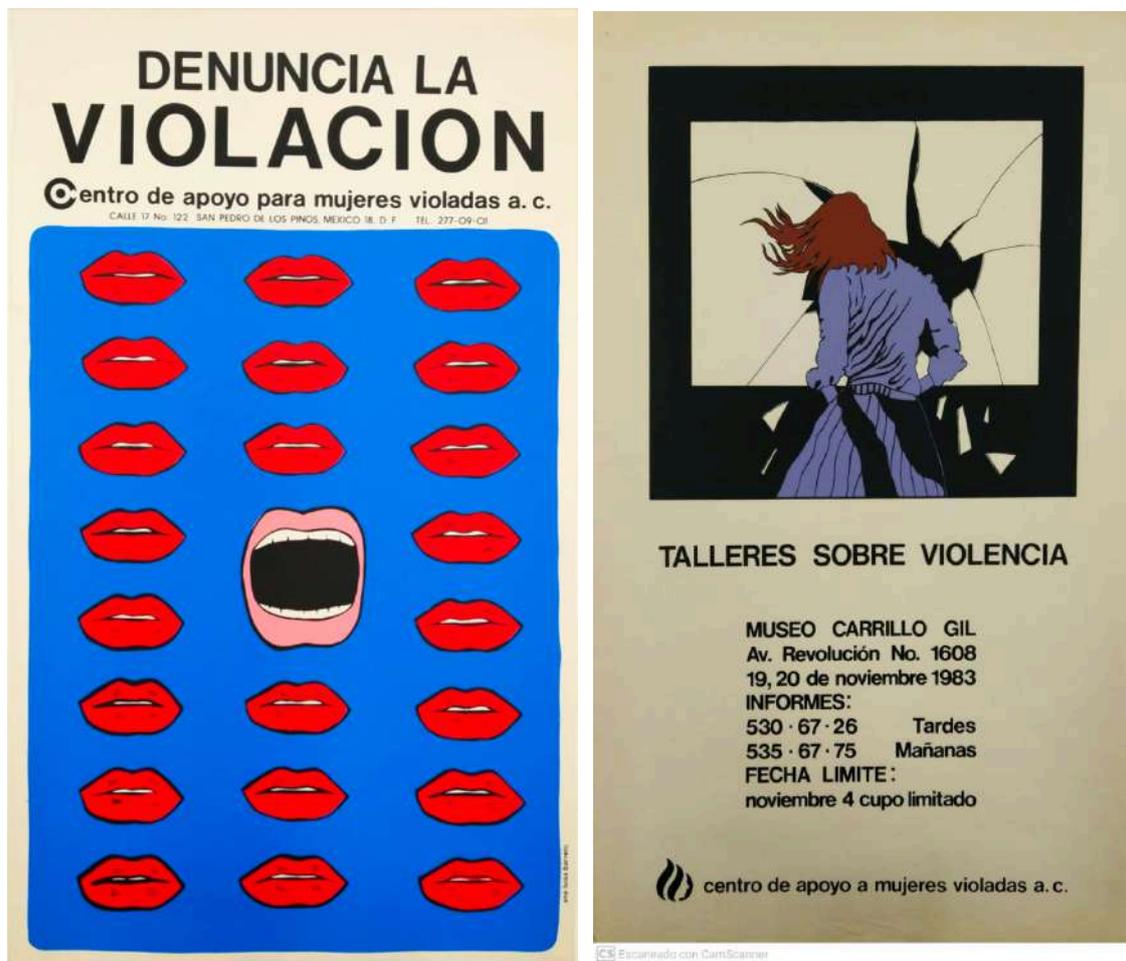


Imagen 56. Ana Barreto (diseñadora). “Denuncia la violación”. Cartel para el Centro de apoyo a mujeres violadas, 1979. Archivo Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavijero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.

Imagen 57. Ana Barreto (diseñadora). “Talleres sobre violencia”. Cartel para el Centro de Apoyo a Mujeres Violadas, 1983. Archivo Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavijero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.

⁵⁵² María Laura Rosa, “Pródigas complicidades”, p. 13.

CONCLUSIONES: ¡MADRES!



Imagen 58. Maris Bustamante y Mónica Mayer durante una de sus conferencias performeadas del proyecto ¡Madres! Archivo Pinto mi Raya. Fuente: Fuente: Exposición “Polvo de Gallina Negra y otras recetas feministas”, Julia Antivilo y María Laura Rosa (curadoras), Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos, Santiago de Chile, diciembre 2021 – mayo 2022.

Durante el mes de octubre de 1987 el Museo Carrillo Gil convocó un concurso titulado “Carta a mi madre”, donde el grupo de arte feminista Polvo de Gallina Negra instaba a “cualquier persona, sin importar su nacionalidad, edad, sexo, clase u ocupación”, a escribir una carta con aquello que “quiera o hubiera querido decirle a su madre”⁵⁵³. Esta actividad formaba parte del macroproyecto artístico *¡Madres!*, que había dado inicio en 1987 con la intención de integrar el proyecto con una “propuesta política” cuyo fin era “borrar lo que se considera o no arte”⁵⁵⁴. *¡Madres!* Arrancaba de la necesidad, ya explorada con otros medios por las primeras neofeministas, de reflexionar con imágenes sobre los estereotipos de la madre, su idealización y demonización, así como las violencias y el sufrimiento que la maternidad acarrea para las mujeres: “Nosotras vamos a matar al arquetipo de la madre”, declararon⁵⁵⁵.

⁵⁵³ Polvo de Gallina Negra, “Concurso ‘Carta a mi madre’”, 1987, Recuperado de Archivo Pinto mi Raya.

⁵⁵⁴ Araceli Barbosa, *Arte feminista...*, p. 119.

⁵⁵⁵ Maris Bustamante en entrevista con Araceli Barbosa, *Arte feminista...*, p. 123.

Durante los 80 Maris y Mónica tuvieron la audacia de trabajar en profundidad desde el arte feminista conceptual un tema que había servido como cohesionador de las distintas sensibilidades neofeministas que comenzaron a agruparse en la década anterior. La maternidad como tema atravesó de manera radical las primeras dos décadas del feminismo y el arte feminista mexicanos, porque consiguió aglutinar en él una enorme cantidad de violencias cotidianas que las dos artistas quisieron exponer de una forma nunca antes vista. Para ello emplearon todos los lenguajes visuales que se les fue ocurriendo, como el “arte correo” o la aparición en TV, las conferencias y los performances, el uso de objetos caseros y la apropiación de los estereotipos. Todas ellas son estrategias que encontrábamos de manera primitiva en las acciones de las militantes setenteras; la diferencia fundamental en los trabajos de este capítulo es que están atravesados por la férrea voluntad de las dos artistas de crear un movimiento que vinculase la producción artística y el feminismo en el mismo camino de acción política.

La labor didáctica de Mayer y Bustamante no solo incumbía sus trabajos; en las numerosas conferencias preformadas del proyecto *¡Madres!* Las artistas utilizaban obras de otras compañeras para introducir a la audiencia en los temas más importantes del feminismo: la violencia física, la violencia sexual, la gratuidad del trabajo doméstico o la sexualidad de las mujeres. Mientras tanto, ataviadas con sus delantales y grandes panzas, tejían o cocinaban. El proyecto de varios meses sobre la figura de la madre de Polvo de Gallina Negra nos permite analizar distintos aspectos de la obra de Mónica Mayer y Maris Bustamante que revolucionaron las propuestas visuales en el campo cultural mexicano. En primer lugar, el empleo de medios conceptuales muy diversos entre sí y con un fuerte componente performativo hacía a sus audiencias conectar mejor con sus mensajes y con ello “penetrar” –verbo muy utilizado por Bustamante– con nuevos debates en la sociedad civil. Para ello, y en segundo lugar, fue crucial el empleo de espacios públicos que nunca antes se habían empleado por artistas plásticas de la forma en que ellas lo hicieron. Con este uso novedoso de los espacios y de los materiales que inventaban produjeron nuevos medios artísticos que, además de lo estético, se valían de la investigación sociológica, del empleo y producción de archivos y, por supuesto, de una nueva forma de entender el arte acción. Todo ello lo llevaron a cabo con un finísimo empleo del humor, la sátira y la ironía como herramientas estético políticas. Esta forma de penetración cultural creaba un nuevo espacio entre el espacio elitista del arte contemporáneo y otras formas de comunicación que llegasen a más gente. El mejor ejemplo de esto fue la aparición de ambas en *Nuestro mundo*, el programa de Televisa con el que abrimos este texto. De hecho, sobre la performance con Ochoa Maris Bustamante dirá:

“Estas acciones en los medios masivos las considero una hazaña por ser la única posibilidad de romper la barrera de la exquisitez intelectual y ampliar el horizonte perceptual de los públicos”⁵⁵⁶.

Querría enfatizar, por último, que una nueva noción de archivo permea este segundo capítulo de la tesis. La historia aquí relatada se convirtió en historia viva a través de la activación, en los últimos años, de los documentos empleados para construir este texto. La historia de esos nuevos usos será lo que vincule el arte de la siguiente generación de artistas feministas en México con las protagonistas de esta primera parte y sus estrategias estéticas. Siempre que asistimos a una charla, performance u actividad organizada por Mónica Mayer, la polisemia está presente. Cuando en su archivo online la artista tituló uno de sus apartados “De archivos y redes”, en un primer momento se entiende que su archivo se vuelca a la red. Pero es que la red no es solo el espacio virtual que permite la consulta de su historia de vida –siempre política y artística a partes iguales–, sino que las redes también son todos aquellos vínculos creados a partir de su trabajo artístico.

Mónica Mayer ha expresado muchas veces que el acto performativo de *El Tendedero* se encuentra en el momento en el que la mediadora plantea la pregunta a otra mujer y se produce el momento del intercambio. Esta primera parte quiso dar cuenta de este proceso de producción de redes artístico-políticas desde los primeros años de los 70 hasta el año 1993, momento en el que se disolvió el grupo *Polvo de Gallina Negra*. La configuración de estos archivos y de estas redes, de ciertas imágenes y estrategias visuales en común, es el fundamento sin el cual no podría entenderse la explosión creativa del feminismo mexicano del nuevo siglo sobre violencia de género y violencia feminicida. Algunas de las participantes de esta primera generación, que formaron parte de algunas de las obras y los proyectos expuestos, como la historiadora Karen Cordero, la propia Mónica Mayer y Ana Victoria Jiménez, hicieron durante las siguientes décadas una labor de recuperación, puesta en valor y reactivación de archivos documentales, visuales y sonoros junto a artistas e historiadoras de la generación siguiente como Julia Antivilo o Lorena Wolffer, a la que dedicaremos la última parte de este estudio.

⁵⁵⁶ Maris Bustamante, “Feminismos: Sí...artistas feministas”, mesa redonda presentada en el Centro Nacional de las Artes, 12 de octubre de 2005. Citado por María Laura Rosa, “Pródigas complicidades...”, p. 10.

Capítulo III. La era NAFTA: Campo cultural y feminismos en México durante la transición democrática (1987-2002)⁵⁵⁷

[...] mi intención es señalar la violencia de género como un problema sociocultural que debe ser abordado, entendido y denunciado de manera pública. Además de revelar la sutileza y la “normalidad” con la que se ejerce la violencia hacia las mujeres, la obra también procura un ejercicio de denuncia ciudadana.

LORENA WOLFFER



Imagen 59. Lorena Wolffer en colaboración con Martín Vargas y Mónica Martínez. Soy totalmente de hierro (2000). Panel “El problema es que pienses que mi cuerpo te pertenece”. Cortesía de Lorena Wolffer.

⁵⁵⁷ Por su fuerza expresiva, el título de este apartado ha sido tomado del monográfico *REMEX: Toward an Art History of the NAFTA Era*, escrito por la historiadora del arte Amy Sarah Carroll.

Entre el 1 de julio y el 30 de agosto del año 2000 los transeúntes de la Ciudad de México que tomaban las vías de Tlalpan y el Eje 6 Sur, entre otras intersecciones⁵⁵⁸, se toparon con una serie de espectaculares publicitarios⁵⁵⁹, distintos a los que habitualmente solían encontrar en las grandes avenidas de la ciudad. En uno de estos carteles, una mujer joven con mirada altiva y camiseta roja toma el autobús rodeada de hombres en blanco y negro que la miran con lascivia. El reclamo textual en este caso rezaba: “El problema es que pienses que mi cuerpo te pertenece”. Los cinco modelos de carteles que se expusieron formaban parte del proyecto *Soy totalmente de hierro*, concebido por la joven artista visual y performer Lorena Wolffer. La artista desplegó esta “contracampaña” en respuesta a la macro campaña publicitaria de las galerías comerciales El Palacio de Hierro, que fue titulada “Soy totalmente palacio”, donde se reproducían oraciones con estereotipos sexistas acompañadas de imágenes femeninas muy alejadas de la realidad de las mujeres mexicanas.



Imagen 60. Lorena Wolffer, Martín Vargas y Mónica Martínez, *Soy totalmente de hierro* (2000). Espectacular ubicado en una de las vías urbanas de la Ciudad de México. Fuente: www.lorenavolffer.net

En aquel primer año del tercer milenio el Tratado de Libre Comercio de América del Norte se encontraba ya plenamente instaurado, tras los esfuerzos de Carlos Salinas de Gortari por crear una estrategia de gobierno centrada en vincular sus nuevas políticas económicas de corte neoliberal con la producción artística mexicana, de tal forma que esta, como el resto de rincones del país, fuese igual de exportable que los *jeans* que cosían millones de trabajadoras

⁵⁵⁸ El Periférico Canal de Garay también con Eje Sur, Insurgentes con Avenida del Imán o Río Churubusco con la Calle 17.

⁵⁵⁹ En México se emplea la palabra ‘espectacular’ para referirse a un cartel publicitario de gran tamaño que se instala en la vía pública.

por sueldos irrisorios en la frontera norte. Entre la instalación de los espectaculares de Wolffer y la aparición en Telemundo de Polvo de Gallina Negra, México había atravesado una década convulsa. Tras el estallido de la crisis de la deuda externa en 1982, sumado a la tragedia del seísmo del 19 de septiembre en 1985, el proceso estabilizador dejó sus secuelas en el mundo de la producción cultural y plasmó sus resultados en los espacios de la militancia feminista. Asimismo, esta estabilización económica, implementada con las recetas del Fondo Monetario Internacional, no vio venir a quienes se convertirían en las principales víctimas colaterales de este proceso, las mujeres de los sectores más desfavorecidos.

Organizado en tres apartados, este capítulo seguirá una línea narrativa que tratará de mostrar tres giros o transformaciones. En primer lugar, nos detendremos en la metamorfosis y diversificación de la militancia feminista mexicana durante la segunda parte de la década de los ochenta. En este momento los movimientos amplios de mujeres populares e indígenas comienzan a organizar estructuras de militancia alternativas a los grupos políticos mixtos y a las feministas históricas. En segundo lugar, atenderemos al cambio de subjetividades de las y los productores culturales que se surgieron durante la década de los noventa, en sintonía con los cambios económicos del país y las nuevas estrategias culturales del estado priísta. Por último, y en relación con las dos secciones anteriores, a través de cuatro de los trabajos más relevantes de la activista cultural feminista Lorena Wolffer, profundizaremos en el cambio de vida de las mujeres pobres, que entraron de forma masiva en un mercado laboral precarizado, sobre todo en el sector fabril, y comenzaron a sufrir formas de violencia no antes experimentadas o, no al menos, como violencias sistémicas derivadas de un proceso económico específico, la feminización de la pobreza.

En estas tres secciones se tratará de responder a los siguientes grupos de preguntas:

1. ¿Qué dificultades atravesó el movimiento feminista mexicano durante su proceso de masificación? ¿Cuáles fueron los principales conflictos que dividieron a las feministas ‘históricas’ con las feministas ‘populares’? ¿En qué sentido se vio reforzado el movimiento feminista tras este proceso?

2. ¿Cómo se produjo la transformación de los mecanismos expositivos en México durante los noventa? ¿En qué medida los y las artistas estuvieron involucrados en este ‘giro’? ¿Generó esa transformación un tipo de arte específico? ¿Cómo se institucionalizó el arte no objetual? ¿Se convirtió el arte de los noventa en un arte ‘apolítico’? ¿continuó fructificando durante los noventa, en este contexto, el arte feminista tal y como Mayer lo había teorizado?

3. ¿Cuál fue el camino para que el arte feminista entrara en los dispositivos curatoriales del siglo XXI? ¿Cómo la violencia de género, que se manifiesta como un ejercicio de violencia estructural sobre los cuerpos de las mujeres, que los aniquila y desaparece, entró como tema en el proceso de producción del arte feminista? ¿Cómo el feminicidio se consagró como problemática central en el arte feminista contemporáneo mexicano?

LA TRANSICIÓN DEL MOVIMIENTO FEMINISTA MEXICANO: LA QUERRELLA ENTRE ‘HISTÓRICAS’ Y ‘POPULÁRICAS’

En los ochenta, una de las décadas más convulsas de la historia mexicana, junto a la radical transformación de las estructuras económicas y a la ruptura del “pacto revolucionario”⁵⁶⁰ por parte del gobierno de la nación, el movimiento feminista del país, hasta entonces muy limitado en número, se vio en un momento de inflexión, de transformación y de expansión profundas. En muchos sentidos, este proceso tuvo que ver con la reacción de las mujeres de sectores populares ante la terrible crisis que, durante esta década y la siguiente, se cernió sobre las incipientes clases medias mexicanas y las clases más desfavorecidas.

Durante el periodo de la expansión desarrollista mexicana, la economía creció un 6%, aumentó notablemente la población y también lo hizo la cantidad de estudiantes egresados en las cada vez más populosas universidades públicas. Sin embargo, la crisis global de los setenta azotó intensamente a México y el PRI trató de contener el descontento de la clase obrera con un programa de nacionalización de empresas privadas. Para ello, el Estado, en aquel momento presidido por José López Portillo, recurrió al endeudamiento a través de bancos de inversión estadounidenses. La deuda externa del país se multiplicó por 8 en 10 años. Entrado el año 1980 la recesión económica estadounidense y la caída de los precios del petróleo redujo considerablemente la demanda de productos mexicanos y los ingresos del Estado cayeron en picado hasta la declaración de la quiebra (*default*) en 1982. Como escribiera Germán Pérez Fernández del Castillo, entre los meses de junio de 1981 y septiembre de 1982, “la cordialidad se tradujo en conflicto, el consenso en desconfianza, la credibilidad en suspicacia, la bonanza en crisis y la racionalidad en locura”⁵⁶¹.

Tras las turbulencias de aquel año y la crisis económica de la deuda externa que la siguió⁵⁶², paulatinamente durante los años ochenta y noventa se fue instaurando un patrón económico y una geopolítica nuevos a los que muchos analistas han optado por llamar “neoliberalismo”⁵⁶³. Miguel De la Madrid, presidente que asumió el control del país ese

⁵⁶⁰ Germán Pérez, “José López Portillo: la ruptura del pacto revolucionario”, p. 368.

⁵⁶¹ Germán Pérez, “José López Portillo: la ruptura del pacto revolucionario”, p. 368.

⁵⁶² Se declara la moratoria del pago junto con el aumento de las tasas de interés y el valor del dólar, algo que ocurre en toda Latinoamérica.

⁵⁶³ Véase David Harvey, *Breve historia...*; Fernando Escalante, *Historia mínima...*; Andrea Revueltas, *Las transformaciones del Estado...*; Claudio Lomnitz, “Narrating the Neoliberal Moment...”; Humberto García Bedoy, *Neoliberalismo en México...*; Arturo Ortiz, *Política económica de México, 1982-2000*; Francisco Salazar, *Globalización y política neoliberal en México*; Irmgard Emmelhaintz, *La tiranía del sentido común*, María Eugenia Sotelo, *Los orígenes del neoliberalismo en México*, Nayar López, *Izquierda y neoliberalismo de México a Brasil*, Verónica Schild, “Feminismo y neoliberalismo...” o Simon Springer et al., *The Handbook of Neoliberalism*, entre otros.

mismo año, mantenía estrechas relaciones con la clase empresarial mexicana y con los capitales extranjeros. El FMI, El BM y Departamento del Tesoro Americano crearon un plan de rescate para México que el presidente aceptó sin más miramientos⁵⁶⁴. Este plan radicaba en la austeridad presupuestaria y una serie de profundas reformas liberales (privatización, reorganización del sistema financiero acorde a los intereses extranjeros, mercados laborales más flexibles y menores –aún– y barreras arancelarias)⁵⁶⁵. La desigualdad se disparó.

Ante este panorama de profunda crisis social y económica, el país atraviesa una serie de medidas de renovación de los métodos de elección de cargos políticos que, como sabemos, no eran plenamente democráticos. Como señala el historiador José Woldenberg, “el país de ‘un solo ideario legitimado por la historia’ empezaba a ser el de las múltiples corrientes y programas”⁵⁶⁶. En suma, a comienzos de esta década asistimos, como señala Iván Ramírez de Garay, “a una profunda reconfiguración de lo político: la severa crisis de confianza, las fuertes tensiones sociales, la resignificación de las instituciones estatales, que acompañaron a eso que suele denominarse la transición del Estado posrevolucionario al neoliberal”⁵⁶⁷.

Ya la reforma electoral de 1977 había sido vista por la clase política como una “válvula de escape” que ofrecía un cauce a la conflictividad social en aumento y “un lugar para las minorías”. Retomando las palabras de Woldenberg, desde el 77 empezamos a ver cómo “corrientes antes marginadas del espacio institucional empezaban a ser parte del paisaje político”⁵⁶⁸. Esta nueva “apertura” democrática institucional estuvo vinculada a la recepción relativamente favorable de diversos movimientos de mujeres con distintas ideologías y demandas, en general provenientes de sectores desfavorecidos o directamente excluidos. Un conjunto de grupos cada vez más amplios de mujeres que militaban en colectivos mixtos como sindicatos y movimientos urbano-populares comenzaron a organizarse y formar sus propios grupos. Las organizaciones de mujeres eran muy buscadas por los partidos políticos de izquierdas sobre todo por la influencia que podían tener en un electorado que se pintaba generalmente como desmovilizado o poco comprometido políticamente. Lo que años más tarde se vino a llamar “feminismo popular” comenzó a hacer frente a demandas específicas que nunca eran atendidas por las asambleas de los grupos populares. En un inicio, a modo

⁵⁶⁴ David Harvey, *Breve historia del neoliberalismo*, p. 110.

⁵⁶⁵ Luis Aboites, “El último tramo, 1929-2000”, p. 528.

⁵⁶⁶ José Woldenberg, *Historia mínima de la transición democrática en México*, p. 32.

⁵⁶⁷ Iván Ramírez de Garay, *El sismo de 1985...*, p. 109.

⁵⁶⁸ José Woldenberg, *Historia mínima de la transición...*, pp. 32 y 35.

de protección personal y de sus colectivos, las lideresas de los movimientos de mujeres rechazaban el apelativo “feminista” puesto que en los movimientos populares donde primaban las luchas basadas en la ideología de clase, el feminismo seguía asociado a un movimiento de índole burguesa; ello, como ya se ha discutido, a pesar de que la mayoría de las neofeministas militaban desde propuestas ideológicas de corte marxista.

Estas mujeres formaban parte de asociaciones militantes mixtas como el Movimiento Urbano Popular (MUP). Las mismas que, en general, eran mucho más activas que los varones en las organizaciones, comenzaron a articular demandas específicas con perspectiva de género en las reuniones y asambleas del MUP, pero sus demandas no estaban siendo escuchadas por sus compañeros, que las acusaban, reiteradamente, de feministas burguesas. Por otra parte, muchas militantes de los grupos feministas se incorporaron a sectores públicos, adquiriendo sus ideas cada vez más visibilidad, llegaron más docentes feministas a la universidad, se crearon los primeros centros especializados en estudios de género, como el Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer (PIEM), fundado en 1983 para el Colegio de México, y se comenzó a solicitar financiación a organismos y fundaciones internacionales como la ONU o la Fundación Ford⁵⁶⁹.

No les pedimos un viaje a la luna: la lucha sindical feminista de las costureras



Imagen 61. Mari Carmen de Lara (directora). No les pedimos un viaje a la luna (1986). Fotograma 1: 0' 48"; fotograma 2: 0' 51". Fuente: YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=1pk6pZAJ8_8.

Son las 7 de la mañana del 19 de septiembre de 1985. Un grupo de costureras pasa su ficha para acceder a su puesto de trabajo en uno de los cientos de talleres que pueblan las calles de San Antonio Abad y Avenida del Taller en el Centro Histórico de la Ciudad de México. A las 7 y 17 las calles comienzan a temblar durante dos largos minutos. Un terremoto de

⁵⁶⁹ Ana Lau, “Emergencia y trascendencia...”, p. 168.

magnitud 8.1 ha azotado la ciudad con virulencia. Guadalupe Conde, costurera entrevistada por Sara Lovera para la revista *fem*, que no había entrado aquella mañana al taller porque iba con retraso, describiría a la periodista lo que sintió pocos minutos después del sismo:

Cuando vi todo destruido cerré los ojos. Los talleres donde había trabajado, donde había buscado trabajo inútilmente, donde había sufrido por mi rebeldía, todo se había acabado. Caminé muchas horas, recorrí las calles Izazaga, de 20 de noviembre, de Nezahualcóyotl, vi las cintas de medir colgando, las telas, los encajes y vi el dolor de las atrapadas. Entonces supe que algo tenía que pasar con nosotras, algo aquí adentro me dijo que iba a suceder. Las costureras estábamos sin trabajo, sin protección, pero no estábamos destruidas⁵⁷⁰.

A partir de 1986, tras la adhesión de México al Acuerdo General sobre Aranceles Aduaneros y Comercio (GATT), la industria manufacturera comenzó a crecer de manera exponencial. En palabras de Patricia Mercado⁵⁷¹, “se esta[ban] abriendo un sinnúmero de nuevos talleres en los que la competitividad se realizará a costa de una mayor explotación”⁵⁷². Mientras tanto, representantes del Instituto Mexicano de Comercio apuntaban que “la participación de la maquila de exportación como forma de comercio internacional debiera intensificarse hasta representar la cuarta parte del comercio exterior [del país]”⁵⁷³.

En el filme documental *No le pedimos un viaje a la luna*, la directora y ex miembro del colectivo Cine Mujer, Maricarmen de Lara, retrata las horas y días después de los derrumbes de aquellos talleres manufactureros, a las costureras luchando por sacar los cuerpos de sus compañeras, su toma de conciencia colectiva y el agotador proceso de conformación del Sindicato de Trabajadoras de la Costura y Confección 19 de Septiembre. Durante la década del ochenta el gremio de la costura representaba la segunda fuente de mano de obra femenina del país. El terremoto destruyó 800 talleres, murieron entre 600 y 800 trabajadoras y 40.000 quedaron sin empleo. Como señala Iván Ramírez de Garay, “Es bien conocida la historia de cómo el sismo de 1985, al cuartear y derribar los muros de aquellas fábricas, dejó al descubierto los abusos que en su interior sucedían”⁵⁷⁴. Las costureras trabajaban en condiciones laborales deplorables, jornadas agotadoras de 12 horas sin descansos, con

⁵⁷⁰ Sara Lovera, “Costurera sin remedio. Entrevista con Lupe Conde”, p. 11.

⁵⁷¹ Patricia Mercado fue una de las abogadas y asesoras políticas más activas dentro del Sindicato 19 de Septiembre. Perteneció a Mujeres en Acción Sindical.

⁵⁷² Nora Caso, “Las costureras hoy”, *fem*, no. 49, enero de 1987, p. 55.

⁵⁷³ Estos dichos pertenecen a Armando Palerm Viqueira, jefe de la unidad de promoción de Coninversiones y Maquiladores del IMCE. Esta fuente también relata que, en Yucatán, como represalia por un plantón que efectuaron trabajadoras y trabajadores del S19S a las puertas de una empresa, José Pacheco Durán, Secretario General del Comité Ejecutivo Estatal del PRI y Asesor General de la CTM, ordenó una paliza por la que 13 trabajadores sufrieron lesiones. Véase Nora Caso, “Las costureras hoy”, *fem*, no. 49, enero de 1987, p. 55.

⁵⁷⁴ Iván Ramírez de Garay, *El sismo de 1985...*, p. 109.

salarios que no cubrían siquiera el mínimo interprofesional y, como el historiador también señala, “castigos corporales y hostigamiento sexual”⁵⁷⁵. Además, el sismo sacó a relucir la existencia de numerosos talleres clandestinos que “no cumplían con las normas mínimas de seguridad”⁵⁷⁶.

A pocos días del sismo, la cámara de Lara se detiene en las inmediaciones de uno de los talleres derruidos, en los que se encuentran algunas de las trabajadoras supervivientes y angustiados familiares que aún guardan alguna esperanza de encontrar a las mujeres con vida. Más de una centena de costureras quedaron sepultadas cuando el edificio se vino abajo. Sus compañeras, junto a los familiares de las trabajadoras, se afanaron día y noche para recuperar sus cuerpos. Una de las entrevistadas cuenta que algunas de las costureras que llegaron diez minutos tarde quedaron en la escalera del edificio, con consecuencias fatales, debido a que los patrones no las dejaban acceder al edificio por el retraso, las penalizaban y las castigaban. A los diecisiete días, aún no había entrado maquinaria para retirar escombros y poder rescatar a posibles supervivientes. El esposo de una de las costureras sepultadas afirmaba que, debido a las condiciones en las que se efectuó el rescate durante los primeros días, no se salvaron más vidas⁵⁷⁷. Pasadas varias semanas tras el terremoto, con los cadáveres de decenas de mujeres aún sepultados bajo los escombros, los dueños del taller que filma Lara aparecen por el derrumbe y empiezan los primeros conflictos y cuestionamientos de las trabajadoras:

“Ayer vinieron los dueños y dijeron que querían la caja fuerte, que la gente les valían madre, así dijeron [...] Nos opusimos, no los dejamos entrar. [...] Los demás dueños ya les pagaron a sus empleados. A las 7 de la mañana nosotras estábamos aquí trabajando. Entonces, ¿por qué es eso de que los dueños [dicen] que ahora no es nada de ellos? Mientras uno trabaja, era de ellos, ahora que ya no hay nada, ya nada es de nadie”⁵⁷⁸.

Mientras tanto, en primer plano una anciana mira con rostro agotado a la cámara y responde a la entrevistadora: “Estoy esperando a mi hija, y a mi nieta”⁵⁷⁹.

⁵⁷⁵ Iván Ramírez de Garay, *El sismo de 1985...*, p. 109.

⁵⁷⁶ Iván Ramírez de Garay, *El sismo de 1985...*, p. 110.

⁵⁷⁷ Mari Carmen Lara, *No les pedimos un viaje a la luna*, 12' 18".

⁵⁷⁸ Mari Carmen Lara, *No les pedimos un viaje a la luna*, declaración uno: 4' 47"; declaración dos: 5' 30".

⁵⁷⁹ Mari Carmen Lara, *No les pedimos un viaje a la luna*, 6' 02".



Imagen 62. Mari Carmen de Lara (directora), *No les pedimos un viaje a la luna* (1986). fotograma 1: 6' 04". Fotograma 2: 6' 05".

Tras el desastre y la nula responsabilidad de los dueños de los talleres, las costureras comenzaron a conversar sobre la situación laboral en la que vivían y montaron un campamento frente a los edificios derruidos a modo de protesta. Evangelina Corona, relata cómo comenzaron a identificarse las unas con las otras, así como con otras mujeres de diversas empresas: “Comenzamos a ver que no solo nosotras éramos explotadas y maltratadas. [...] Por eso surgió este campamento en el que hemos comenzado a luchar. Nos hemos identificado en nuestro dolor y en nuestros problemas”⁵⁸⁰. En la entrevista de Lovera a Guadalupe Conde, esta relata sus recurrentes historias de rebeldía frente a las injusticias que veía en los distintos talleres por los que fue pasando: “Aprendí a protestar por el maltrato y siempre me corrían y no me daban nada”. El testimonio da cuenta de las reivindicaciones laborales que las costureras llevaban haciendo desde los primeros años de la década de los setenta, cuando ella y sus setenta compañeras del taller Madison –que desapareció con toda su maquinaria tras darles vacaciones de Semana Santa a las costureras– llevaron a juicio a los dueños de este por dejarlas “sin trabajo, sin indemnización, sin salario”. Tras un juicio de año y medio, en el que las trabajadoras fueron humilladas por sus exjefes, el fallo fue a favor de los empresarios y ellas se quedaron sin nada⁵⁸¹.

Al igual que la directora de cine, otras militantes autónomas y de grupos feministas que se encontraban para este momento bastante desestructurados, aparecieron por la escena de la tragedia que estaban viviendo las costureras. Retomando el estudio de Ramírez de Garay, entre la pluralidad de actores que por aquellos días se reunían entre las costureras y sus demandas, “fue especialmente importante la presencia de diversos grupos feministas” que, en este contexto de caos e incertidumbre, aportaron asesoría legal y los elementos

⁵⁸⁰ Maricarmen de Lara, *No les pedimos un viaje a la luna*, 13' 25".

⁵⁸¹ Sara Lovera, “Costurera sin remedio...”, p. 12.

necesarios para la conformación de las primeras organizaciones”⁵⁸². Una de aquellas feministas, Marta Lamas, en el repaso que hace por sus diez primeros años de participación en el movimiento feminista mexicano, apuntaba que después del terremoto una serie de militantes del MLM que estaban ya bastante desconectadas, se concentraron para apoyar a las costureras. Crearon el Comité Feminista de Solidaridad, que “asum[ió] como tarea prioritaria el abastecimiento de víveres para sostener la lucha de las costureras”⁵⁸³ y sirvió para aglutinar a muchas feministas que se encontraban dispersadas: “Se dio ahí un intercambio de experiencia y conocimiento que, sin duda, ayudaba a las trabajadoras textiles a hacerse de otra perspectiva de sus posibilidades organizativas, de sus derechos laborales”⁵⁸⁴. Un año más tarde estas militantes fundan Mujeres en Acción Sindical, un colectivo que, como cuenta Lamas, “deliberadamente” tuvo las mismas siglas del primigenio MAS y del que hablaremos más adelante⁵⁸⁵. En cualquier caso, las feministas agrupadas en otro de los grupos de apoyo, que se denominó Promotora de Costureras Damnificadas y más tarde Brigada Feminista, peinaron todos los talleres del centro e hicieron una labor importante de búsqueda y congregación de costureras afectadas⁵⁸⁶. Ya con la Unión de Costureras en Lucha organizada, cuenta Guadalupe Conde que “En las noches, cuando desde el miércoles después del terremoto nos habíamos juntado, empezamos a imaginar el sindicato”⁵⁸⁷.

Este último testimonio no es baladí, en el sentido de que a veces la historiografía del feminismo en México ha otorgado una decisiva importancia a los grupos feministas de apoyo en la conformación del sindicato. Aunque la ayuda técnica fue, sin duda, un valioso aporte, el tesón, el aguante y el enfrentamiento directo con los sindicatos tradicionales que tuvieron que soportar las líderes de la Unión de Costureras en Lucha (UCL). El 18 de octubre la UCL marchó hacia el palacio presidencial de Los Pinos para presentar sus reivindicaciones de justicia y el 20 de octubre se registra el Sindicato Nacional de Trabajadoras de la Industria de la Costura Confección, Vestido y Similares 19 de Septiembre y se eligen mediante votación a las costureras representantes y como Secretaria General a Evangelina Corona.

⁵⁸² Iván Ramírez de Garay, *El sismo de 1985...*, p. 115.

⁵⁸³ Marta Lamas, “Mis diez primeros años...”, p. 14.

⁵⁸⁴ Iván Ramírez de Garay, *El sismo de 1985...*, p. 114.

⁵⁸⁵ Marta Lamas, “Mis diez primeros años...”, p. 14.

⁵⁸⁶ Gisela Espinosa, *Cuatro vertientes...*, p. 108.

⁵⁸⁷ Sara Lovera, “Costurera sin remedio...”, p. 13.



Imagen 63. Herón Alemán (fotógrafo). Evangelina Corona, secretaria general del Sindicato de Costureras 19 de septiembre, durante su nombramiento (1986). Fuente: Repositorio digital M68, Centro Cultural Universitario Tlatelolco, UNAM. En línea: <https://m68.mx/coleccion/25506>

Tras la reconstrucción o demolición de los edificios derruidos, a las trabajadoras se las obligó a volver a sus puestos de trabajo o firmar su renuncia sin derecho a liquidación. La mayoría volvieron con mucho miedo por no perder sus trabajos. Justificándolo por las pérdidas derivadas del temblor, el patrón de la empresa se negó a pagar salarios o liquidaciones. Solo ofreció hacerles un préstamo a las trabajadoras. Los “intereses” del préstamo se pagarían trabajando los sábados y una hora diaria más extra. El día 9 de noviembre, cuando aún quedaban cuerpos enterrados y los familiares e hijos menores de las costureras permanecían en el entorno del edificio, apareció un contingente de policías que los agredieron brutalmente, acusándolos de ladrones y saqueadores. Mari Carmen de Lara recoge el testimonio de una mujer que permanecía en el campamento porque su hermana seguía sepultada, a la que las fuerzas policiales le roban todo el dinero que tenía ahorrado en el campamento: “No les pedimos un viaje a la luna, simplemente nos estamos avocando a lo que marca la ley”⁵⁸⁸.

Una vez creado el Sindicato, para lo cual se dieron apoyos gubernamentales y se le facilitó un taller a las costureras, las lideresas sindicales debían conseguir trabajadoras afiliadas

⁵⁸⁸ Mari Carmen Lara, *No les pedimos un viaje a la luna*, 12’ 18”.

de las fábricas y comenzaron los recuentos. Aquí comenzó una guerra abierta de los personeros de sindicatos ‘oficiales’ como la Confederación de Trabajadores de México (CTM) contra las representantes del 19 de Septiembre. Estos obstaculizaban la entrada de las delegadas a otras fábricas amedrentando, maltratando y abusando sexualmente de las trabajadoras. Por ejemplo, en este testimonio de enero de 1987 podemos leer: “La gente de la CTM orinaba frente a nosotras, jugaban amenazantes con sus pistolas y nos insultaban”; “Las compañeras tenían que pasar por una fila de Cetemistas y eran manoseadas. Les iban preguntando por quién habían votado y si contestaban [...] por el ‘19 de septiembre’ las golpeaban, les jalaban los cabellos y las insultaban”⁵⁸⁹. También ocurrió que algunas costureras que se afiliaron al S19S fueron despedidas ipso facto y muchas no se atrevían a dar el paso por miedo a las represalias y quedar sin ningún tipo de sustento económico⁵⁹⁰.

El día 1 de mayo de 1986, día internacional de los trabajadores, las costureras se manifiestan mientras, en el Zócalo, el presidente Miguel de la Madrid desfila junto a los distintos sindicatos oficiales y miles de trabajadores. Mientras tanto, las costureras son duramente reprimidas por la policía y no se les permite acceder al Zócalo a manifestarse⁵⁹¹. En *No pedimos un viaje a la luna*, la voz en off de Guadalupe Conde relata las agresiones que sufrió por parte de los cuerpos de seguridad del estado mientras vemos pasar las imágenes de las costureras enfrentando a la policía en la protesta paralela: “Nunca imaginé haber sido golpeada el uno de mayo, nunca pensé llegar al hospital el uno de mayo por la golpiza que me dieron”⁵⁹². Otro testimonio sobre los abusos que sufrieron este día es el de la propia Evangelina Corona, que contó cómo a las dos de la mañana “las autoridades irrumpieron su décimo día de plantón a un lado de la Catedral [que se encuentra en el Zócalo] en demanda de laudo favorable” para las trabajadoras de una maquiladora en cuyo recuento ganó el S19S y los patrones y líderes del sindicato CTM no estaban dispuestos a aceptar. Corona y sus seguidores fueron violentamente expulsadas de la plaza.

⁵⁸⁹ Fem, “Testimonio: Crónica de un recuento”, *fem*, no. 49, enero de 1987, p. 56.

⁵⁹⁰ Ma. Isabel Inclán y Ernestina Gaitán Cruz, “Mujeres unidas jamás serán vencidas”, *fem*, no. 54, p. 8.

⁵⁹¹ Ma. Isabel Inclán y Ernestina Gaitán Cruz, “Mujeres unidas jamás serán vencidas”, *fem*, no. 54, p. 7.

⁵⁹² Maricarmen de Lara, *No pedimos un viaje a la luna*, 52’ 00”.



Imagen 64. Mari Carmen de Lara (directora). *No les pedimos un viaje a la luna* (1986). Fotograma 1: 47' 30". Fotograma 2: 13' 56".

Antes del sismo y de los procesos de concienciación que puso en marcha Costureras en Lucha y el S19S, salvo algunas excepciones como la de Guadalupe Conde –que fue despedida en innumerables ocasiones por insubordinación e indocilidad–, para muchas no era evidente que existiera una relación conflictiva entre trabajadoras y patrones “pese al evidente abuso”, como señala Ramírez de Garay, que las propias costureras fueron poco a poco relatando: “Las mismas condiciones precarias y vulnerables de las costureras –continúa el historiador– terminaban por relativizar su explotación, que quizá se veía como ineludible [...]”. En este mismo sentido, Evangelina Corona cuenta en sus memorias:

Atrás, entre los escombros, quedaron los días cuando el patrón llegaba al taller a saludarnos y a mí me daba mucho gusto y dejaba mi trabajo un ratito para irlo a recibir con un abrazo... habíamos cortado el cordón umbilical que nos unía con los patrones porque los teníamos muy adentro de nuestro corazón⁵⁹³.

Tras el relato de sus incontables luchas, las manos vuelven a trabajar, quizás en nuevas condiciones. Un grupo de costureras del sindicato fundaron una cooperativa de trabajo que emplea a costureras con salarios dignos y horarios razonables: “Sí hay diferencia –cuenta una de ellas–, antes trabajábamos para el patrón y ahora trabajamos para nosotras. Aquí en la cooperativa se trabajan menos horas y pues, hemos sufrido un buen (sic) desde que empezamos con la cooperativa, pero ahora creo que estamos viendo los frutos de nuestro esfuerzo. Y más que todo, trabajamos tranquilas y sin presión de nadie”⁵⁹⁴.

⁵⁹³ Evangelina Corona, *Contar las cosas como fueron*, pp. 83-86. La cita está extraída de Ramírez de Garay, *El sismo de 1985...*, p. 112.

⁵⁹⁴ Maricarmen de Lara, *No pedimos un viaje a la luna*, 41' 50".



Maricarmen de Lara (directora). No les pedimos un viaje a la luna (1986). Fotograma 1: 41' 00". Fotograma 2: 41' 20".

Como señala Mari Carmen de Lara al concluir su documental, el sindicato promovió tres huelgas, 14 manifestaciones y 16 plantones. Un año después del sismo el sindicato había conseguido crear 7 cooperativas como la Cooperativa Mexicana de la Confección. La batalla legal y en las calles para las costureras siguió. En 1987 el S19S fue demandado por la empresa Robert's, alegando que su acto de registro era inconstitucional, pero el tribunal competente, tras un proceso de siete meses, en junio de 1988 falló a favor del sindicato⁵⁹⁵.

Para Gisela Espinosa el final del sindicato tuvo que ver con que los dos grupos feministas que se encontraban mano a mano colaborando con las costureras, El MAS y el CRI, “se disputaron permanentemente el control político del sindicato en lugar de apuntar a la construcción de las costureras como sujetos protagónicos de su propia lucha”⁵⁹⁶. Patricia Mercado, abogada y militante del MAS, detalló las prácticas antidemocráticas de CRI en la pugna por hacerse con el control del sindicato en un artículo para *debate feminista* del año 1990⁵⁹⁷: “Nuestra campaña no es contra el CRI, sino contra una concepción que hay que tirar a la basura pero que ha sido muy común en la izquierda: pensar que la gente es atrasada, y que en lugar de educarla, hay que reemplazarla, hay que sustituirla”⁵⁹⁸. Las costureras reaccionaron ante el autoritarismo de las asesoras.

“El sismo cimbró algo más que la capital”, afirmaba metafóricamente José Woldenberg⁵⁹⁹. Y es que existe una hipótesis muy extendida entre muchos de los actores que estuvieron presentes durante el terremoto de que las instituciones públicas quedaron absolutamente paralizadas y fue la sociedad civil la que dio una respuesta contundente a las

⁵⁹⁵ Sara Lovera, “Triunfo del 19 de septiembre”, *La Jornada*, 28 de junio de 1988, s/p.

⁵⁹⁶ Gisela Espinosa, *Cuatro vertientes...*, p. 111.

⁵⁹⁷ Patricia Mercado, “Lucha sindical y antidemocracia feminista”.

⁵⁹⁸ Patricia Mercado, “Lucha sindical y antidemocracia feminista”, p. 286.

⁵⁹⁹ José Woldenberg, *Historia mínima de la transición...*, p. 42.

necesidades urgentes de rescate y abastecimiento de servicios básicos. Para José Woldenberg “esa reacción masiva, solidaria, sin estar encuadrada en organización alguna, pareció despertar un cierto espíritu participativo”⁶⁰⁰.

En el caso que nos ocupa, el desastre de las costureras, su organización y la fundación del S19S, existen al menos dos cuestiones a tener en cuenta en este sentido: La primera es la connivencia de las fuerzas de seguridad del estado con los patrones durante las primeras semanas. Existen numerosos testimonios de costureras y familiares de estas que se encontraban en los campamentos y fueron zarandeadas/os, golpeadas y humilladas mientras trataban de rescatar a las posibles supervivientes. Estas mismas costureras agradecían en la película de Lara a la ciudadanía la ayuda prestada en las labores de rescate: “[...] queremos dar las gracias al pueblo, cuando yo llegué aquí estaba todo muerto, los soldados no nos han ayudado más que para no dejarnos entrar [al taller] y tratar de golpearnos [...] Ahí está mi hermana”⁶⁰¹. La segunda, una vez el caso adquirió repercusión mediática, es el apoyo que brindó la delegación del Gobierno de Miguel de la Madrid a las costureras con el fin de que el sindicato pudiera materializarse.

En cualquier caso, y como se podrá ir deduciendo, el acontecimiento de la lucha de las costureras es relevante en este relato sobre militancias feministas en dos sentidos. Primero, porque fue el envión que movilizó a las antiguas militantes de grupos neofeministas como el MLM —que se encontraba prácticamente disuelto—, e impulsó la renovación de sus grupos y sus objetivos políticos. Al mismo tiempo define una nueva forma de trabajar de las feministas históricas frente a una forma específica de la violencia de género, la violencia laboral. El segundo tiene que ver con la repercusión mediática del caso, que pudo incentivar a otras mujeres de sectores populares a movilizarse en instancias como las soldadoras, las telefonistas o más tarde las trabajadoras de empresas maquiladoras estadounidenses⁶⁰². Como apuntara la historiadora Ana Lau, los acontecimientos después del sismo propiciaron “un nexo más estrecho entre el feminismo —histórico— y las mujeres trabajadoras”⁶⁰³, cuyas demandas ya se encontraban empañadas de una incipiente perspectiva de género. Es por

⁶⁰⁰ José Woldenberg, *Historia mínima de la transición...*, p. 43. En su tesis doctoral, Iván Ramírez de Garay pone en cuestión esta tesis generalizada respecto a la complejidad y diferencias en la gestión de las instituciones públicas.

⁶⁰¹ Mari Carmen de Lara, *No les pedimos un viaje a la luna*, 5' 57".

⁶⁰² Para trabajos recientes sobre movimientos de trabajadoras véase el libro de Cristina Herrera *Mujer que sabe soldar* (2021) Jennifer Cooper et al. (comp.), *Fuerza de trabajo femenina urbana en México* (1989).

⁶⁰³ Ana Lau, “Emergencia...”, p. 170.

ello que, en este momento, el movimiento feminista comienza a crecer de manera exponencial⁶⁰⁴.

El mismo año en que se estrenó el documental de Maricarmen De Lara, la estadounidense Chick Strand rodaba en México *Fake Fruit Factory*, una película para la que empleó estrategias estético políticas muy similares a *No les pedimos un viaje a la luna*. El documental trata igualmente sobre una serie de obreras que, en este caso, fabrican frutas de papel maché. La directora monta toda la película a través de primeros planos de los rostros de las mujeres que trabajan y de las bocas que, entre risa y risa y hora y hora de trabajo, van relatando los abusos que sufren a costa de su jefe. Los testimonios de las trabajadoras y sus familiares cobran protagonismo, con planos de las trabajadoras, sus madres o hermanas, que miran fijamente a la cámara. Al finalizar la película nos enteramos de que el jefe se fue con todo y dejó a las trabajadoras en paro y sin indemnización de ningún tipo.



Imagen 65. Chick Strand (directora). *Fake Fruit Factory* (1986). Fotograma 1: 3' 14". Fotograma 2: 8' 01".

Ambas películas utilizan estrategias estético políticas que encontrábamos en obras visuales producidas en los setenta, como la serie de fotografías de Ana Victoria Jiménez, *Cuaderno de Tareas*. Asimismo, establecen una relación directa con el cine feminista que comenzó a realizar el colectivo Cine-mujer a fines de esta década para mostrar la realidad de millones de mujeres que comenzaban a incorporarse al mercado de trabajo fabril asalariado en México, con un poder de sindicalización muy bajo y, por tanto, una capacidad de explotación mayor. En ambas se observa la violencia de género laboral que sufrían estas mujeres, las cuales quedaban en una situación de total desamparo cuando los patrones, respaldados por el Estado y los sindicatos oficiales, no respetaban sus derechos laborales, las acosaban sexualmente, o, directamente, no les pagaban. Entre otras, existe una diferencia sustancial

⁶⁰⁴ Seguimos aquí el criterio de Gisela Espinosa Damián, que concibe a los grupos surgidos en el seno del movimiento amplio de mujeres como grupos feministas, aunque algunos de ellos no quisiesen identificarse con tal noción. Véase de la autora mencionada *Cuatro vertientes del feminismo en México*.

entre las dos; mientras que las trabajadoras de la fábrica de fruta falsa asumen su condición como si fuese inalterable, en la película de Maricarmen de Lara atendemos a un cambio en la subjetividad de las trabajadoras de la costura, que asumen su posición desfavorable por ser mujeres, trabajadoras y pobres, se organizan y luchan para hacer valer sus derechos. En palabras de Evangelina Corona: “La cinta refleja la transformación de mujeres que empiezan a sentir que existían”⁶⁰⁵. En el plano visual, estos documentales dan cuenta como, al ser directoras feministas, más allá del tema que se presente, con una agenda ideológica las directoras quieren crear una fuente que dé cuenta del inicio de un proceso amplio de militancia.

Tras el terremoto hubo una especie de reorganización en las militancias sindicales y feministas. Con apunta Iván Ramírez de Garay, “El movimiento de las costureras fue lo más parecido a un caso de una ventana de oportunidad que un desastre abre repentinamente y a través de la cual irrumpe algo novedoso en la escena política”⁶⁰⁶. Este nuevo espacio militante tuvo un enorme eco en el proceso de emergencia del movimiento amplio de mujeres.

Feminismo popular

En un texto de 1983 Alejandra Massolo escribió:

Cualquier observador atento que atraviesa el Zócalo que entra a las oficinas del Departamento del Distrito Federal o a las Delegaciones, puede constatar la presencia de grupos de mujeres que platican, preocupadas, vigilantes. Los medios de comunicación masivos las reportan diariamente en las múltiples comisiones que se organizan para tramitar las reivindicaciones, en las manifestaciones en los plantones, en las denuncias contra las arbitrariedades y la violencia del poder público, los aparatos represivos, los líderes corruptos. Efectivamente, son las mujeres participando en ese duro batallar por los bienes y los servicios colectivos, elementales para la vida urbana⁶⁰⁷.

Cuenta Gisela Espinosa que en el año 1980 se convocó el Primer Encuentro Nacional de Mujeres de la mano de colectivos de mujeres ligados a la teología de la liberación y asociaciones civiles de diversa índole. Fue llamativa, según la historiadora, “la calidad de las asistentes” y su profunda reflexión “sobre la subordinación de las mujeres en los movimientos sociales mixtos de los que participaban”, sobre todo teniendo en cuenta que estos movimientos sociales tenían objetivos fundamentalmente dentro de ‘la lucha de

⁶⁰⁵ Evangelina Corona, *Contar las cosas como fueron*, p. 122.

⁶⁰⁶ Iván Ramírez de Garay, *El sismo de 1985...*, p. 121.

⁶⁰⁷ Alejandra Massolo, “Las mujeres en los movimientos sociales...”, p. 152.

clases⁶⁰⁸. Espinosa define al feminismo popular como aquel compuesto por distintas organizaciones de mujeres de barrios vulnerables, por obreras, empleadas y por campesinas. Según la historiadora mexicana, estas mujeres “entrelazaron sus luchas gremiales, sociales y políticas con procesos de reflexión y lucha por cambiar las relaciones de género”⁶⁰⁹. No es de extrañar esta nueva forma de asociacionismo en torno a problemáticas comunes, ya que las mujeres de las colonias populares estaban altamente activas y en sus espacios comunes encontraban “una base” operacional y una “cohesión territorial” que les permitía empoderarse⁶¹⁰.

En este temprano Encuentro ya se produjo una reflexión profunda sobre la subordinación de las mujeres en los movimientos sociales mixtos de los que participaban. Al mismo tiempo, en el Encuentro se relegaron las “demandas de clase” un “lugar secundario”⁶¹¹. De ello dan cuenta las Conclusiones del I Encuentro de Mujeres del Movimiento Urbano Popular (MUP) en 1983⁶¹². En este documento, las mujeres reivindicaron la falta de representación femenina en la dirección del movimiento: “No participamos por igual en la dirección del movimiento, se subestiman nuestras opiniones, somos la columna vertebral del MUP pero en la cabeza están los hombres. Además de luchar por las demandas del MUP, nosotras queremos promover la igualdad en la vida de las familias, de las colonias y de nuestras organizaciones”⁶¹³. En las luchas de carácter mixto el espacio privado y los problemas de género derivados del mismo quedaban invisibilizados; violencia física y psicológica, doble jornada y triple jornada para las mujeres debido al desigual reparto de los trabajos reproductivos, violencia sexual y falta de decisión sobre la sexualidad y la maternidad, control de movimiento, y un largo etcétera⁶¹⁴. Por todo ello, el tema de la violencia contra las mujeres estuvo muy presente en el Encuentro.

Lo definitorio del estudio de Espinosa es que señala cómo, las historiadoras del feminismo Ana Lau y Griselda González, así como algunas feministas históricas y académicas

⁶⁰⁸ Gisela Espinosa, *Cuatro vertientes...*, p. 95-98.

⁶⁰⁹ Gisela Espinosa, *Cuatro vertientes...*, p. 84.

⁶¹⁰ Gisela Espinosa, “Entrevista a Gisela Espinosa...”, p. 40.

⁶¹¹ La historiadora estuvo presente en el Encuentro y su relato está basado en las notas que tomó durante las asambleas y reuniones.

⁶¹² El Movimiento Urbano Popular fue un conjunto de colectivos organizados de vecinos y vecinas de sectores populares que, desde el inicio de la década del ochenta luchaba por el derecho a la vivienda digna, al acceso de servicios básicos y por una planificación urbana digna para los habitantes y pobladores. Para un desarrollo extenso de las prácticas militantes del MUP véase Juan Manuel Ramírez, *El movimiento urbano popular en México*.

⁶¹³ CONAMUP, *Conclusiones del primer Encuentro Nacional de Mujeres del Movimiento Urbano Popular*, Colonia Emiliano Zapata, Durango, 17 de noviembre de 1983. Citado en Gisela Espinosa, *Cuatro vertientes...*, p. 83.

⁶¹⁴ Gisela Espinosa, “Entrevista a Gisela Espinosa...”, p. 41.

como Eli Bartra y Marta Lamas, mencionan en sus textos el feminismo popular “para referirse a las ONG que, durante los ochenta, apoyaron los procesos organizativos de mujeres con arraigo popular”, mientras que realmente no consideraron seriamente la agencia política de las mujeres populares organizadas sino que las veían, más bien, como mujeres que eran asistidas por estas ONG y ‘concienciadas’ por las mismas⁶¹⁵. El tema de la violencia contra las mujeres estuvo muy presente en el Encuentro y dentro del plan de acción que se desarrolló uno de los puntos era “Crear formas de enfrentar la violencia contra las mujeres en las colonias y las familias a través de comisiones de honor y justicia, vigilancia, previsión social, autodefensa y otros”⁶¹⁶. Al respecto la historiadora añade: “Las historias del feminismo antes citadas hablan de los movimientos de mujeres como de hijos indeseados del feminismo; [...] mujeres que si bien tornaron masivo al movimiento, propiciaron la pérdida de la radicalidad y la conciencia crítica feminista y lo condujeron a una práctica asistencialista”⁶¹⁷.

Esta querrela entre feministas y mujeres del MUP da comienzo porque, en un inicio, y a modo de protección personal y de sus colectivos, las lideresas de los movimientos de mujeres rechazaban activamente el apelativo “feminista”, puesto que en los movimientos populares primaban las luchas basadas en la ideología de clase, mientras que el feminismo seguía estando asociado a un movimiento de índole burguesa. Y ello, como ya se ha mencionado, a pesar de que la mayoría de las neofeministas militaban en propuestas ideológicas de corte marxista, generalmente trotskistas. “No somos feministas”, decían frecuentemente bases y activistas de los movimientos de mujeres. Esta fórmula era, como relata Espinosa, una “frontera verbal que impedía reconocer sus coincidencias y mostrar que en el mundo popular, los procesos de reflexión y las acciones apuntaban a deconstruir las diversas formas en que las mujeres eran discriminadas, oprimidas o subordinadas”⁶¹⁸. Este rechazo al epíteto ‘feminista’ cambió sustancialmente con la asistencia de cientos de mujeres del MUP al IV Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe que se celebró en México.

En este proceso de empoderamiento de las mujeres de sectores populares, la noción de ‘derecho a la ciudad’ fue crucial para dar inicio a las movilizaciones. En las mujeres, como ha estudiado Alejandra Massolo, la comprensión de este derecho “fue despuntando más rápido que en los hombres a partir de la conciencia de la igualdad entre quienes residen

⁶¹⁵ Gisela Espinosa, *Cuatro vertientes...*, p. 85.

⁶¹⁶ CONAMUP, *Conclusiones del primer Encuentro Nacional de Mujeres del Movimiento Urbano Popular*, Colonia Emiliano Zapata, Durango, 17 de noviembre de 1983. Citado en Espinosa, *Cuatro vertientes...*, p. 121.

⁶¹⁷ Gisela Espinosa, *Cuatro vertientes...*, p. 93.

⁶¹⁸ Gisela Espinosa, *Cuatro vertientes...*, p. 140.

cotidianamente las mismas desigualdades y exclusiones, no solo materiales”⁶¹⁹. Esta noción resulta enormemente relevante, puesto que, derivada de la práctica militante que requería la consecución de este derecho, se fue construyendo en las mujeres una nueva noción de ciudadanía, una práctica ciudadana que nacía, parafraseando a Massolo, desde lo cotidiano y colectivo.

Mientras algunos sectores del feminismo autónomo señalaban que el movimiento feminista se estaba convirtiendo en “populárico”⁶²⁰, existían espacios intersticiales entre la militancia de los grupos neofeministas y los grupos populares como Mujeres en Acción Sindical. El nuevo MAS fue fundado por un grupo de mujeres profesionales que habían formado parte de otros colectivos feministas, como el Movimiento Feminista Mexicano o el MLM, que tenían un interés común en “formar un equipo especializado, abocado a llevar la propuesta feminista a las mujeres trabajadoras”⁶²¹. Elena Tapia, una de sus fundadoras, da cuenta de cómo, a inicios de la década de los ochenta, las mujeres de “un vigoroso movimiento urbano popular” comienzan a ocupar cada vez más espacios de militancia, más “escenarios y quehaceres” en las organizaciones que nacieron de iniciativas ciudadanas. El nombre era un homenaje al primigenio M.A.S., retomando “respetuosamente sus siglas”, como testigo de la historia y evolución del movimiento feminista reciente⁶²². Pero los inicios del grupo no fueron fáciles en absoluto. Elena Tapia relata los primeros pasos que dieron para entablar contacto con las trabajadoras:

Tocamos muchas puertas, de sindicatos, tanto progresistas como tradicionales, invitamos a las mujeres de las secretarías de acción femenil a elaborar planes de trabajo a favor de las trabajadoras. [...] el panorama político estaba muy cargado de la vieja discusión de clase o sexo, “¿Qué es primero, –nos decían– la lucha de clase o la lucha de sexo?”. Los sindicalistas varones se respondían ellos solos, era primero la lucha por la clase, no había que perder el tiempo con cuestiones pequeñoburguesas, con feminismos subversivos que harían enloquecer a las mujeres [...] Más de un proyecto de formación se vio truncado por los temores y prejuicios de direcciones sindicales que vieron en nosotras un agente nocivo para sus agremiadas⁶²³.

Esta situación cambió parcialmente, como hemos visto, cuando las integrantes del MAS, tras el terremoto, se tiraron a las calles a ofrecer su ayuda al gremio de las costureras: “No escatimamos esfuerzos en destinar el tiempo y la energía al nacimiento del sindicato 19 de

⁶¹⁹ Alejandra Massolo, “Mientras crecía, crecíamos. La lucha urbana”, *fem*, no. 78, junio de 1989, p. 12.

⁶²⁰ Elena Tapia Fonllem, “Mujeres en Acción Sindical”, *fem*, no. 170, mayo de 1997, p. 6.

⁶²¹ Elena Tapia Fonllem, “Mujeres en Acción Sindical”, *fem*, no. 170, mayo de 1997, p. 4.

⁶²² Elena Tapia Fonllem, “Mujeres en Acción Sindical”, *fem*, no. 170, mayo de 1997, p. 4.

⁶²³ Elena Tapia Fonllem, “Mujeres en Acción Sindical”, *fem*, no. 170, mayo de 1997, p. 5.

septiembre”, relataba Tapia al recordar la grave situación humanitaria en la que se encontraron las costureras afectadas por el sismo de 1985. La posición del MAS respecto del trabajo sindical difirió radicalmente de la de otro de los colectivos feministas que se acercaron a las costureras. Lo analizaremos algo más tarde.

En 1987 el MAS participó en la organización del Primer Encuentro Nacional de Mujeres Trabajadoras en el Distrito Federal y formó parte de la Coordinadora del IV Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe, donde abogó por la invitación a los grupos de mujeres organizadas en nuevos sindicatos de trabajadoras o en grupos no mixtos que nacieron del MUP. Tras una ardua búsqueda de fondos, las feministas del MAS consiguieron una cuantiosa donación de una ONG alemana con la que abrieron un Centro de Apoyo a la Mujer Trabajadora; llevaron a cabo numerosos proyectos de formación sindical e incluso inauguraron el Diplomado de Formación de Mujeres Líderes Sindicales⁶²⁴.

La Coordinadora Única de Damnificados (CUD) fue otra instancia donde se entremezclaron militancias populares mixtas, mujeres que se organizaron para levantar sus demandas y grupos feministas que las apoyaban y asesoraban. Tras el sismo, comenzaron a configurarse grupos de vecinas y vecinos que habían perdido sus viviendas para demandar a las instituciones públicas de la Ciudad la instalación y arreglo de los suministros de servicios básicos y el apoyo para conseguir nuevas viviendas para las y los damnificados. El 12 y 13 de septiembre de 1987 se celebró el Encuentro de Mujeres Damnificadas, organizado por la CUD. El evento pretendía “contribuir a elevar el nivel de conciencia de las mujeres, valorar su experiencia a partir de los sismos de 1985, promover la mayor participación de las mujeres y asumir la problemática específica de la población femenina en nuestro país”⁶²⁵. En *Doble Jornada* Irma Saucedo escribió que este primer encuentro,

Después de haberse aunado a las demandas globales, las mujeres empiezan a ver necesaria la incorporación de sus problemáticas tachadas como ‘personales’ en el seno de la organización social [...]. La participación de los hombres en las tareas domésticas o la violencia que tienen que enfrentar las mujeres por participar en la organización, empiezan a ser temas que se incorporan a la discusión general⁶²⁶.

Para Saucedo, este primer Encuentro de Damnificados tuvo una incidencia muy relevante en la expansión del movimiento amplio de mujeres puesto que, en este momento, muchas

⁶²⁴ Elena Tapia Fonllem, “Mujeres en Acción Sindical”, *fem*, no. 170, mayo de 1997, p. 6.

⁶²⁵ Rosa Ma. Rodríguez y Ana Ma. González, “Viejero”, *Doble Jornada*, 6 de septiembre de 1987, p. 8.

⁶²⁶ Irma Saucedo, “Mujeres de la CUD: Damnificadas en busca del género”, *Doble Jornada*, 6 de septiembre de 1989, p. 6.

se incorporaron de forma masiva al MUP y otras, que habían dejado de participar, se reincorporaron. Con ello, una multitud crítica de mujeres, que comenzaron a establecer relaciones entre género y clase dentro del MUP y a incidir dentro del movimiento, se expandió de forma significativa. En este sentido, como veremos, fue un buen indicador que cientos de ellas aquel año asistieran al IV EFLAC en Taxco.

Durante año 1987, que había sido decretado por la ONU el “Año Internacional de la Vivienda y los Sin Techo”, en el barrio de Atlampa, al norte de la Ciudad de México, nació en el seno de un pequeño campamento un movimiento popular destinado a luchar por la vivienda digna y el derecho a la ciudad⁶²⁷. La Asamblea de Barrios, como se terminó llamando el colectivo formado por más de 50.000 familias, fue otra de esas esferas de militancia mixta relevante para analizar las relaciones que se establecieron entre mujeres pobladoras, su contraparte masculina en el movimiento y feministas de más largo recorrido, que las asesoraron en la consecución de su agenda política y su proceso de empoderamiento. Se trataba de un grupo de pobladoras y pobladores de barrios populares que, tras el sismo, habían perdido su vivienda. En su monografía sobre la Asamblea, Ramón Tirado indica que la lucha de esta “aspiraba no sólo a conquistar una vivienda digna, sino además una ciudad para todos, habitable sobre nuevas condiciones de vida y convivencia política”⁶²⁸.

Como se ha mencionado más arriba, Alejandra Massolo ha trabajado con la hipótesis de que fue la ciudad el espacio donde aparecieron nuevas “expresiones de conflictos sociales” que ya no se referían a la contradicción capitalista entre capital-trabajo, sino que tenían que ver con “la vida colectiva de las clases subalternas”. Es en esta conflictividad, señala Massolo, donde surgen aquellas contradicciones “periféricas” que van articulando nuevas alternativas de “vida asociativa” así como nuevas “identidades colectivas”. En contraste con lo que ocurrió en la década del 70 con las demandas de los grupos feministas, estos movimientos consiguieron aglutinar “amplios segmentos de la población sobre necesidades y problemas comunes de vivienda, servicios y equipamiento”⁶²⁹. En este sentido, la Asamblea de Barrios resulta ser un ejemplo paradigmático de cómo, en estas demandas por el “derecho a la ciudad”, los grupos de mujeres consiguieron enarbolar demandas específicas que tenían que ver con la violencia que sufrían en sus hogares y en sus movimientos sociales. Marco Gascón, creador y performer del personaje ‘superbarrio’ señaló en sus memorias que “basándose en el optimismo, el carácter festivo, la música y baile en las calles, reivindicando el respeto y

⁶²⁷ Marco Rascón, “A 29 años del surgimiento de superbarrio...”.

⁶²⁸ Ramón Tirado, *Asamblea de Barrios...*, p. 31.

⁶²⁹ Alejandra Massolo, “Las mujeres en los movimientos sociales...”, p. 154.

la cultura de los barrios” y empleando “la ironía y el sentido del humor”, las manifestaciones de la Asamblea de Barrios consiguieron neutralizar las “tentaciones de represión” de las autoridades⁶³⁰.

Tras el temblor, Ana Victoria Jiménez, junto a otras compañeras de los grupos de los setenta⁶³¹, comenzó a formar parte del Grupo de Educación Popular para Mujeres (GEM), y desde este espacio comenzó a colaborar con las mujeres que formaban parte de la Asamblea de Barrios y a tomar fotografías de las marchas y de las actividades que organizaron con las pobladoras. Según la editora, la cantidad de hombres y mujeres era similar, pero las mujeres eran mucho más activas: “Los hombres son lentotes y flojos. Y las mujeres toda la vida se las pasan actuando”⁶³². Algunas de las mujeres de la Asamblea les pidieron a GEM que las apoyaran con la impartición de cursos de capacitación de lideresas: “Para nosotras se trataba de darles una especie de clases de feminismo rápido: cuerpo, vida, maternidad, aborto, liderazgo...”⁶³³. Ana Victoria me relataba que, una vez aquellas mujeres conseguían casa, las integrantes del GEM hacían un seguimiento de sus condiciones de vida y le daban apoyo ante las situaciones de injusticia y violencia machista que sufrían. Merece la pena reproducir una extensión considerable de las palabras de Jiménez al respecto:

A nosotras, lo que nos interesaba era qué pasaba con esas mujeres que conseguían la casa. Casi todas las mujeres ponían la escritura de la casa a nombre del marido, a nombre del hijo, o de cualquier hombre de la casa, y no a nombre de ella. Cuando el señor estaba enojado o borracho las corría de su casa, entonces estaban las mujeres, después de haber estado meses y meses en mítines, manifestaciones, bajo el aguacero, bajo el sol, sin casa, porque además el dinero que tenían lo habían aportado a esa casa y el marido y el hijo las corría. Nosotras estábamos indignadas ante esas situaciones y tratábamos de mantener con ellas el apoyo y de que eso era inadmisibile. *En algún momento se convirtió en un movimiento de mujeres. Los hombres iban allí nada más a chacotear, a nalquear a las mujeres etcétera. Pero no era su función.* Su función era estar con los líderes haciendo la grilla. En cambio, las mujeres si tenían la función de estar a pie de calle por su movimiento⁶³⁴.

⁶³⁰ Marco Rascón, “A 29 años del surgimiento de superbarrio...”.

⁶³¹ Entre ellas se encontraban Paula Reguero, María Guadalupe Martínez, María Cristina Safa y Ana María Fernández entre otras.

⁶³² Entrevista personal de la autora a Ana Victoria Jiménez el 19 de septiembre de 2021, Colonia Moderna, Ciudad de México.

⁶³³ Ibid.

⁶³⁴ Ibid. Énfasis añadido.



Imagen 66. Ana Victoria Jiménez (fotógrafa). Marcha de la Asamblea de Barrios liderada por "Superbarrio". Archivo fotográfico Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavijero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.

Estas son solo algunas escenas de todas estas nuevas protagonistas del Movimiento Amplio de Mujeres y del escenario, cada vez más numeroso, de las militancias feministas durante la década de los ochenta. Los temas que abordó el feminismo popular son múltiples y se pueden dividir entre aquellos que estaban presentes en los feminismos anteriores y los que, con carácter innovador, introdujeron ellas en la esfera pública. En cuanto a los primeros, cabe mencionar los siguientes: La invisibilidad, falta de reconocimiento e injusta distribución del trabajo doméstico; la doble o triple jornada; los obstáculos femeninos para acceder a las discusiones y decisiones políticas, a los puestos de dirección en sus gremios y organizaciones; el sometimiento de sus cuerpos, de su sexualidad y de su maternidad a los deseos, necesidades o imposiciones de los otros, especialmente de sus parejas masculinas; la violencia y la violación, la violación en la pareja, la subordinación y opresión a que estaban sujetas en distintos espacios. Respecto a los segundos, destacan: la independencia y democracia sindical, las condiciones de trabajo y prestaciones, el aumento salarial, la crisis económica, tenencia del suelo urbano, introducción de servicios públicos, conflictos agrarios, proyectos productivos, problemas de salud, abasto, vivienda, participación política de las mujeres de sectores desfavorecidos.

Las mujeres del movimiento popular “desbordaron el discurso del feminismo histórico, pues en un ámbito cultural, socioeconómico y político distinto hubo algunas coincidencias pero también problemas y reivindicaciones específicas”⁶³⁵. Salvo excepciones, como las militantes de MAS, para Espinosa fue “el alejamiento de las feministas respecto a los movimientos de clase, lo que impidió que las mujeres organizadas en movimientos sociales se sintieran identificadas con las feministas”⁶³⁶. La matización que hace Espinosa de la consideración histórica en la evolución de los feminismos en México adquiere relevancia

⁶³⁵ Gisela Espinosa, *Cuatro vertinetes...*, p. 123.

⁶³⁶ Gisela Espinosa, “Entrevista a Gisela Espinosa...”, p. 39.

en este trabajo puesto que la “popularización” del feminismo en el país y su masificación fue lo que permitió que, en primer lugar, candidatas feministas llegaran al Congreso; en segundo lugar, que se abordase la materia de la violencia hacia las mujeres desde nuevas perspectivas movidas por las realidades de las “nuevas” feministas; y en tercer lugar que, ya entrado el nuevo siglo, se consiguiese legislar con el fin de conseguir una vida libre de violencia para las mujeres. En definitiva, hemos atendido a un proceso de construcción de un nuevo sujeto político, el feminismo popular organizado.

El IV Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe en Taxco: Una nueva formulación de los feminismos en México



Imagen 67. Cartel del IV Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe, Archivo Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavijero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.

Durante el año 1987 se celebró en la ciudad de Taxco uno de los encuentros más singulares de la historia del feminismo latinoamericano, el IV Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe. Este encuentro contó con una cantidad de asistentes que no tenía precedentes en México. Mil quinientas feministas de toda la región se dieron cita en la pequeña ciudad guerrerense. A partir de la segunda mitad de los ochenta, el feminismo latinoamericano, de grupos muy reducidos durante la década del setenta, se encontraba en una fase de expansión desde los primeros compases de la siguiente década cuando, en 1981, se celebró en Bogotá el I Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe. En México hemos visto cómo algunas militantes de los grupos históricos del neofeminismo comenzaron a recomponer sus espacios de militancia a partir de la lucha de algunos colectivos de obreras, como fue el caso de las costureras y el MAS o con las integrantes del GEM. Es innegable que, como señalaba Ana María Castillo en su nota para *fem*, el terremoto “despertó conciencias, generó

solidaridad y favoreció el surgimiento de organizaciones laborales y de vecinos⁶³⁷. ¿Qué pasó, pues, en estos años, con el resto de adherentes del movimiento feminista?

Como preparativo del macro evento en Taxco, en el año 1986 la revista de la Red Feminista *La Boletina*, que había nacido como órgano informativo de la Red Nacional de Mujeres de México en 1982, publicaba el que sería su último número con el fin de dar difusión –tanto nacional como internacional– a los preparativos del IV Encuentro Feminista latinoamericano y del Caribe, que tendría lugar el año siguiente en la pequeña ciudad de Taxco. Las editoras, asimismo, con este ejemplar querían informar acerca de los tres encuentros anteriores celebrados en Bogotá (1981), Lima (1983) y Bertioga (1985), para difundir las ideas, teóricas y prácticas, entre aquellas mujeres interesadas que no pudieron participar⁶³⁸. El I Encuentro de Medellín tiene sus antecedentes en el Encuentro Nacional de Mujeres que se celebró en la misma ciudad en 1978, convocado por mujeres que militaban en el Partido Socialista Revolucionario. A este encuentro acudieron mujeres de distintos grupos y militancias con el objetivo de “coordinar acciones de apoyo a la Campaña Internacional por la Legalización del Aborto”⁶³⁹. Según Alejandra Restrepo y Ximena Bustamante, esta “acción estratégica” generó vínculos entre distintos grupos de mujeres organizadas que un año más tarde se movilizaron en Bogotá por el derecho al aborto y se reunieron para proponer un Encuentro Internacional de mujeres latinoamericanas “comprometidas en hacer una práctica feminista para intercambiar experiencias, opiniones, identificar problemas y evaluar prácticas”⁶⁴⁰.

La idea del encuentro nacía de una voluntad de las feministas por hallar un espacio específico dentro del feminismo que se hiciese cargo de problemas que tenían que ver con las especificidades de la región. Como apunta Ana Laura de Giorgi, “la idea del feminismo latinoamericano se fue forjando y tuvo como principal objetivo establecer la diferencia con el feminismo del norte”⁶⁴¹. La crítica a la intervención imperialista estadounidense en Centroamérica y en el Cono Sur, la rebelión de las mujeres contra los nuevos gobiernos totalitarios en forma de dictaduras militares y la conciencia de que en la expansión capitalista las principales perdedoras eran las mujeres, por el aumento de la pobreza y de la violencia,

⁶³⁷ Ana María Castillo, “De muros caídos y esperanzas”, *fem*, no. 78, junio de 1989, p. 10.

⁶³⁸ S/A. *La Boletina*, no. 8, 1986. Archivos históricos del feminismo en México, CIEG, UNAM.

⁶³⁹ Alejandra Restrepo y Ximena Bustamante, *Encuentros feministas latinoamericanos y del Caribe...*, p. 10.

⁶⁴⁰ Luz Jaramillo, “Anotaciones sobre la doble militancia...”, p. 23, apud. Restrepo y Bustamante, *Encuentros feministas...*, p. 13.

⁶⁴¹ Ana Laura de Giorgi, “Un pensamiento propio...”, p. 47.

fueron los temas fundamentales que atravesaron los primeros Encuentros. De Giorgi identifica la violencia estatal y la pobreza como aquellas experiencias de las mujeres latinoamericanas que trazaban un mapa distinto de las diversas formas de opresión que afectaban a las mujeres: “Un concepto nuevo, –dice la historiadora–, como el de ‘feminización de la pobreza’ mostraba que las mujeres eran las más pobres y rezagadas de un proceso modernizador fallido”⁶⁴². Bajo estas líneas, los Encuentros, en primer lugar, se fueron convirtiendo “en espacio de intervención feminista desde otros lugares que contestaban las formas tradicionales de la enunciación política”⁶⁴³, y en segundo lugar, fueron actuando poco a poco como altavoz de “aquellas mujeres” que, a todas luces, “se sentían marginadas”⁶⁴⁴ de las agendas feministas. Pero este proceso de transformación no fue ni rápido ni dejó de ser doloroso y el punto culmen de esta crisis se produjo en Taxco.

De los EFLAC anteriores nacieron hitos como la declaración de fechas de movilización enormemente significativas en el plano internacional como el 25 de noviembre, Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer en Medellín (1981), que reúne en la actualidad a cientos de miles de mujeres en decenas de ciudades de todo el mundo. La temática de las violencias contra las mujeres estuvo presente en todas las comisiones del evento⁶⁴⁵. Ese mismo año la Coordinadora contra la Violencia a las Mujeres convocó una marcha desde el monumento de los Niños Héroes a la Glorieta del Metro Insurgentes para visibilizar y protestar por “las múltiples agresiones” que sufrían diariamente las mujeres “por el solo hecho de serlo”: “supuestos piropos, manoseos en la calle, el metro y los camiones, presiones sexuales en los centros de trabajo y escuelas, violencia física en el hogar, hasta violación como la forma más violenta de opresión hacia nosotras”⁶⁴⁶.

Del segundo encuentro realizado en Lima (1983) nace la consigna “La democracia en la casa y en la cama”⁶⁴⁷ y se discutió “si la incorporación de las mujeres al trabajo productivo podía considerarse como progreso”⁶⁴⁸. En Lima, en lo que respecta a la violencia sexual, se hizo un análisis teórico que la estableció como el “instrumento indispensable para

⁶⁴² Ana Laura De Giorgi, “Un pensamiento propio...”, p. 52.

⁶⁴³ Ana Laura De Giorgi, “Un pensamiento propio...”, p. 56.

⁶⁴⁴ Ana Laura De Giorgi, “Un pensamiento propio...”, p. 56.

⁶⁴⁵ Alejandra Restrepo y Ximena Bustamante, *Encuentros feministas latinoamericanos y del Caribe...*, p. 14.

⁶⁴⁶ Coordinadora contra la Violencia a las Mujeres, convocatoria de manifestación el 25 de noviembre a las 5 pm, mecanuscrito recuperado de AVJ-0456.

⁶⁴⁷ Boletín M68–Nº 62: Lo personal es lo político. La lucha feminista en América Latina, 4 de marzo de 2022. Recuperado en M68, no. 37989.

⁶⁴⁸ Alejandra Restrepo y Ximena Bustamante, *Encuentros feministas...*, pp. 18-19.

que el patriarcado fomentase una educación para el miedo y la pervivencia de los valores sociales hegemónicos”⁶⁴⁹. Por último, la producción artística cobró especial relevancia en las conclusiones finales, puesto que se valoró su práctica como “vía de autoconciencia y exploración del cuerpo”⁶⁵⁰.

Fue en Bertioiga (Brasil, 1985) cuando se abrió un fuerte debate sobre la participación de las mujeres de “sectores populares” en el feminismo y “por primera vez en un Encuentro se hizo alusión a los feminismos, en plural”⁶⁵¹. En esta ocasión se debatió fuertemente la forma en la que las mujeres feministas militantes debían acceder a los espacios institucionales. Una militante colombiana se expresaba de la siguiente forma en una de las asambleas:

[A] una mujer que ingresa a la estructura de gobierno le quedan dos caminos: seguir defendiendo su punto de vista y luchando por mejorar las condiciones de la mujer y salir del gobierno –porque un gobierno cuya concepción es otra– o integrarse y asumir funciones machistas y opresoras de las mujeres. Ante esto nosotras pensamos que no vale la pena en este momento de desarrollo de la sociedad y del movimiento de mujeres. Si el acceso a las distintas formas de poder no está apoyado por un movimiento de mujeres fuerte que presione para conquistar esa forma de poder, no sirve. Nosotras estamos proponiendo una nueva estructura, una nueva forma de poder⁶⁵².

Pero en Bertioiga se toma la decisión de que el próximo encuentro se celebre en México, y las feministas mexicanas allí presentes abren una convocatoria para que grupos o individualidades se presentasen como posibles miembros del incipiente comité que organizaría el evento. El grupo que salió de esa convocatoria fue diverso: militantes de grupos históricos como La Revuelta, autonomistas y radicales, integrantes de los recientemente constituidos MAS, GEM o CIHDAL, que colaboraban con y apoyaban a mujeres trabajadoras y de sectores populares, feministas del Movimiento Nacional de Mujeres, todas ellas dentro de dos tendencias de feminismo: el feminismo histórico y el feminismo civil asociacionista. Tras largos debates respecto a la metodología que se emplearía para organizar el Encuentro, el comité decidió que la estrategia de organización que se seguiría sería la autogestión. A efectos prácticos esto significaba que habría unas comisiones de trabajo establecidas por la mañana y un espacio libre a la tarde para la propuesta de talleres de parte de todas las asistentes.

⁶⁴⁹ Alejandra Restrepo y Ximena Bustamante, *Encuentros feministas...*, pp. 18-19.

⁶⁵⁰ Alejandra Restrepo y Ximena Bustamante, *Encuentros feministas...*, pp. 18-19.

⁶⁵¹ Alejandra Restrepo y Ximena Bustamante, *Encuentros feministas...*, p. 21.

⁶⁵² 15º EFLAC El Salvador: Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe, *facebook*. En línea: <https://www.facebook.com/15EFLACsv/videos/581971110314343>

En una entrevista previa al Encuentro para *Doble Jornada* con Amalia Fischer, varias organizadoras expresaron sus expectativas respecto al Encuentro⁶⁵³. Por ejemplo, Lucero González planteaba sus inquietudes respecto a la vieja crítica de la izquierda acerca de las condiciones de clase y las de género: “No acepto que se diga: primero es el cambio de estructuras y luego la lucha de las mujeres; el cambio es total y tenemos que entrarle a todos los niveles [...] El Encuentro Feminista no es un congreso para especialistas, es para que cada una de las que vamos a participar aporte su experiencia, vida, teoría y práctica feminista desde donde está, desde su creatividad y desde donde ha podido avanzar”⁶⁵⁴. Según el testimonio de una de las organizadoras, Eli Bartra, hubo un profundo debate en el seno de la organización sobre la autogestión organizativa. Para ella, el encuentro se convirtió en un evento caótico que causó un enorme malestar a algunas de las organizadoras⁶⁵⁵.

Otra de las decisiones que debió tomar el Comité fue la extensión de la invitación al IV EFLAC a los grupos de mujeres del Movimiento Amplio de Mujeres. Había un sector del comité que no consideraba que estos grupos de mujeres estuvieran adheridos al feminismo pues, como se ha relatado, las mujeres de estos nuevos espacios de lucha política con perspectiva de género rechazaban el término ‘feminista’. Pero las feministas ‘civiles’ – empleando el término de Espinosa–, argumentaron que estas mujeres llevaban años enarbolando demandas que incidían en su opresión estructural tanto en sus colectivos como en los colectivos mixtos de los que participaban –el reparto de los trabajos reproductivos, la violencia, la falta de representatividad política en los espacios de militancia–. En síntesis, aunque no se considerasen feministas, en la práctica lo eran. Finalmente el comité se decidió por la masividad del evento; es decir, se buscó que llegase a Taxco la cantidad mayor posible de mujeres de todos los sectores sociales que estuviesen interesadas en participar del evento.

El encuentro, según Alejandra Restrepo y Ximena Bustamante, “se caracterizó por una explosión de creatividad y capacidad de autogestión” que permitió que las mujeres allí presentes propusiesen talleres muy imaginativos y manifestaciones artísticas de profundo calado⁶⁵⁶. Las fotos de Lucero González y los testimonios de algunas de las asistentes nos han permitido reconstruir algunos de los momentos de mayor intensidad de este encuentro multitudinario que contó con diversas manifestaciones artísticas entre ellas la ceremonia de

⁶⁵³ Amalia Fischer, “IV Encuentro. Esperando lo inesperado: análisis o sentimientos”, *Doble jornada*, 6 de septiembre de 1987, p. 5.

⁶⁵⁴ Amalia Fischer, “IV Encuentro. Esperando lo inesperado: análisis o sentimientos”, *Doble jornada*, 6 de septiembre de 1987, p. 5.

⁶⁵⁵ Entrevista de Elisa Cabrera García a Eli Bartra, vía meet el 21 de octubre de 2022.

⁶⁵⁶ Alejandra Restrepo y Ximena Bustamante, *Encuentros feministas...*, p. 23.

inauguración en las Grutas Cacahuamilpa. Una de las asistentes relató la emoción que sintió ante esta ceremonia de la siguiente forma:

A las 11 de la mañana llegamos a las grutas de Cacahuamilpa, nadie sabía de esta parada [...] nos reciben con bebidas y refrescos. Estoy emocionada al ver la cantidad de mujeres de todas las edades congregadas afuera de la gruta. Cuando más distraída estoy [...] aparecen de no sé dónde dos chicas con maquillaje y disfraz; son mimas, traen una campana y nos invitan a seguir las al interior de la gruta. [...] Las grutas, con sus majestuosas formaciones caprichosas se nos aparecen adornadas con mujeres que realizan acciones y cantos místicos. La energía nos envuelve [...] Cuando arribamos al templo mayor de la gruta nos recibe un altar iluminado [...] 1500 mujeres empezamos a repetir como una sola voz: mujeres... mujeres... mujeres... La ceremonia continúa cuando una procesión compuesta por las organizadoras llevando a la cabeza una mujer indígena que lleva incienso, inician un rito que culmina con una bienvenida emotiva y sencilla”⁶⁵⁷.



Imagen 68. González, Lucero (Fotógrafa). Performance ritual en las Grutas de Cacahuamilpa en el IV Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe, celebrado en Taxco, Guerrero. Archivo Lucero González, GON-075.

⁶⁵⁷ Amalia Fisher et al. (eds.). *Memoria del IV Encuentro...*, pp. 8-9.



González, Lucero (Fotógrafa). Performance en las Grutas de Cacahuamilpa en el IV Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe, celebrado en Taxco, Guerrero. Archivo Lucero González, GON-075.

Una vez que hubieron llegado a Taxco las más de 1200 mujeres participantes, el elemento comunicativo con el entorno –los y las habitantes de la ciudad– tuvo un papel significativo en el Encuentro. Varias feministas que trabajaban en el mundo radiofónico y televisivo acudieron a la radio local de la ciudad para explicar los objetivos del Encuentro y las posiciones políticas que defendían, en términos generales, las asistentes al macro evento. Con un tono de desconcierto similar al que puso de manifiesto Guillermo Ochoa cuando entrevistó a Maris Bustamante y Mónica Mayer, el locutor les preguntó a las periodistas: “¿Y qué tienen que decir estas hermosas damas?”⁶⁵⁸. Pero, como apuntan las editoras de las memorias, “lo que tenían que decir no era del todo agradable”. Sobre todo se hizo hincapié en la violencia cotidiana que sufrían las mujeres y que esta se encontraba completamente naturalizada, en que eran consideradas ciudadanas de segunda y que realizaban todo tipo de trabajos no reconocidos como tales pero que “sost[enían] toda la vida social”⁶⁵⁹.

Los talleres del IV EFLAC se concibieron también a través de propuestas creativas y culturales. La reflexión a partir de la creación fue una de las metodologías principales que se emplearon. Como era de esperar, el tema de la maternidad estuvo presente en varios de los talleres. También tuvieron cabida maternidades alternativas sobre las que muchas asistentes tenían un gran desconocimiento como la compartida por mujeres lesbianas. En el

⁶⁵⁸ Amalia Fisher et al. (eds.), *Memoria del IV Encuentro...*, p. 13.

⁶⁵⁹ Amalia Fisher et al. (eds.), *Memoria del IV Encuentro...*, p. 13.

“taller de madres lesbianas” se pudo discutir en profundidad las dificultades a las que se enfrentaban las sexodisidencias a la hora de ejercer su maternidad, incluso dentro de los círculos feministas.

La violencia física y sexual nuevamente tuvo un papel protagonista, entre otros, a partir del taller de “violencia y violación”. En las conclusiones del taller las asistentes anotaron: “Pensamos que las consideraciones legales deben ser analizadas y, en la medida de nuestras posibilidades, por medio de luchas conjuntas, tratar de cambiar las leyes sobre la violación en América Latina. [...] La palabra ‘víctima’ estigmatiza y aísla a la mujer que ha sido violentada, por esta razón proponemos se utilice ‘sobrevivientes de violación’”⁶⁶⁰. Esta nomenclatura supuso un hito en la forma de entender y abordar la violencia de género y a las mujeres que la sufren que, por otra parte, se extendió a otras latitudes del feminismo internacional. Además, las participantes en el Encuentro de distintos países se comprometieron a llevar a cabo Encuentros Nacionales por parte de los Centros de Apoyo a mujeres violadas y violentadas. Se instó a seguir manteniendo un contacto interregional entre los distintos centros y las profesionales dedicadas a este campo, con el fin de preparar una postura conjunta en materia de violencia y violación para el V EFLAC y crear una red de intercambio de materiales⁶⁶¹.

Uno de los puntos fuertes de este congreso y de las novedades que se introdujeron fue la discusión sobre la relación entre la práctica sindical y la feminista. En el taller de “Sindicalismo y feminismo” se articularon estas dos agendas de modo que las demandas de clase y de género no se dieran la espalda o se contradijeran, como tradicionalmente habían querido mostrar los líderes sindicales varones. Para ello, las feministas debían llegar a “cada lugar”, conocer “la realidad” de cada espacio laboral feminizado y estudiar en profundidad las necesidades específicas de las trabajadoras para poder “integrarlas al plan de lucha de los sindicatos”. Lo fundamental, a fin de cuentas, pasaba por ser capaces de articular una concepción feminista del trabajo sindical⁶⁶². En este sentido, una compañera del taller expondría que:

Al sindicato, como organización de clase, le interesa integrar a todos los trabajadores, lo que lo obliga a integrar la problemática de la mujer y esto nos debe llevar a hacer las demandas femeninas, demandas colectivas y no aisladas solo de las mujeres, máxime ahora que, la crisis

⁶⁶⁰ Amalia Fisher et al. (eds.), *Memoria del IV Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe*, p. 76.

⁶⁶¹ Amalia Fisher et al. (eds.), *Memoria del IV Encuentro Feminista...*, p. 77.

⁶⁶² Amalia Fisher et al. (eds.), *Memoria del IV Encuentro Feminista...*, p. 84.

del capital y la recomposición del mismo golpea a todos los trabajadores y más a las mujeres⁶⁶³.

Muy relacionado con el taller de sindicalismo, las organizadoras del taller de “Feminismo y movimiento popular” analizaron la “profunda ruptura en la vida cotidiana de las mujeres” derivada de las consecuencias de la Guerra Fría en América Latina. El taller fue muy productivo; se buscó la creación de una estrategia feminista para abordar los problemas de las mujeres que pasaba por identificar las demandas prioritarias que se querían promover, la forma en las que se organizaría el movimiento, el sistema democrático que se emplearía en las instituciones creadas por el movimiento y la construcción de una verdadera fuerza de empuje por parte del movimiento feminista en la región.

En otro de los talleres se hicieron explícitas las exclusiones o discriminaciones dentro del movimiento. El taller “Clasismo, racismo, sexismo y otras formas de discriminación dentro del feminismo” perseguía señalar aquellos comportamientos que, dentro del propio EFLAC V buscaban minusvalorar los aportes de algunas compañeras. “[...] hay discriminación basada en el nivel académico, en el tipo de cultura, en el dominio del lenguaje, en qué tan feminista o qué tipo de feminista se es”. Efectivamente, en el taller se referían al *feministómetro*, un artefacto ideado para medir cuán feministas eran las participantes del Encuentro. En el tercero de los puntos que se sugirió tener en cuenta para el próximo EFLAC, se pidió que “se suprima el FEMINISTÓMETRO para decidir quién merece y quién no participar en el Encuentro” y también que “se busquen símbolos indoafroamericanos y mujeres de nuestra América para el cartel y los distintivos en lugar de símbolos y mujeres europeas”⁶⁶⁴. En este taller quedaba de manifiesto la profunda voluntad interseccional de algunas de las participantes.

Aunque se tornó, según algunas participantes, en el principal de sus problemas, la diversidad de voces que se dio por primera vez en el IV EFLAC tuvo una mayor trascendencia de la que podía parecer en aquel momento. A partir de entonces, el movimiento feminista de América Latina tuvo que aprender a escuchar posturas muy disonantes y a abrir sus perspectivas sobre temas fundamentales, como la violencia hacia las mujeres. El sector de feministas que se reunió en torno al taller “La política feminista hoy en América Latina” redactó unas conclusiones muy críticas ante lo que parecía una desbandada del movimiento por parte de algunas de las feministas históricas, que alegaron que la entrada

⁶⁶³ Amalia Fisher et al. (eds.), *Memoria del IV Encuentro feminista...*, p. 83.

⁶⁶⁴ Margarita Magaña, “Clasismo, racismo, sexismo...”, p. 96.

de las mujeres populares al movimiento estaba haciendo perder algunos de los ejes fundamentales y fundadores como la autoconciencia, la sexualidad o la lucha por el aborto libre. Las ‘pragmáticas’⁶⁶⁵, como he decidido denominarlas, buscaban por el contrario, expandir al máximo los principios del movimiento. Para ello llamaban a no confundir “el grupo feminista con el movimiento”⁶⁶⁶:

El sujeto político mujer también es construido social y políticamente [...]. La creencia de un ‘ser mujer’, de la unidad natural de las mujeres, de una política de y para las mujeres tiene su expresión en [...] pensar que los grupos de mujeres en sí mismos garantizan y producen efectos transformadores [...] Los espacios de mujeres se vuelven guetos asfixiantes donde la autocomplacencia frena la crítica y el desarrollo. [...] La permanencia en el mismo grupo cerrado impide la confrontación con otras mujeres con otras ideas, con otros feminismos⁶⁶⁷.

Respecto al mito según el cual “Lo personal es automáticamente político”, las pragmáticas argumentaban que “si bien este lema concreta toda una crítica legítima a la división artificial entre lo doméstico y lo público, plantear que todo lo personal es automáticamente político vuelve lo político automáticamente arbitrario”⁶⁶⁸. Una de las veteranas de los Encuentros, la socióloga peruana Virginia Vargas, que llevaba diez años tratando de construir un movimiento feminista amplio, destacó en su testimonio para las memorias que Taxco supuso un punto de inflexión en el que las feministas reconocieron que no eran iguales, “que tenemos una enorme cantidad de diferencias, que somos mujeres que venimos de sectores diferentes, de clases diferentes, de razas diferentes, diferentes edades, somos mujeres lesbianas, heterosexuales y que justamente en esto radica la riqueza del movimiento feminista”⁶⁶⁹.

Por otra parte, integrantes de los grupos GEM, EMAS y CIHDAL organizaron un taller de feminismo y sectores populares. En el taller las participantes se preguntaron “¿Cuáles son las relaciones que se establecen y las contradicciones que se establecen entre las feministas y el movimiento amplio de mujeres y cuáles son los desafíos hoy en América Latina?”⁶⁷⁰. La incorporación masiva de las mujeres al mercado laboral, los movimientos migratorios desde el campo a la ciudad, el aumento de la violencia dentro y fuera de casa o el empeoramiento de la salud de las mujeres se advierten en este taller como consecuencias,

⁶⁶⁵ Con pragmatismo en este caso me refiero a la organización y planificación de los objetivos que tenían estas militantes y que iban dirigidos a pensar el movimiento feminista como un movimiento multitudinario.

⁶⁶⁶ Estela Suarez, Marta Lamas, Adriana Santa Cruz et al. “Del amor a la necesidad”, p. 58.

⁶⁶⁷ Estela Suárez et al., “Del amor a la necesidad”, p. 57.

⁶⁶⁸ Estela Suárez et al., “Del amor a la necesidad”, p. 58.

⁶⁶⁹ Virginia Vargas et al., “Tendedero de recuerdos”, p. 103.

⁶⁷⁰ Maruja Gonzáles, Cecilia Loria e Itziar Lozano, “El feminismo y los sectores populares”, p. 61.

pero también como contradicciones derivadas de este tránsito de los espacios privados a los públicos. Como consecuencia de este evidente deterioro de las “condiciones de vida de las mujeres de los sectores populares”, se observó, desde el movimiento feminista, la disposición masiva de las mujeres a participar en movimientos sociales que demandasen condiciones de vida más justas. Desde el taller esto se vio como la oportunidad para “construir un movimiento feminista de masas”: “Esta situación –escribían las coordinadoras del taller– abre perspectivas que el movimiento feminista trascienda los espacios reducidos que ha ocupado hasta ahora y llegue a constituir una propuesta real para la totalidad de las mujeres oprimidas”⁶⁷¹.

Desde la perspectiva de las pragmáticas, hasta el momento, la militancia y la participación de las feministas “en la vida política” no había conseguido frutos significativos ni había conseguido modificar “la lógica del poder opresor”. En Taxco estas feministas de largo recorrido están planteando, de acuerdo con el movimiento amplio de mujeres, la construcción de “nuevos caminos de participación”: “Estas compañeras están logrando avanzar desde sus propias necesidades y generando nuevos métodos de discusión y organización”⁶⁷². En el taller se concluye que la conciencia feminista está cada vez más extendida dentro de los movimientos de mujeres en la lucha de sectores populares con demandas con perspectiva de género cada vez más numerosas sin que con ello exista la necesidad de escisión. Sin embargo, no fue todo color de rosa en el taller y se admitieron las serias dificultades que las mujeres del movimiento amplio con posiciones feministas estaban teniendo para participar en sus propios espacios de lucha: “somos censuradas y marginalizadas por una gran parte de organizaciones sociales [...] Debemos reivindicar espacios propios pero no a parte del movimiento amplio”⁶⁷³.

Algo después de que concluyese el EFLAC, varias de las coordinadoras hicieron un encuentro para poner sobre la mesa y compartir sus conclusiones. De la memoria se desprende un profundo malestar en el seno de la coordinación que, según mi hipótesis, estaban relacionados con la definición de ‘feminismo’ que manejaba cada una de las organizadoras y de las dificultades para gestionar la diversidad dentro del movimiento. Desde una mirada amplia, se pueden apreciar dos tendencias de percepción de esta diversidad. Por una parte, tenemos una serie de coordinadoras que, a pesar de llevarse algunas experiencias positivas y de aprendizaje del IV EFLAC, hacen un balance negativo del evento,

⁶⁷¹ Maruja González et al., “El feminismo y los sectores populares”, p. 62.

⁶⁷² Maruja González et al., “El feminismo y los sectores populares”, p. 64.

⁶⁷³ Maruja González et al., “El feminismo y los sectores populares”, p. 64.

argumentando que, en muchas ocasiones, las nuevas voces del encuentro actuaron de una manera violenta y agresiva ante las feministas más veteranas. En segundo lugar, encontramos organizadoras que consideran esta multiplicidad de voces, esta “crisis”, como una gran oportunidad para el movimiento e inclinan la balanza hacia la positividad.

Son muestra de la primera tendencia las posiciones de Eli Bartra, Lucero González – ambas ex integrantes de La Revuelta– y Ángeles Sánchez, que manifestó que en el Encuentro se sintió “absolutamente marginada”⁶⁷⁴. González, por su parte, llegó a las conclusiones “agotada,” “preocupada”, “muy golpeada” por lo que sucedió en el Encuentro: “Permanentemente estamos abriendo puertas y de repente siento que llega tan bonche de gente que se rompen las puertas y nosotras quedamos aplastadas”⁶⁷⁵. Como también apuntó Berta Hiriart en una de sus intervenciones, algunas compañeras o “viejas feministas” se sintieron profundamente atacadas e “invadidas” por las asistentes que acudían por primera vez al encuentro⁶⁷⁶.

La segunda tendencia está representada por el ejemplo de Elia Ramírez, que señaló: “Yo recuerdo [que] hace 10 años las mujeres de los partidos rechazaban el feminismo y venían a los pequeños grupos únicamente a decir que no estaban de acuerdo. En cambio ahora escuchamos en un taller a una mujer que hace trabajo en barrios que no tiene bronca con el feminismo, que lo único que quiere es que le digan cómo hacerlo masivo”⁶⁷⁷. La conclusión de la coordinadora Aída Reboredo es una buena síntesis de lo que supuso el IV EFLAC:

Creo que sin lugar a dudas se vivió un proceso de crisis pero no de caos. Creo que nunca se perdieron los ejes centrales de la discusión, por eso es por lo que pudo haber polémica. [...] Un intento de comunicación dentro de las máximas diversidades, y sí, la idea muy fija de que fue crisis y de que toda crisis es cambio, es transformación, es un nuevo momento de ruptura del orden⁶⁷⁸.

En el estudio de Ana Laura De Giorgi podemos leer cómo las revistas feministas de principios de los 80 como *fem* y *fempres*, en las que escribían las feministas históricas, se presentó a un nuevo actor político de la militancia feminista: mujeres “otras, indígenas, negras, campesinas de las favelas, trabajadoras rurales”⁶⁷⁹. Reivindicar este nuevo sujeto

⁶⁷⁴ Berta Hiriart et al. “Alrededor de la chimenea”, p. 121.

⁶⁷⁵ Berta Hiriart et al. “Alrededor de la chimenea”, p. 115.

⁶⁷⁶ Berta Hiriart et al. “Alrededor de la chimenea”, p. 121.

⁶⁷⁷ Berta Hiriart et al. “Alrededor de la chimenea”, p. 127.

⁶⁷⁸ Berta Hiriart et al. “Alrededor de la chimenea”, p. 124.

⁶⁷⁹ Ana Laura de Giorgi, “Un pensamiento propio...”, p. 53.

político fue crucial para configurar un “pensamiento propio” latinoamericano, como señala la historiadora, emancipado de los feminismos del norte. El problema comienza, como hemos visto en algunos ejemplos de Taxco, cuando la postura popular pone sobre la mesa problemáticas distintas o más apremiantes, desde su perspectiva, que algunos de los temas que se venían discutiendo desde Colombia. Para ellas, estas voces estaban copando todos los espacios y las empujaba, finalmente, a una falta de protagonismo en la agenda política del movimiento. Si hubo algo en lo que siempre existió consenso fue en la centralidad del problema de la violencia, tema que, además, se vio enormemente enriquecido en su análisis con la participación, EFLAC tras EFLAC, de más colectivos de “mujeres otras”.

Todos estos debates y divergencias permitieron que, antes que en cualquier otro lugar, el movimiento feminista latinoamericano tuviera una visión mucho más amplia de las distintas formas de violencia sistémica que se ejercían contra las mujeres. En el marco de este trabajo, el momento de inflexión que supuso el IV EFLAC de Taxco tiene especial relevancia por dos cuestiones: la primera la acabamos de adelantar; la violencia hacia las mujeres adquirió un papel central y la participación de mujeres provenientes de países en guerra, como las centroamericanas, permitió al movimiento analizar formas de violencia específicas que se producían durante los conflictos y que, en la década siguiente, serían incluidas en las amplias definiciones de la Conferencia Mundial de la Mujer en Beijing (1995). La segunda está relacionada con la expansión de lo que Mónica Mayer y Maris Bustamante mencionaron aquel mismo año en televisión, el “arte feminista”. En los años siguientes, la diversificación del movimiento hizo que las iniciativas de militancia artística feminista no terminasen por despegar, salvo excepciones. Lo que sí se siguió empleando fue la acción performativa, las imágenes y la creatividad visual en marchas de toda índole.



Imagen 70. Lucero González (fotografía). Textil elaborado en uno de los talleres del IV Encuentro Feminista Latino Americano y del Caribe en Taxco, 1987.

Respecto a las fuentes consultadas sobre el IV EFLAC, es innegable, a pesar de las distintas polémicas, la enorme repercusión del evento de Taxco en el feminismo mexicano. La experiencia previa de las mujeres de sectores populares en los Encuentros Nacionales de Mujeres y en los Encuentros de mujeres del MUP da para pensar que, cuando las mujeres del movimiento popular llegaron al IV EFLAC en 1987 llevaban varios años recapacitando su papel como mujeres desde una perspectiva emancipatoria, es decir, feminista. y que la postura de algunas organizadoras del Encuentro fue, como poco, injusta. En cualquier caso, lo crucial fue que las propuestas políticas contra *todas las formas* de violencia contra las mujeres adquirieron un papel de consenso, y la creatividad, la producción artística y de imágenes siguieron siendo herramientas de uso permanente en las herramientas políticas y la praxis feminista. En esta ocasión, tuvo un protagonismo marcado la entrada de la producción popular e indígena.

Coda, 1988

Hasta aquí hemos podido sacar varias conclusiones sobre la forma en la que las militantes feministas abordaron, durante los ochenta, los nuevos retos que se presentaban ante la vida

de millones de mujeres azotadas por la crisis en el país. A pesar de las fuertes querellas que hemos visto dentro del movimiento, como los ejemplos de la “crisis” del EFLAC y los conflictos en el seno del S19S, casi finalizando la década había una gran masa de mujeres organizadas en decenas de grupos, asociaciones y centros de apoyo con un programa común y una concepción muy amplia de los modos de violencia que sufrían. Por otra parte, también hemos podido ver cómo las feministas continuaron con una tradición que vio nacer al movimiento en 1970; el empleo de estrategias visuales y performativas que apuntalasen los mensajes transformadores con los que fueron ocupando el espacio público durante estas dos décadas. En opinión de Gisela Espinosa, los eventos políticos del año 1988 rearticulaban los movimientos militantes más clásicos y los más innovadores, de forma que todos impulsaron los movimientos articulados por mujeres⁶⁸⁰.

Durante el mes de octubre de 1988 se organizó el Foro de Mujeres y la Democracia en México para perfilar “un plan de acción”, dada la urgencia de los comicios presidenciales a los que concurriría el candidato del PRD Cuauhtémoc Cárdenas, junto a su principal contendiente, el candidato del PRI, elegido sucesor por Miguel de la Madrid, el licenciado Carlos Salinas de Gortari. En torno a este proyecto político de Cárdenas se agruparon prácticamente todas las fuerzas políticas de izquierda y a favor de una renovación democrática en el país –recordemos que el PRI había gobernado durante 60 años–. A raíz de aquel foro político, el 11 de noviembre de 1988 al menos quince asociaciones civiles que trabajaban en pro de los derechos de las mujeres constituyeron la Coordinadora Benita Galeana⁶⁸¹. Los tres ejes de actuación centrales que se definieron fueron la lucha por la democracia, la lucha contra la violencia hacia las mujeres y el derecho a la vida⁶⁸².

Por más esfuerzos que hiciera Salinas por ganarse el favor de las masas de mujeres populares, la propuesta de Cárdenas aglutinaba “enormes multitudes” que respondían a militancias clásicas y nuevas, entre las cuales estaban los colectivos del Movimiento Amplio de Mujeres: “Las mujeres votamos, guiadas por los criterios con que la vida nos ha marcado, votamos con base en la sabiduría de la experiencia vivida. Votamos NO al continuismo del programa de gobierno que única y apasionadamente Carlos Salinas de Gortari profesó

⁶⁸⁰ Gisela Espinosa, *Cuatro vertientes...*, p. 84.

⁶⁸¹ Benita Galeana (1904-1995) fue una dirigente comunista histórica que formó parte, durante la década de 1930, del Frente Único Pro-Derechos de la Mujer y “advirtió la desigualdad entre los géneros”. Apoyó las causas de mujeres sin empleo, la creación de centro de atención sanitaria y de guarderías para las trabajadoras. Véase Joel Estudillo et al. (Coord.), *Diccionario...*, p. 175-176 y Daniela Spenser, “Benita Galeana...”.

⁶⁸² Gisela Espinosa, “Feminismo popular...”, p. 302.

durante las sesiones de selección del candidato del PRI⁶⁸³. Lo cierto es que la campaña de Cuauhtémoc Cárdenas fue capaz de aglutinar a multitud de ciudadanos de muy diversa índole. En palabras de Rob Aiken, el recurso al fraude nunca había sido tan necesaria en una elección “para garantizar la victoria del PRI”:

Como bien se sabe, el sistema computarizado de la cuantificación de votos “se cayó” durante el conteo. [...] También se hallaron, en basureros de todo el país, boletas quemadas que eran favorables a los candidatos de oposición. [...] El gobierno de Salinas quemó más tarde las boletas electorales para prevenir cualquier recuento futuro⁶⁸⁴.

Como el terremoto, y a pesar de la injusta derrota, la campaña de Cárdenas fue un revulsivo para las distintas agrupaciones feministas o con perspectiva de género que se presentaron por primera vez como parte de la campaña. Incluso, y de manera simbólica, la militante histórica Benita Galeana estuvo como suplente en la lista del PRD para la Asamblea de Representantes junto a la antropóloga Marcela Lagarde, que se presentaba por primera vez para diputada. El 88 fue un ejemplo épico de este vuelco y del papel que cumplió la militancia feminista popular y los colectivos de mujeres en esta “casi” victoria de Cuauhtémoc Cárdenas. La historia del PRD y sus candidaturas es larga y escapa del objeto de nuestro estudio. Pero las candidaturas de Benita Galeana, Evangelina Corona y Marcela Lagarde son indicativas de lo que se trataba de mostrar, la diversificación del movimiento, su expansión y su acceso al poder real en las instituciones. En opinión de Gisela Espinosa, los hechos políticos de 1988 rearticulaban a los movimientos sociales: “en estrecha relación con los procesos populares femeninos, se constituye, consolida y articula, primero un puñado de organismos civiles y luego un conjunto numeroso, para apoyar o promover los movimientos de mujeres”⁶⁸⁵. Los grupos de neofeministas y las feministas populares se volcaron en esta campaña. Da buena cuenta de ello la cantidad de materiales sobre la candidatura de Cárdenas que encontramos en el archivo Ana Victoria Jiménez. Ana Lau también señala este como un momento definitorio para el movimiento: “Este movimiento despertó el activismo feminista, que se integró y participó al lado de los movimientos sociales, superando la doble militancia”⁶⁸⁶.

⁶⁸³ Coordinadora Benita Galeana, “Manifiesto: A las mujeres de México. A toda la población”. Impreso recuperado de AVJ-02463.

⁶⁸⁴ Rob Aiken, “Salinas de Gortari”, p. 425.

⁶⁸⁵ Gisela Espinosa, *Cuatro vertientes...*, p. 84.

⁶⁸⁶ Ana Lau, “Emergencia y trascendencia...”, p. 170.



Imagen 71. Cartel de candidaturas feministas del PRD para las elecciones de 1988. Archivo Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana.

Imagen 72. Cartel de la candidatura municipal de Evangelina Corona para Nezahualcoyotl por el PRD, 1991. Archivo Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana.

CAPITALES TRANSNACIONALES Y POLÍTICAS CULTURALES EN EL SEXENIO DE SALINAS DE GORTARI

Nosotros privatizamos los bancos, la compañía telefónica, las líneas aéreas, las minas, estamos ahora procediendo a privatizar los puertos y los aeropuertos. No hay modelos, en México lo que nos ha funcionado es un sistema de privatización a través de subasta pública”⁶⁸⁷.

De esta forma respondía el licenciado Carlos Salinas de Gortari a su entrevistador en 1993 después de haber llevado a cabo su plan de reestructuración económica para la República Mexicana durante su sexenio. Algunos recursos de estas privatizaciones se canalizaron para pagar los intereses de la deuda externa, pero lo cierto es que, como apunta Rob Aiken, “los beneficiarios evidentes fueron los grandes grupos del sector privado que ganaron el control de la mayoría de estas industrias”⁶⁸⁸. Ya durante el sexenio anterior, y ante la caída del mercado de acciones en 1987, se fue moldeando a la opinión pública en el sentido de que el sucesor de Miguel de la Madrid debía ser un economista reputado. Salinas de Gortari había tenido un papel muy relevante en la configuración del plan económico de austeridad, que se estaba imponiendo desde el FMI⁶⁸⁹.

Tras el fraude del 88 y ante la tesitura de un movimiento de protesta amplísimo que denunciaba un gobierno ilegítimo, Salinas de Gortari y el grupo de tecnócratas que formaban el nuevo gobierno⁶⁹⁰ necesitaban, por un lado, ganarse el favor de los grandes capitales del país y de los inversores de los mercados internacionales. Aiken explica este proceso de transnacionalización de los capitales mexicanos de la siguiente forma: “el gobierno tomaba recursos de la sociedad mexicana para enviarlos fuera del país y con ello asegurar su aceptación en los mercados internacionales”⁶⁹¹. Pero, por otro, Salinas necesitaba desviar la atención sobre los escándalos que enturbiaban su llegada a Los Pinos. Ahora bien, para restaurar la credibilidad del gobierno de cara a la ciudadanía, había que echar mano de viejas estrategias y de viejos conocidos que, en México, se venían empleando, al menos, desde la Revolución de 1910: los intelectuales y la cultura.

⁶⁸⁷ Diego Francisco Meneses, “Carlos salinas de Gortari padre de la privatización”, *youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=hRtTXm4cjWU>. En total, durante el sexenio se privatizaron más de 2000 compañías. Véase Rob Aiken, “Carlos Salinas de Gortari”, p. 440.

⁶⁸⁸ Rob Aiken, “Carlos Salinas de Gortari”, p. 440.

⁶⁸⁹ Rob Aiken, “Carlos Salinas de Gortari”, p. 425.

⁶⁹⁰ Todo el círculo de confianza de Salinas de Gortari se componía mayormente de economistas con estudios de posgrado en Estados Unidos entre los que estaban Luis Donaldo Colosio, Pedro Aspe, Luis Ernesto Zedillo, Manuel Camacho y María de los Ángeles Moreno, primera mujer en presidir el Partido Revolucionario Institucional, entre otros.

⁶⁹¹ Rob Aiken, “Carlos Salinas de Gortari”, p. 440.

En su lectura sobre la conformación del neoliberalismo, Fernando Escalante encuentra un vínculo entre algunos de los posicionamientos contestatarios contra el Estado de los jóvenes que protagonizaron las revueltas del año 68 con la subjetividad neoliberal individualista, “con su énfasis en la autenticidad y en la expresión individual [...]”⁶⁹². Una de las características que diferencian a México del resto de países que comienzan a adoptar el neoliberalismo como modo de gubernamentalidad y como modo de vida es que las instituciones públicas construyeron un elaboradísimo y costosísimo relato cultural que produjo nuevos imaginarios para el consumo de esas nuevas subjetividades neoliberales. Para Rafael Lemus, esta imagen consistía en la de “una nación abierta y global, híbrida y lista para ser consumida, al tiempo que debe continuar reproduciendo figuras y temas del pétreo relato nacionalista revolucionario”⁶⁹³. Esta relación funcional entre estado y mercado, según el economista Francisco Salazar, “enfaticó su papel legitimante al tiempo que procuró reconciliar lógicas contradictorias: la maximización de beneficios y la satisfacción de las necesidades sociales”⁶⁹⁴.

Uno de los pilares fundamentales para la implementación de esta estrategia, “geopolítica de deslocalización y relocalización mundial” –en palabras de David Montero–⁶⁹⁵, fue la fundación de una nueva institución pública, el Consejo Nacional para las Artes y la Cultura (Conaculta), solo una semana después de haber tomado posesión el presidente de su cargo. Como ha narrado también Tania Islas Wenstein en *Politics in a House of Mirrors*, la fundación de la nueva institución fue ampliamente elogiada por los miembros de la comunidad artística, en unos términos que fueron interpretados tanto por el gobierno como por la población como una expresión de apoyo al presidente Salinas⁶⁹⁶. Según Olivier Debroise, la creación por decreto de Conaculta “simplemente ayudó a ajustar los presupuestos culturales y concentró la toma de decisiones; prácticamente en manos de la Presidencia de la República con un énfasis en operaciones diplomáticas”⁶⁹⁷.

Parafraseando a la historiadora Irene Valle, en los noventa atendemos a un “desplazamiento doble” en el campo cultural, hasta entonces monopolizado por el patrocinio estatal: por un lado, encontramos la creación de dos nuevas instituciones culturales –

⁶⁹² Fernando Escalante, *Historia mínima del neoliberalismo*, p. 103-105.

⁶⁹³ Rafael Lemus, *Breve historia de nuestro neoliberalismo*, p. 16.

⁶⁹⁴ Francisco Salazar, “Globalización y política neoliberal en México”, p. 1.

⁶⁹⁵ David Montero, “Un lugar común no es mi lugar”

⁶⁹⁶ Tania Islas, *Politics in a House of Mirrors...*, p. 18.

⁶⁹⁷ Olivier Debroise, “Perfil del curador independiente...”, p. 94.

Conaculta y Fonca, del que ahora hablaremos— que otorgaban “apoyo directo a la creación”; y por otro, encontramos las aventuras del gobierno de Salinas de Gortari con los empresarios y los grandes capitales transnacionales mexicanos y estadounidenses en busca de patrocinios para un proyecto cultural muy específico⁶⁹⁸. La mayor de estas aventuras fue el macroproyecto expositivo *Mexico: A Work of Art*.

Manhattan Will Be More Exotic this Fall!



Imagen 73. Espectacular para la exposición “Mexico: Splendors of Thrity Centuries” en San Antonio sobre la Interestatal 35, Nueva York, primavera de 1991. Fuente: Shifra Goldman, “3,000 Years of Mexican Art”, *Art Journal*, vol. 51, no. 2, 1992, p. 91.

In order to hide its nakedness in times of scarcity, the jewels and treasures of Mexican 'official culture' have been sent to New York, the northern metropolis.

ROGER BARTRA, “Mexican Oficio”.

⁶⁹⁸ Irene Valle, “Resquicios políticos”, p.8.

El 2 de octubre de 1990, la periodista Georgia Dullea escribía para el *New York Times* que el día anterior en la ciudad de Nueva York, “una elegante multitud de 650 amantes del arte mexicano entró en el gran hall del Metropolitan Museum of Art junto a una cabeza precolombina de cinco toneladas y una gigantesca serpiente azteca [...] para asistir a una de las mayores y más ambiciosas exposiciones jamás montadas por el museo”⁶⁹⁹. Entre los invitados más ilustres se encontraba el Licenciado Carlos Salinas de Gortari, presidente de México desde el año 1988. El macroproyecto expositivo *Mexico: Splendors of Thirty Centuries* formaba parte de un programa más amplio titulado *Mexico: A Work of Art*, una “constelación de actividades culturales” entre ciclos de cine, festivales de poesía, ballet folklórico y espectáculos de voladores de Papantla al pie de las Torres Gemelas. Solo en Nueva York se programaron más de 300 eventos. A todo ello se le sumaban otras tres exposiciones sobre arte moderno y contemporáneo en el país tras la frontera sur: *Women in Mexico*, en la National Academy of Design, *Mexican Painting (1950-1980)*, organizada por Conaculta y la empresa IBM; y *Aspects of Contemporary Painting* en la America’s Society, con obras de artistas neomexicanistas⁷⁰⁰.

La joya de la corona era *Mexico: Splendors of Thirty Centuries*. La exposición estaba organizada en cuatro periodos: pre-colombino, virreinal, siglo XIX y siglo XX. La primera albergaba un 30% de las piezas y se organizaba a partir de un yacimiento arqueológico como ejemplo de cada una de las grandes civilizaciones prehispánicas, pero estas, en algunas ocasiones, ni siquiera eran nombradas. Para el arqueólogo Michael D. Coe, esta sección era la que más deficiencias presentaba. No había en la museografía una narrativa general que vinculase las muestras de las distintas civilizaciones, y uno iba saltando de civilización en civilización sin contexto alguno: “In the room devoted to Monte Albán, there is no mention whatsoever of the Zapotec, who after all were the people who mad all that stuff!” y continúa señalando que la gran mayoría de la información aportada en las salas está absolutamente desfasada⁷⁰¹. La segunda sección –la virreinal– adquirió en la exposición un protagonismo sin precedentes, teniendo en cuenta que tras la revolución el arte religioso se había excluido del canon artístico de la cultura nacional por simbolizar un periodo de dominación previo a la nación mexicana⁷⁰². Empezando por el nombre, se evitó utilizar el epíteto *colonial*,

⁶⁹⁹ Georgia Dullea, “At the Met, 30 Centuries of Mexican Art”, *The New York Times*, 2 de octubre de 1990, sección B, p. 5.

⁷⁰⁰ Rafael Lemus, *Breve historia...*, p. 62.

⁷⁰¹ Michael D. Coe, “Review: Mexico: Splendors...”, p. 526.

⁷⁰² Susana Pliego, “Territorios velados...”, p. 86.

entendemos que por lo “polémico” que podía resultar. La sección del siglo XIX se resume en unos cuantos retratos, bodegones costumbristas y algún cuadro historicista, dándole un papel central a la figura del viñetista José Guadalupe Posada, lo cual era bastante singular. Respecto al siglo XX llama la atención las escasas referencias a la Revolución. A ello se suma, como advierte Rafael Lemus, que los muralistas estaban presentes pero quedaron desactivados, “es decir, sin murales y sin comunismo”⁷⁰³. En opinión de Shifra Goldman, la parte final de la exposición, con obras de los grandes artistas postrevolucionarios (Siqueiros, Khalo, Rivera, Izquierdo, Tamayo, etc.) se tornaba anticlimática debido a la “selección mediocre” de las obras, inexplicable si se comparaba con la de las otras secciones⁷⁰⁴.

Pareciera que la idea final de la propuesta museográfica quisiera excluir toda aquella parte de la historia que representase la crisis, la ruptura, y, en cambio, privilegiar aquellos “periodos intermedios de paz y estabilidad”; “borramientos”, les llama Lemus, “de los conflictos sociales y raciales, de las diferencias económicas y los procesos de colonización y exclusión”⁷⁰⁵. Para algunos críticos, el resultado de las cuatro secciones fue como cuatro exposiciones distintas que no encontraban conexión entre sí ni contaban con un “discurso crítico que ayudara al espectador a entender las obras”⁷⁰⁶. En suma, el objetivo de la exposición y de todos los eventos vinculados a la misma fue, según Susana Pliego, “posicionar a la cultura mexicana en la historia del arte universal y del imaginario estadounidense y, adicionalmente, incidir en el espectro político al coadyuvar a que el gobierno de Estados Unidos obtuviese el voto de los congresistas” para la aprobación del TLCAN⁷⁰⁷.

¿Cómo se presentó ante el público newyorkino y estadounidense aquel montaje? “Manhattan Will be more Exotic this Fall!” fue uno de los eslóganes publicitarios que, junto a un close-up de Khalo autorretratada con un mono, emplearon los grandes carteles que anunciaban la exposición por toda la Gran Manzana⁷⁰⁸. Desde Jean Franco, son varios los críticos que se han visto tentados a usarla como título de sus textos sobre *Splendors*⁷⁰⁹. Aquí resulta enormemente representativa de la idiosincrasia del proyecto la frase reafirmaba, en

⁷⁰³ Rafael Lemus, *Breve historia...*, p. 79.

⁷⁰⁴ Shifra Goldman, “3,000 Years of Mexican Art”, p. 95.

⁷⁰⁵ Rafael Lemus, *Breve historia...*, p. 80.

⁷⁰⁶ Susana Pliego, “Territorios velados...”, p. 84.

⁷⁰⁷ Susana Pliego, “Territorios velados...”, p. 77.

⁷⁰⁸ La exposición también se montó en el San Antonio Museum of Art y en Los Ángeles County Museum of Art. Véase Susana Pliego, “Territorios velados...”, p. 76.

⁷⁰⁹ Es el caso de Rafael Lemus en una de las secciones de su *Breve historia...*, de Amy Sarah Carroll en REMEX

palabras de Lemus, “la triada México–tropicalismo–exotismo”⁷¹⁰. La estética que se buscó para los carteles trató de crear, en palabras de Cuauhtémoc Medina, una especie de “disneylandia tropical” con los yacimientos arqueológicos que, conjuntamente, hizo un uso muy específico de la imagen de las mujeres. Pero, detrás del exotismo, la idea que más se privilegió en la campaña publicitaria fue “el concepto de continuidad”: “La exposición – señala Susana Pliego– pretendía demostrar que existe un proceso de creación continuo que legitima las raíces del ser nacional en las grandes culturas prehispánicas y de ahí traza una línea ininterrumpida [...] hasta Frida Khalo”⁷¹¹.

José Luis Marzo se detuvo en otro elemento histórico estético que se privilegió en *Splendors*. El barroco se convirtió en el estilo protagonista de la exposición y en “uno de los ejes centrales” de la “oficialidad cultural” mexicana durante los sexenios de Miguel De la Madrid y de Salinas. Se recuperaron los centros históricos coloniales, acercándose a la iglesia y consiguiendo sustanciosas negociaciones patrimoniales y nuevas políticas de restauración de edificios religiosos del periodo virreinal⁷¹². Ejemplo de ello es la restauración del icónico Colegio de San Ildefonso que, abandonado en 1980, se recuperó una década más tarde para, en primera instancia, albergar la última parada de *Splendors* en el país. Además, “la privatización masiva de los activos públicos” generó en los grandes empresarios un impulso para la “explotación simbólica del patrimonio” que poseían en colecciones privadas: “Las fundaciones bancarias sacan a la luz sus fondos de pintura y retablos barrocos”⁷¹³. “De pronto el barroco mexicano está en todas partes” –advierte también Lemus–, “crucifijos, mitras, pilas bautismales, figurillas de vírgenes, santos, arcángeles [...] bodegones, [...] pinturas bíblicas” ocupaban un 30% de la exposición⁷¹⁴. Esta “apelación al barroco como proceso de intercambio” no es casual y está muy relacionada con otro interlocutor que se encontraba al otro lado del Atlántico.

La exposición, a un año de la celebración del quinto centenario del “Encuentro entre culturas” de 1492, por lo que se celebrarían innumerables actos conmemorativos, tenía un evidente papel legitimador de la conquista y la colonización⁷¹⁵. Sirvan de ejemplo algunas de

⁷¹⁰ Rafael Lemus, *Breve historia...*, p. 64.

⁷¹¹ Susana Pliego, “Territorios velados...”, p. 82.

⁷¹² Jorge Luis Marzo, “Neo, post, ultra...”, s/p.

⁷¹³ Jorge Luis Marzo, “Neo, post, ultra...”, s/p.

⁷¹⁴ Rafael Lemus, *Breve historia...*, p. 76.

⁷¹⁵ El año 1992 se celebró la Exposición Universal de Sevilla coincidiendo con el V Centenario del inicio de la colonización por parte de la corona de Castilla de parte del continente americano, y como no podía ser de otra forma, la Expo '92 se dedicó a “La Era de los Descubrimientos”.

las apreciaciones de Octavio Paz en el prólogo del catálogo, donde señalaba que la caída de las civilizaciones mesoamericanas era inevitable debido a su concepto circular de la historia. Según el escritor, esto las llevó a un perpetuo estado de guerra entre sus diversas naciones, lo que las hizo vulnerables ante la instauración de un “super Estado Nación” como el de la Corona española, por medio del cual esta pudo reinar “en paz durante trescientos años”⁷¹⁶. El ser bifaz mexicano construido bajo la apacible unión de las culturas hispánica e indígena se convierte en la única identidad posible de lo mexicano en este contexto: “dos civilizaciones han vivido y combatido no solo en su territorio sino en el alma de cada mexicano: una oriunda de otras tierras y otra venida de fuera, pero que ha enraizado tan profundamente que se confunde con el ser mismo del pueblo mexicano”⁷¹⁷.

Shifra Goldman llega a decir que el ensayo de Paz “violaba la historia” en su intento por establecer un relato cultural homogéneo de tres milenios sin conflictos interpretativos por medio de un análisis formal de las obras seleccionadas⁷¹⁸. Esta misma interpretación nos presenta Rafael Lemus: “La reivindicación del arte virreinal –y de paso, de la Colonia toda– es uno de los fenómenos culturales que marcan los años del salinismo [...] El régimen –en sincronía con los discursos multiculturalistas en boga entonces– lo aprovecha para celebrar el sincretismo, la apertura cultural, los beneficios de la influencia extranjera”. La imagen colonial, continúa Lemus, aparece como la parte más moderna de lo nacional como lo mestizo, lo cosmopolita, lo multicultural⁷¹⁹. De hecho, el año de 1993 se dedicó a México el festival de arte *Europalia* y se expuso en las salas de British Museum, en palabras de Cuauhtémoc Medina, aquella “entronización esterilizada del culto a Frida Kahlo”⁷²⁰.

Esta tendencia no solo ocurría en “Manhattan will be...”, pues el resto de la selección de carteles dejaba patente la reducción a la que se ve sometida la diversidad cultural de la historia de México tanto del pasado como del presente. La exposición, con grandes lagunas de periodos históricos, se presenta como el mismo “MÉXICO”, “See MEXICO at Night”, reza uno de los eslóganes; mientras tanto, los distintos centenares de sociedades indígenas que habitaban el territorio mexicano eran absolutamente invisibilizados y lo “indígena” se exotizaba como un pasado glorioso. No es casual que la portada del catálogo y la imagen de uno de los carteles fuese una estela maya proveniente de Palenque, el impresionante

⁷¹⁶ Shifra Goldman, “3,000 Years of Mexican Art”, p. 93; Octavio Paz, “Will for Form”, p. 20.

⁷¹⁷ Octavio Paz, “The Will for Form”, apud. Susana Pliego, “Territorios velados”, p. 83.

⁷¹⁸ Shifra Goldman, “3,000 Years of Mexican Art”, p. 95.

⁷¹⁹ Rafael Lemus, *Breve historia...*, p. 76-77.

⁷²⁰ Cuauhtémoc Medina, “Ironía, barbarie, sacrilegio”, p. 85.

yacimiento maya de la selva chiapaneca. La cultura maya –la del pasado, claro está– se quiso presentar aquí como un reclamo turístico en un momento en el que se buscaba consolidar la Riviera Maya como destino de vacaciones predilecto para millones de estadounidenses. Incluso, durante este sexenio se concibió el Proyecto Mundo Maya que consistía en desarrollar turísticamente el suroeste del país y la península de Yucatán⁷²¹.

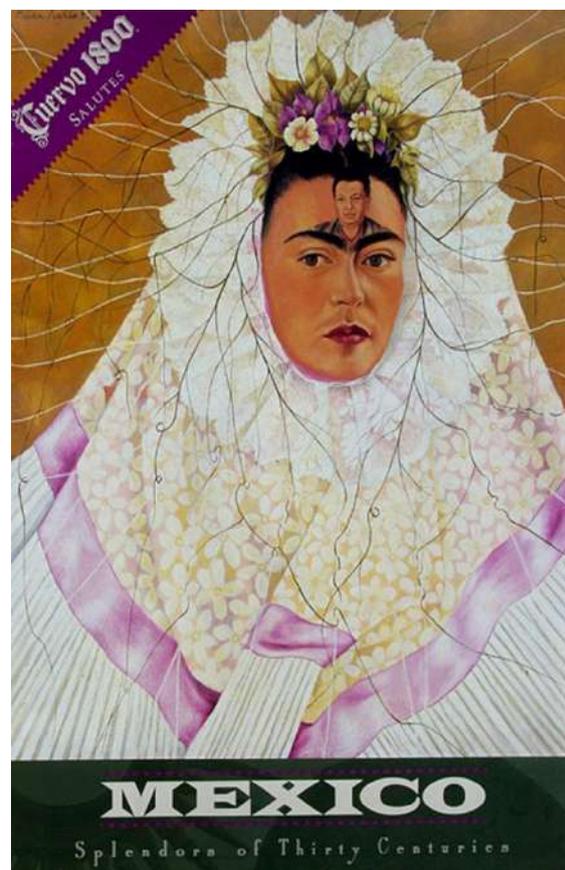


Imagen 74. The Metropolitan Museum of New York. “See Mexico At Night”, Cartel publicitario de la exposición Mexico: Splendors of Thirty Centuries, que usa por ilustración el soporte para trono de la Casa E en el Palacio de la excavación arqueológica de Palenque, o Estela de Madrid.

Imagen 75. Cuervo 1800 salutes Mexico: Splendors of Thirty Centuries. Cartel publicitario producido por la empresa tequilera José Cuervo con motivo de la exposición que emplea el cuadro de Frida Kahlo Autorretrato como Tehuana (Diego Rivera en mi mente) (1943).

Desde otro punto de vista, no debemos pasar por alto la trascendencia que tuvo esta exposición para las comunidades de mexicanos residentes en los Estados Unidos, como señalaba en una reseña sobre la exposición Shifra Goldman en 1992: “For Mexicans, Chicanos, and Latinos, the great spread of artistic production that could be seen in *Splendors* [...] and the supplementary exhibitions of contemporary works offered an opportunity to gain

⁷²¹ Imgard Emmelhainz, *La tiranía del sentido común...*, p. 28.

an aesthetic and historical overview of artworks never before gathered together at one place and time”⁷²². Sin embargo, para la crítica chicana la exposición tuvo exclusiones insalvables que le costaron al gobierno mexicano enormes dificultades y conflictos con los grupos de artistas chicanos de Los Ángeles para la organización y coordinación de las actividades artísticas subsidiarias que acompañarían a la muestra en la ciudad de la costa oeste⁷²³.

Como se puede desprender del uso de la figura de Frida Khalo, la utilización de la imagen de las mujeres mexicanas también se vio alterada por la exposición. En su artículo sobre el evento, Jean Franco comenzaba haciendo alusión al extenso proceso de privatización de instituciones públicas a lo largo de la región latinoamericana; instituciones que, como las culturales en México, históricamente habían estado gestionadas por un Estado centralizado que las empleaba para crear un relato específico sobre la nación y la identidad nacional. Para la citada académica estadounidense, en esta nueva era el Estado mexicano buscaba representarse a sí mismo como una ruptura con el pasado, “con sus anticuadas políticas antiimperialistas y, sobre todo, con el Estado del bienestar. En lugar de la intervención estatal, las fuerzas del mercado son las reguladoras de la prosperidad, el bienestar y la libertad”⁷²⁴. La misma revista *Forbes*, durante los eventos de *Mexico: a Work of Art*, dedicó una portada al país vecino con el titular “A Revolution you can Invest In”, mientras que les aseguraba a sus lectores que el próximo gran milagro económico ocurriría en sus fronteras⁷²⁵.

En cambio, en la década de los 80, los movimiento populares de mujeres se convirtieron en actores fundamentales para el cambio social. En su campaña, como nos recordaban las fundadoras de la Coordinadora Benita Galeana, Salinas de Gortari, el gran “promotor de la modernización”, puso mucho énfasis en establecer una relación con los grupos de mujeres populares: “realizó 6 reuniones nacionales y 24 estatales para discutir y analizar la ‘situación de las mujeres’”⁷²⁶. Mientras tanto, como apunta Franco, era paradójico cómo *Splendors* continuaba empleando como símbolos del nuevo México modelos de mujer arcaicos: “The private had not only become public, as feminists once claimed, but had become publicity”⁷²⁷. Es más, en un artículo para el *New York Times* titulado “Why Frida

⁷²² Shifra Goldman, “3,000 Years of Mexican Art”, p. 91.

⁷²³ Shifra Goldman, “Mexican Splendors: The Official and Unofficial Stories”, pp. 8-13.

⁷²⁴ Jean Franco, “Manhattan will be more exotic this fall”, p. 220.

⁷²⁵ Jean Franco, “Manhattan will be more exotic this fall”, p. 222.

⁷²⁶ Coordinadora Benita Galeana, “Una experiencia para crecer juntas: El frente de mujeres en defensa de la voluntad popular y la democracia”, mecanuscrito recuperado de AVJ-02953, 3/7.

⁷²⁷ Jean Franco, “Manhattan will be more exotic this fall”, p. 221.

Khalo Speaks to the 90s”, Hayden Herrera hace un repaso por las lecturas que la sociedad estadounidense de la última década del milenio hacía de la pintora mexicana: “En una sociedad obsesionada con el autodescubrimiento y la autodivulgación, empeñada en ‘compartir’ incluso las facetas más privadas de los sentimientos, la autobiografía pictórica de Kahlo es ejemplar. Para una sociedad atraída por las nociones de victimización y sadomasoquismo, Kahlo es sin duda una víctima seductora”⁷²⁸. Incluida está, por supuesto, en este artículo la fascinación de la reina del pop, Madonna, por la vida, la obra y la estética de la mexicana, desclasada y desactivada. Decía la intérprete de *Vogue* en aquel momento: “También para Frida, la ropa *exótica* era una forma de llamar la atención y de ocultarse tras una supuesta identidad. Cuanto más desgraciada era, más se adornaba con cintas y volantes. Se transformaba en un icono que ella y los demás adoraban”, o también, respecto a la forma de expresar su dolor, Madonna, intraducible, dirá que: “She’s a Drama Queen, I identify with that”⁷²⁹.

La periodista y biógrafa de Khalo confirma la fascinación de Madonna para continuar diciendo que: “Sus trajes también sugieren algo primitivo, exótico, incluso erótico en la naturaleza de Frida [...] Desde el principio, sus autorretratos fueron una llamada de atención (sobre todo de Diego Rivera). Es como si necesitara nuestro reconocimiento para sentir que era real”⁷³⁰. El artículo, como la exposición, omite toda aquella información sobre la pintora mexicana que la establece como una mujer con ideas y agencia política, activa militante del Partido Comunista. Potencia, en cambio, una lectura esencialista sobre su “feminidad”, exotizante, sexualizada y sexista de su vida y obra. Jean Franco no puede más que concluir que el uso publicitario de la imagen de Kahlo “actúa como valedor e intercesor de un nuevo México cuya retórica nacionalista se ha atemperado, un México que se encuentra disponible en forma de Naturaleza exótica y exuberante”⁷³¹.

En un ensayo sobre la obra de Silvia Gruner, *No jodas con el pasado, porque te embarazas*, Cuauhtémoc Medina dice que: “No es casual que, en el caso mexicano, mujeres como Frida Kahlo, María Izquierdo o Tina Modotti sean mitificadas en el momento mismo en que el modelo de la identidad cultural nacional está en crisis, pues a la mujer se la suele identificar

⁷²⁸ Hayden Herrera, “Why Frida Kahlo Speaks to the 90s”, *The New York Times*, 28 de octubre de 1990, section 2, p. 1. Traducción propia.

⁷²⁹ Hayden Herrera, “Why Frida Kahlo Speaks to the 90s”, *The New York Times*, 28 de octubre de 1990, section 2, p. 1. Traducción propia. Énfasis añadido.

⁷³⁰ Hayden Herrera, “Why Frida Kahlo Speaks to the 90s”, *The New York Times*, 28 de octubre de 1990, section 2, p. 2. Traducción propia.

⁷³¹ Jean Franco, “Manhattan will be more exotic this fall”, p. 224.

con la esencia intocada e irracional de la naturaleza y la cultura, y por tanto se la convoca cuando las seguridades de la tradición se tambalean”⁷³². Frida Khalo representa muchas cosas en esta exposición: un modelo de mujer específico –apasionada, exótica, sexual, vulnerable, dañada– que oblitera otro muy distinto –militante, profesional, independiente–. Frida Khalo y la Virgen de Guadalupe se convierten en las mujeres protagonistas de *Splendors*, como figuras “de reconciliación” y símbolos del sincretismo y del mestizaje tropical⁷³³.

¿Pero, cabe preguntarse ¿de dónde procedía la financiación? ¿Se trataba este de un proyecto personal del Presidente? ¿Son los capitales patrocinadores de origen público? En el “Sponsor Statement” del catálogo, Emilio Azcárraga, presidente del consejo de administración de Televisa y fundador de Friends of the Arts of Mexico⁷³⁴, principal patrocinador de la exposición, señala que la mayor parte del apoyo económico a esta asociación procede de la Fundación de Investigaciones Sociales (FISAC)⁷³⁵ y sus patrocinadores: Bacardi & Co., Casa Pedro Domecq, Compañía Vinícola del Vergel, Grupo Cuervo, Grupo Televisa, Tequila Sauza y The Seagram Company. Según Azcárraga, la fundación de ‘Amigos’ tenía por fin la promoción, el conocimiento y la apreciación del arte, la vida cultural y la historia de México en todo el mundo⁷³⁶. Desde los 70, el papel de Televisa como “mediador cultural” entre México y Estados Unidos fue en aumento. En 1980 el gigante mediático exportaba 24 horas de programación al año a EEUU. Según Goldman, Televisa “ha sido un patrono muy importante de Rufino Tamayo y en años más recientes, también patrocinó al grupo de artistas más jóvenes, denominado por algunos la generación del neo-mexicanismo”⁷³⁷.

Existió, por tanto, una participación público-privada. Daniel Montero se preguntaba en su texto qué implicaba la participación privada en un proyecto cultural de este calibre. Para el historiador colombiano este modelo de participación de instituciones públicas y grandes transnacionales implicaba que la “imagen del país también podía depender de particulares”, de lo que se derivaba que el proyecto de identidad nacional comenzaba a

⁷³² Cuauhtémoc Medina, “Ironía, barbarie, sacrilegio”, p. 93.

⁷³³ Rafael Lemus, *Breve historia...*, p. 86.

⁷³⁴ Para más información sobre el imperio de Televisa véase *El tigre...* de Claudia Fernández y Andrew Paxman.

⁷³⁵ La FISAC es una asociación civil que se fundó en 1981 por un grupo de empresarios mexicanos de la industria del alcohol, paradójicamente, para crear programas para la prevención del uso nocivo de esta sustancia. Entre los fundadores estaban, evidentemente, las patrocinadoras de *Splendors*.

⁷³⁶ Emilio Azcárraga, “Sponsor’s Statement”, p. ix.

⁷³⁷ Shifra Goldman, “Esplendores metropolitanos”, p. 456.

desplazarse, a cambiar de manos⁷³⁸. *Splendors* es, por tanto, una parte importante del comienzo de la privatización de la cultura en México. Mientras los empresarios pagaban para crear un país a imagen y semejanza de sus intereses comerciales con el norte global, el Estado mexicano, de cara al estadounidense, “se apoyaba en treinta siglos de esplendor cultural”⁷³⁹ con el fin de presentarse como un socio fiable, con una cultura rica y milenaria. Por tanto, Salinas de Gortari y sus mecenas emplearon *Splendors* como un medio para “mejorar la percepción de México ante sus socios comerciales”, a través de uno de los capitales simbólicos más importantes del país “su cultura milenaria”, que servía para mostrar un “país civilizado, con una larga e interesante historia y, por lo tanto, un futuro promisorio”⁷⁴⁰. Se trataba de una “idealización y folklorización saneada”, que desterraba todo aquello feo e indeseable para la mirada occidental: “el desastre ecológico de la Ciudad de México, la pobreza, la inmigración, el narcotráfico, los problemas ecológicos, la violencia y la violencia de género”⁷⁴¹.

En síntesis, esta exposición, como irónicamente ha señalado Rafa Lemus, fue una “millonaria operación de *rebranding*”⁷⁴². Ya existían, en la historia de las relaciones entre México y Estados Unidos, varios precedentes históricos de cómo las élites económicas invirtieron y promovieron arte mexicano con distintos intereses de tipo financiero y especulativo⁷⁴³. Sirvan de ejemplo de esto las palabras del presidente de la institución cultural recientemente creada, Conaculta, Rafael Tovar y de Teresa que, a dos días de que se inaugurase *Esplendores* en el colegio de San Ildefonso declaró lo siguiente en una entrevista:

México: esplendores de 30 siglos nos ofreció una gran oportunidad para que, bajo los auspicios de la fundación “Amigos de las artes de México”, pudiéramos mostrar en el exterior lo que hemos sido y somos. Por un interés especial del señor Presidente de la República, quien ha alentado esta gran empresa cultural en cada momento, sirve hoy para presentar a los propios mexicanos las cimas de nuestro desarrollo cultural. Ocasión única por que se ofrece, por primera vez en varias décadas, una visión *global* de nuestra cultura en un solo espacio⁷⁴⁴.

Como apuntara Olivier Debroise, “la celebración del arte mexicano se consumó en el extranjero, concretamente en Estados Unidos, por razones que tienen que ver tanto con la

⁷³⁸ Daniel Montero, *El cubo de rubik...*, p. 68.

⁷³⁹ Daniel Montero, *El cubo de Rubik...*, p. 65.

⁷⁴⁰ Susana Pliego, “Territorios velados...”, pp. 79-80.

⁷⁴¹ Susana Pliego, “Territorios velados...”, p. 87.

⁷⁴² Rafael Lemus, *Breve historia de nuestro neoliberalismo*, p. 59.

⁷⁴³ Véase Olivier Debroise, *El arte de mostrar...*, p. 41.

⁷⁴⁴ Rafael Tovar y de Teresa, “Esplendores: desafío al tiempo”, *La Jornada*, 27 de noviembre de 1992, p. 24. Cita extraída de Julio César Merino y Viridiana Zavala, “Esplendores de treinta siglos: la exposición que presentó a México en Estados Unidos”, *Nexos*, 13 de diciembre de 2017.

economía como con la política”⁷⁴⁵. Las relaciones entre los empresarios más selectos de Manhattan y las exposiciones de arte mexicano existen por lo menos desde la década de los veinte. En diciembre de 1930, durante una cena en la casa de la familia Rockefeller, se instituyó la Mexican Arts Association Inc. En 1940 el propio Roosevelt reconoció y fomentó el arte latinoamericano dentro del paquete de medidas de la política del “buen vecino”. En el marco de la Guerra Fría durante los sesenta abundaron las exposiciones de arte latinoamericano, por no hablar del “intercambio cultural” que se produjo entre Estados Unidos y México tras el descubrimiento de pozos de petróleo en el segundo. Explica Goldman que “la inflación y la recesión mundiales llevó a los especuladores a buscar inversiones estables en el campo de las bellas artes”⁷⁴⁶.

En esta ocasión, el proyecto de fondo era la transformación de la política y la economía mexicanas en un programa neoliberal con la firma del TLCAN como principal herramienta. En esta línea, Cuauhtémoc Medina anota que “ante la imposibilidad de fabricar una mitología a partir de los holocaustos del neoliberalismo, las élites políticas y económicas volvieron los ojos al capital ya dilapidado, pero siempre disponible, del mexicanismo”⁷⁴⁷. Daniel Montero vincula la idea de mexicanismo a la de nación mestiza y plantea esta negociación de intercambio cultural en los siguientes términos:

El sexenio salinista [...] [equiparó] la modernización con la entrada de capitales privados a la cultura, y esa entrada de capitales a su vez es equiparada con el tema de lo mestizo mexicano, para llegar a una serie de retruécanos argumentales que derivaron en la afirmación de que México puede aceptar que en la cultura intervenga la industria privada porque no va en contra de su cultura mestiza; es más, esa cultura mestiza se ve reforzada por la idea de la inversión privada y no se debilitará sino que entrarán en una especie de simbiosis⁷⁴⁸.

A fin de cuentas, esta exposición se podría definir como un “laboratorio narrativo, un taller en el que el Estado mexicano, importantes grupos empresariales y distintos agentes culturales intentan curar –no sin la asistencia de instancias estadounidenses– un nuevo relato de legitimación nacional”⁷⁴⁹. Frente al antiyanquismo, el proteccionismo, el populismo y el nacionalismo, el nuevo proyecto se presenta como integrador, libremercantista, con un

⁷⁴⁵ Olivier Debroise, *El arte de mostrar el arte mexicano*, p. 36.

⁷⁴⁶ Shifra Goldman, “Reescribir la historia...”, p. 375.

⁷⁴⁷ Cuauhtémoc Medina, “Ironía, barbarie, sacrilegio”, pp. 84-85.

⁷⁴⁸ Daniel Montero, *El cubo de rubik...*, p. 80.

⁷⁴⁹ Rafael Lemus, *Breve historia...*, p. 70.

estado adelgazado y “una identidad nacional porosa, ligera y fluida”⁷⁵⁰, todas ellas palabras fuertemente vinculadas a los nuevos modos de trabajo del mundo neoliberal.

En 1987, Paz escribiría: “Si México quiere ser, tiene que volver a ser, como empieza a ocurrir en otras partes del mundo, un centro autónomo de creación y distribución de obras de arte”⁷⁵¹. Es decir, para la propia supervivencia de la Nación mexicana era crucial la puesta en marcha de una nueva política cultural, no necesariamente atravesada *solo* por el Estado. En síntesis, en este proyecto de ingeniería cultural comercial, se condensan las características principales que definen un proyecto neoliberal; se trata, siguiendo la definición de Fernando Escalante, de “un programa intelectual” y un “programa político”, implementado mediante la connivencia o, dicho de otra forma, el trabajo colaborativo entre las instituciones públicas, las grandes empresas privadas y una determinada élite intelectual con el fin de “frenar y contrarrestar el colectivismo”⁷⁵². Porque el programa neoliberal no pretende, ni mucho menos reducir el Estado, sino “transformarlo”, como apunta Escalante, de tal forma que “sirva para sostener y expandir la lógica de mercado”. Ello implica, en muchas ocasiones, un Estado incluso más fuerte, “pero con otros fines”⁷⁵³. En esta neoliberalización también hubo una feminización del país en sus valores más explotables, los de la feminización de la pobreza⁷⁵⁴.

*Los Grupos versus los individuos*⁷⁵⁵: la apertura a los mercados artísticos internacionales y la “nueva subjetividad” del artista de los 90

En 1979 Octavio Paz presentaba al Estado mexicano como un *Ogro filantrópico*, un monstruo que tiene la capacidad de mirar todo lo que pasa en su territorio, que “está en todas partes”, definía Rafael Lemus. Para sus vasallos este monstruo era a la vez “temible y dadivoso, autoritario y clientelista”, otorgaba sus favores a quienes se mantenían fieles y hacía caer al foso de la indiferencia y la desfinanciación a aquellos que no colaboraban con sus actividades propagandísticas. Este monstruo era, sin lugar a duda, el enemigo a batir en la arena

⁷⁵⁰ Rafael Lemus, *Breve historia...*, p. 70.

⁷⁵¹ Octavio Paz, *Los privilegios de la vista...*, p. 35, apud. Julio César Merino y Viridiana Zavala, “Esplendores de treinta siglos...”.

⁷⁵² Fernando Escalante, *Historia mínima del neoliberalismo*, p. 18.

⁷⁵³ Fernando Escalante, *Historia mínima del neoliberalismo*, p. 21.

⁷⁵⁴ Nos detendremos en esta temática en la última sección del capítulo III, “Lorena Wolffer: con el cuerpo por delante”.

⁷⁵⁵ Este título está inspirado en la exposición “De los grupos los individuos”, curada por Dominique Liqueois en 1985 para el Museo Carrillo Gil.

cultural⁷⁵⁶. Así, en 1986, tras un flagrante fraude electoral en las elecciones a la gobernación del estado de Chihuahua, una serie de intelectuales de muy distinto signo ideológico que, en ocasiones anteriores, habían tenido furibundos debates entre ellos, firmaban una carta dirigida a las autoridades con el fin de exigir la anulación de los comicios. Entre ellos, firmaban Octavio Paz, Carlos Monsiváis, Gabriel Zaid, Enrique Krauze, Elena Poniatowska, José Luis Cuevas o Teresa Losada, entre otros. Tal y como señala Woldenberg, este acto “resultaba expresivo de un nuevo ánimo” entre los intelectuales más relevantes del país⁷⁵⁷; un ánimo que los unía ante los desmanes autoritarios ya endémicos del partido único.

Rafael Lemus se detiene en el proceso de construcción cultural de una nueva subjetividad neoliberal en la cúpula ilustrada mexicana a través del análisis de la publicación de *Vuelta*, dirigida por Octavio Paz. Desde hace décadas, Paz se había convertido en el “letrado” mexicano por excelencia, el intelectual internacional, aura esta que no hizo más que aumentar con la concesión del Nobel de literatura en 1990. En *Vuelta*, Enrique Krauze, Gabriel Zaid y el propio Paz, entre otros, comenzaron presentando, al estilo del *Ogro filantrópico*, una crítica al Estado como una máquina de centralismo, corrupción, burocracia, corporativismo y clientelismo que, “antes que servir a la sociedad, termina por absorberla”⁷⁵⁸. Algo pareció cambiar en esta postura tras el fraude de 1988 y la línea editorial pareció orientarse hacia nuevos derroteros. Lemus lo explica de la siguiente forma:

Si a principios de esa década Paz, Zaid y Krauze prescribían una cierta vuelta al pasado, en 1988 ya acusan a la izquierda de pretender precisamente eso. Es ahora otro su adversario: no más la modernización liberal conducida por los priistas –a la que en algún momento concibieron como exógena, burocrática, elitista, alemanista y constra-productente–, sino a las fuerzas políticas y sociales que se oponen, justamente, a la modernización neoliberal conducida por los priistas. [...] Es a partir de este momento que la revista empieza a dedicar la mayor parte de sus textos de opinión política a una misma tarea: representar a la izquierda mexicana [...] como una amenaza para la democracia⁷⁵⁹.

Como se apuntaba, tras ganar el nobel, Paz se había convertido, en palabras de Julio Cesar Merino y Viridiana Zavala, en un “profeta cultural para el Estado mexicano”, pero no solo para el Estado; también para el conglomerado audiovisual Televisa y su presidente Emilio Azcárraga⁷⁶⁰. En 1990 Octavio Paz organizó junto a Televisa y su revista, *Vuelta*, un encuentro cultural titulado *La experiencia de la libertad*, con el fin de llevar a cabo una serie de

⁷⁵⁶ Jean Franco, “Manhattan...”, p. 222; Rafael Lemus, *Breve historia de nuestro neoliberalismo*, pp. 21-23.

⁷⁵⁷ José Woldenberg, *Historia mínima de la transición...*, p. 47.

⁷⁵⁸ Rafael Lemus, *Breve historia...*, p. 28.

⁷⁵⁹ Rafael Lemus, *Breve historia...*, p. 45.

⁷⁶⁰ Julio César Merino y Viridiana Zavala, “Esplendores de treinta siglos...”.

conversaciones sobre la caída de los regímenes socialistas, sobre los que había escrito innumerables y belicosas críticas. Para Jorge Volpi este fue un hecho significativo que marcó a nivel cultural el inicio de las lógicas que se desencadenarían en este campo durante los años noventa en una de sus vertientes⁷⁶¹. Esta especie de simbiosis, de sintonía entre el gran empresario y el Nobel hizo que Televisa se convirtiera en el espacio de difusión que, de manera más intensa, divulgara sus ideas respecto de la política, de la economía y, cómo no, de la cultura mexicanas⁷⁶².

Pero como se podrá deducir de la sección anterior, esta colaboración no se limitó a la del intelectual y el empresario filantrópico, sino que el Estado, encarnado por el presidente Salinas de Gortari, tuvo mucho que decir. Analicemos desde el principio; mientras que en 1982 el número de empresas públicas llegaba a 1100, tras la reestructuración de Salinas y su sucesor Ernesto Zedillo, estas se redujeron a 200 en 2002⁷⁶³. Sin embargo, recién iniciado el sexenio se inauguraron dos nuevas instituciones culturales que reformularon completamente los entresijos del campo cultural en este periodo. Apenas una semana después de su toma de posesión, el 1 de diciembre de 1988, Salinas decretó la creación de la primera de ellas, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA). De la premura en la creación de la nueva institución no es difícil deducir que se trataba de una prioridad. Su decreto presidencial establecía que “el Estado debe estimular la creación artística y cultural, garantizando la plena *libertad* de los creadores, razón por la cual su presencia estatal en ese campo ha de ser esencialmente de organización y promoción”⁷⁶⁴. De Conaculta pasaban a depender ahora el Centro Nacional de las Artes el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y, más importante para este trabajo, el Instituto Nacional de Bellas Artes, organismo encargado de los museos públicos de artes visuales más importantes del país. El organismo también era el encargado de la adquisición y conservación de obra artística y patrimonio arquitectónico.

El Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) se constituyó apenas un par de meses después, el 2 de marzo de 1989. Se trataba de un fondo de financiación para jóvenes artistas que podían presentar sus proyectos a la institución, la cual los evaluaría y seleccionaría de acuerdo con el plan presentado. Durante la ceremonia de fundación del FONCA, Octavio

⁷⁶¹ Jorge Volpi et al. “Mesa 1. Del liberalismo al neoliberalismo”, pp. 31-32.

⁷⁶² Julio César Merino y Viridiana Zavala, “Esplendores de treinta siglos...”.

⁷⁶³ Miguel Ángel Centeno, *Democracy within Reason*.

⁷⁶⁴ Conaculta, *Memoria...*, p.159, apud. Daniel Montero, *El cubo de rubik...*, p. 88.

Paz –ya erigido como gran valedor de las nuevas propuestas culturales del gobierno salinista– durante su discurso como insigne invitado dirá:

Señor presidente, señoras y señores:

México vive un periodo de cambios que son el resultado de fuerzas y tendencias, ideas y realidades, que durante los últimos 20 años, a manera de ríos y corrientes subterráneas, han agitado y conmovido el subsuelo social. [...] Damos los primeros pasos, no sin titubeos, por un territorio desconocido y al que debemos poblar con nuestros actos y, en cierto modo inventar con nuestras obras. Las novedades más visibles son las de orden político y económico: pluralismo democrático y modernización económica. [...] Salinas de Gortari está creando las bases para un nuevo pacto político y social de largo alcance⁷⁶⁵.

Con esta declaración podemos ver cómo Paz se pasaba con armas y bagajes a esta nueva propuesta de gestión cultural. Pero, de nuevo, no estaba solo; el Fonca, desde su fundación, estaba pensado como un organismo de mecenazgo a través del cual los nuevos filántropos podían recibir suculentas exenciones fiscales. Daniel Montero, con la *Memoria 1988-1994* del Conaculta en la mano, relata cómo el Fonca nació ya “con una importante modificación respecto a la recaudación de impuestos”⁷⁶⁶. El historiador glosa el apartado de las memorias en que se señala este importante aspecto fiscal: “[...] el Fonca quedó facultado por la Secretaría de Hacienda y Crédito público para recibir donativos acreditables como deducibles del impuesto de la Renta”⁷⁶⁷. Tenemos, pues, una triple entente que comienza a forjarse en los primeros albores del gobierno de Salinas: un claro proyecto institucional de internacionalización del arte mexicano a través de la financiación directa, un potente grupo empresarial que “filantrópicamente” financiará este proyecto, y un grupo de reputados intelectuales que aportan al mismo el capital simbólico necesario para que sea tomado en serio. Por supuesto, estos serán financiados por este y otros medios. Ya vimos cómo Paz fue uno de los principales padrinos de *Mexico: Splendors of Thrity Centuries*, y como Azcárraga le dio todos los programas que quiso en Televisa. Jorge Volpi explica este proceso en términos de legitimación mutua:

En el caso de los intelectuales, [...] Salinas debía pactar nuevamente con ellos para intentar obtener la legitimación que tanto necesita a fines de los ochenta y principios de los noventa, por lo que, muy pronto crea Conaculta y el FONCA [...] Ciertamente, esta intención legitimadora de Salinas no consiguió exactamente su propósito, sobre todo a partir del alzamiento zapatista, pero [...] hay un claro objetivo de entablar una nueva alianza del régimen revolucionario con los intelectuales”⁷⁶⁸.

⁷⁶⁵ Rafael Lemus, *Breve historia...*, p. 54.

⁷⁶⁶ Daniel Montero, *El cubo de rubik...*, p. 75.

⁷⁶⁷ Conaculta, *Memoria, 1988-1994*, p. 172 apud. Da Daniel Montero, *El cubo de rubik...*, p. 75. Énfasis añadido.

⁷⁶⁸ Jorge Volpi et al. “Mesa 1. Del liberalismo al neoliberalismo”, p. 32-33.

En síntesis, en los noventa, Octavio Paz se convirtió en el caso paradigmático del intelectual que apoyaba el proyecto económico neoliberal por encima de la democratización del país, y lo hacía a través de su “capital cultural”⁷⁶⁹ —o capital simbólico según Bourdieu—, y de todos los medios, públicos y privados, que se pusieron a su disposición. Como él hubo varios —Krauze, Fuentes, Said—⁷⁷⁰ y, al menos hasta 1994, hicieron de Salinas “el presidente más popular en décadas”⁷⁷¹ a pesar de que, tras la implementación de las reformas económicas del sexenio, la desigualdad se disparó en el país⁷⁷². Cuauhtémoc Medina lo afirmaría más tarde de manera taxativa, incluyendo en esta fórmula al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología: “CONACULTA y CONACYT han propiciado mecanismos de financiamiento y cooptación de intelectuales y artistas, con la finalidad de formar un grupo de lealtades económicas ante el gobierno mexicano en el seno de la cultura del país”⁷⁷³.

¿Pero qué pasaba con aquellos y aquellas artistas y escritores emergentes o aquellos que habían permanecido en los márgenes del sistema? ¿Podían acceder al Fonca? ¿Estaban de acuerdo con este sistema de reparto de fondos? Tras la postulación de los candidatos, que presentaban un proyecto con un plan de acción y un cronograma, y una vez otorgada la beca, la institución contaba con un órgano consultivo, un grupo de expertos y expertas que asesoraban al o la artista durante el tiempo que duraba su proyecto y el proceso de producción de la obra. En este sentido, Montero anota que el Fonca produjo un cambio de paradigma en la producción de arte, una “reconfiguración” de su definición, “ya no como producto sino como proceso”⁷⁷⁴. Aunque el arte proceso, junto con el performance y la instalación, llevaban ocupando un papel relevante en la historia del arte mexicano desde los setenta, los no-objetualismos ciertamente fueron relegados durante toda la década de los ochenta. En 1984 el Museo de Arte Contemporáneo inauguraba su exposición *Obras Nuevas en la Sala Permanente. Arte Contemporáneo Mexicano*, donde se exhibían trabajos realizados por grupos como MIRA, el No-Grupo y Tepito Arte Acá. Mónica Mayer, que también exponía obra en la nueva permanente del museo, cuenta la hecatombe que supuso esta colección para los gestores más tradicionales de la institución artística:

⁷⁶⁹ Nicola Miller, *In the Shadow of the State*, p. 44, apud. Tania Islas, “Politics in a House of Mirrors...”, p. 14. Traducción propia.

⁷⁷⁰ Para un desarrollo detallado de esta hipótesis véase el capítulo “Editando neoliberalismo” de Rafael Lemus en su ya citado *Breve historia...*, pp. 25-57.

⁷⁷¹ Tania Islas-Wenstein, “Politics in a House of Mirrors...”, p. 18.

⁷⁷² John Scott, “Desigualdad de oportunidades...”, p. 237.

⁷⁷³ Cuauhtémoc Medina, *Abuso mutuo...*, p. 50.

⁷⁷⁴ Daniel Montero, *El cubo de rubik...*, p. 90-91.

Quizás algunos grupos empezaron a suavizarse atraídos por el reconocimiento oficial pero yo creo que lo que acabó con el movimiento fue una aplastante censura encubierta [...]. El arte proceso y la instalación irrumpieron violentamente en las salas del museo. Los aterrados jefes de Helen Escobedo poco después le informaron que ya no era la directora del MAM. A su salida, la exposición permanente de arte contemporáneo reciente pasó a temporal y a todos los que participamos en ella nos regresaron la obra [...]775.

En su *Escandalarío*, Mónica Mayer también relata que, para estas fechas, el INBA, en una especie de operación de expropiación del espacio, “había sacado a los artistas de un proyecto exitoso para quedarse con el control”776. En los ochenta, se negó el acceso a las instituciones al arte contemporáneo más vanguardista. Esta situación supuso para muchos artistas quedar sin un espacio expositivo. Y esta “cerrazón de los espacios oficiales” obligó a los artistas, según la propia Mayer, a buscar nuevas estrategias expositivas777. Pero según Tania Islas Weinstein, a finales de los ochenta y durante la transición democrática, con la implementación de reformas económicas y negociaciones políticas transnacionales orientadas al mercado, se transformaron “las políticas e instituciones culturales del país, así como el contenido político de sus obras”778. Mayer se refiere a esta transformación, en la que Conaculta tuvo mucho que decir, de la siguiente forma:

Aunque hubo un mercaducho para el arte no objetual a través de universidades o museos, el super tianguis de los no objetualismos empezó en 1989 con la creación de Consejo nacional de la Cultura y las Artes. Aunque la propuesta de este organismo venía de años atrás, no fue casual que cuajara en el gobierno que abanderó el TCL [...] otorgando becas y haciéndole la manita de puerco a la iniciativa privada para soltarle lana a los proyectos que ellos se encargan de legitimar779.

La nueva estrategia cultural no solo vino de la mano de las becas del Fonca, sino que, como ha referido Francisco Reyes Palma, “fue verdaderamente un desmonte de las instituciones”780. El Fonca destinaba recursos directos a los artistas pero dejó de invertir en arte, dejó de coleccionar obra y de conservarla. De esta forma, el campo cultural se fue liberalizando y se fue convirtiendo, por utilizar la metáfora de Mayer, en un “tianguis”, en un mercado abierto al mejor postor. En este mercado, la responsabilidad de la continuidad de la producción cultural recayó en las y los artistas, en su voluntad individual de supervivencia. Rafael Lemus encuentra que, en este proceso, mientras el neoliberalismo desmantelaba una

775 Mónica Mayer, *Escandalarío*..., p. 28-29.

776 Mónica Mayer, *Escandalarío*..., p. 18.

777 Mónica Mayer, *Escandalarío*..., p. 29.

778 Tania Islas-Wenstein, “Politics in a House of Mirrors...”, p. v.

779 Mónica Mayer, “Con dinero y sin dinero II”, *El Universal*, 8 de octubre de 1996, p. 4.

780 Lorena Wolffer et al. “Mesa 3. Otros detonadores”, p. 118.

racionalidad política, construía otra; una nueva subjetividad del intelectual que se concibe como un empresario de sí mismo, “encargado de invertir su propio capital humano”⁷⁸¹. En la misma línea, Irmgard Emmelhainz entiende que esta lógica de privatizaciones “celebra al visionario creativo, al trabajador independiente, la libertad de expresión individual, mientras proclama la autonomía de las esferas económica, política y cultural”⁷⁸². Ese triunfo de la “lógica neoliberal”, para Volpi, propició la producción de fenómenos culturales antinacionalistas, cosmopolitas y abiertos a la globalización, entendida como la adopción de las “corrientes centrales” en el arte, es decir, las que se estaban produciendo en el Norte Global⁷⁸³. Según el crítico, en este momento los artistas dan un viraje y “pasan muy rápidamente del compromiso a aborrecer el compromiso político [...] a tener prácticamente asco ante cualquier manifestación de lo político”⁷⁸⁴. En esta misma dirección apuntaba el británico Julian Stallabrass en su ya clásico *Art Incorporated*:

[...] después del TLCAN, [...], el arte mexicano que tuvo más éxito en el mercado internacional era el irónico y apolítico, a pesar de los extraordinarios estragos y resistencia revolucionaria que ocurrían en ese país. Coco Fusco nos da el ejemplo de Francis Alÿs y Miguel Calderón, describiendo el esfuerzo que se hizo de insertar a artistas, más o menos jóvenes y con tendencias conceptuales, en el mercado internacional, esto en colaboración con instituciones estadounidenses para así promover una imagen actualizada de la cultura mexicana”⁷⁸⁵.

Volpi sentenciaba que, en este paisaje, la consecuencia más directa fue “el carácter antipolítico” de los artistas que continuó y preservó “la lógica neoliberal al mantenerse al margen de los problemas públicos”⁷⁸⁶. Pero los artistas no eran una masa homogénea que responde fielmente y en parejo a las condiciones socioeconómicas y a los análisis de los teóricos más informados. Ciertamente, la estrategia estatal se puede leer como una fórmula para resquebrajar el arte como militancia, pero los y las artistas que comenzaron a pedir becas también eran críticos con el mundo y el sistema que les rodeaba. Como bien señala Mónica Mayer, “Atrás había quedado la visión politizada, de izquierda, latinoamericanista y un tanto rígida que compartían gran parte de los artistas setenteros para dar lugar a una visión más individualista con los ojos puestos en Europa y EU”⁷⁸⁷. Pero, retomemos nuestra pregunta

⁷⁸¹ Rafael Lemus, *Breve historia...*, p. 30.

⁷⁸² Irmgard Emmelhainz, *La tiranía del sentido común...*, p. 23.

⁷⁸³ Jorge Volpi et al. “Mesa 1. Del liberalismo al neoliberalismo”, p. 36.

⁷⁸⁴ Jorge Volpi et al. “Mesa 1. Del liberalismo al neoliberalismo”, p. 35.

⁷⁸⁵ Julian Stallabrass, *Art Incorporated...*, p. 107 apud. Daniel Montero, *El cubo de Rubik*, p. 70.

⁷⁸⁶ Jorge Volpi et al. “Mesa 1. Del liberalismo al neoliberalismo”, p. 36.

⁷⁸⁷ Mónica Mayer, *Escandalario...*, p. 40.

por la militancia; después de varias lecturas apocalípticas —en su sentido umbertino—, cabe preguntarse si podemos hablar de una resistencia artística en este contexto. ¿Qué opinaban los protagonistas, los artistas que, durante los 90, recibieron becas del Fonca pero, al mismo tiempo, crearon todo tipo de espacios alternativos de exposición e intercambio?

En una de las mesas de debate de *Antes de la resaca...*, Guillermo Santamarina expresaba la siguiente opinión respecto a la politización de la generación de artistas “alternativos” que comenzaron a ganar espacios en los noventa:

Nuestra generación fue acusada por Carlos Monsiváis de ser una generación cooptada por la televisión. So what? ¿Y qué? Que habíamos sido alimentados con Choco Milk y con Gansitos. So what? Y que, como resultado de eso, éramos totalmente víctimas de la globalización. So what? Efectivamente, en ese momento se estaba firmando el Tratado de Libre Comercio y nos invitaban una y otra vez a Canadá, especialmente a Quebec, para ver cómo resistíamos esta cooptación, cómo nos estaban jodiendo con eso y la verdad es que no nos importaba. Sin embargo, había otras respuestas y otras resistencias que fueron bastante eficientes⁷⁸⁸.

La aseveración de Santamarina podría servir como ejemplo para aquellos que afirman, en síntesis, que los artistas de los noventa se despolitizaron y se volvieron individualistas. En cambio parece que otro de estos protagonistas no estaba tan de acuerdo con este tipo de afirmaciones. Joshua Okón, fundador, junto a Miguel Calderón, de La Panadería⁷⁸⁹, respondía a las acusaciones vertidas por Volpi durante la mesa número 1 del seminario para la exposición *Antes de la resaca...* (2016)⁷⁹⁰ desde el público:

Quiero retomar el tema del supuesto arte apolítico de los noventa, que es la idea más absurda que he oído en bastante tiempo [...] Creo que Jorge Volpi está teniendo una confusión enorme entre militancia y lo político [...] El arte de dicho periodo fue un arte que se reconectó con el arte de los sesenta y setenta en tanto que empezó a ser muy receptivo a la realidad urbana y a la realidad inmediata de los artistas [...] Sí, es verdad que hubo un cambio de paradigma en el sentido de que dejó de ser un arte militante, pero eso de ninguna manera se puede describir como apolítico⁷⁹¹.

En 1995, el galerista Carlos Ashida, en una charla sobre el mercado latinoamericano del arte celebrada en el museo MARCO de Monterrey, para referirse a las nuevas generaciones de

⁷⁸⁸ Lorena Wolffer et al. “Mesa 3. Otros detonadores”, p. 107.

⁷⁸⁹ La Panadería fue un colectivo, espacio artístico y de encuentro que nació en 1994 en un antiguo local de venta de pan en la colonia Hipódromo. Se convirtió durante la década del noventa en un referente de la producción artística independiente. Para un recuento más amplio de sus actividades y textos de sus integrantes véase Joshua Okón et al., *La panadería*.

⁷⁹⁰ La exposición *Antes de la resaca... un debate de los noventa en México*, comisariada por Sol Henaro, se inauguró en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo el 30 de junio de 2011 al 27 de noviembre del mismo año. Con motivo de la exposición se organizaron cuatro mesas de debate que abarcaban las distintas miradas sobre el campo cultural en esta década desde distintos actores y actrices: críticos, historiadores, curadoras, artistas, gestoras de instituciones públicas, etcétera.

⁷⁹¹ Jorge Volpi, et al. “Mesa 1. Del liberalismo al neoliberalismo”, p. 52.

artistas señalaba: “Estos artistas no pretenden objetivos tan altos como sus predecesores, han encontrado que no hay ideología que los obligue a hablar más allá de las condiciones inmediatas de su contexto y producen obras cargadas de contenido crítico y agresivo”. A ello, añadía que “el consumo del arte en México no es importante porque esa función siempre ha dependido del Estado”⁷⁹². Daniel Montero presenta en su estudio este testimonio como sumamente representativo del giro en el interés del mercado artístico por “promover a otros artistas y otro tipo de arte al de la década anterior; un arte que ya no era pintura” sino “objetos sacados de la cotidianidad e imágenes de los medios masivos de comunicación”⁷⁹³. Pareciera que, en esta descripción, se encuentran algunas similitudes con las propuestas de los no-objetualistas de la segunda mitad de los setenta y la primera de los ochenta⁷⁹⁴. Pero ¿en qué se diferenciaban y cómo habían llegado hasta allí?

Entre los años 1989 y 1993 Mónica Mayer, junto con su compañera Maris Bustamante, su esposo Víctor Lerma, Rubén Valencia, Alberto Gutiérrez Chong y Elena Hernández intentaron dar forma a un “espacio alternativo” de exposición y difusión de arte actual. La artista cuenta que tardaron más de un año en elegir el nombre. Finalmente se decidieron por el “Escandalario”. Este supuesto fracaso a la hora de crear un espacio alternativo fue precursor de otros espacios que la nueva generación de artistas fue armando en un ámbito que mucho había cambiado pero que recibía valiosísimas herencias. Partiendo de la categoría propuesta por Cuauhtémoc Medina, “arte postmexicano”, nos referimos a aquellas manifestaciones artísticas que establecen una nueva dimensión de “lo político” del arte ante la necesidad de fracturar las reglas que la modernización –dictada por los grandes capitales y auspiciada por las instituciones públicas– estaba imponiendo en un panorama donde la economía se había convertido en el nuevo centro rector de la estética. Amy Carroll define este ensayo como una forma de subvertir las propuestas del “Estado postrevolucionario” y su “misión patriótica” del arte a través de una contra institucionalización: “Coreografiaron la crítica a través de sus propias ofertas privatizadoras de la forma museística y su estética documental”⁷⁹⁵.

Se trataba, pues, de crear un nuevo campo cultural que aspirase a intervenir en la realidad social para evidenciar las tensiones que empezaba a ocasionar la desigualdad

⁷⁹² Carlos Ashida en la charla *El mercado del arte latinoamericano hoy*, en el museo MARCO de Monterrey el año 1995 refiriéndose a la “nueva generación” de artistas emergentes. Citado en Daniel Montero, *El cubo de rubik...*, p. 56.

⁷⁹³ Daniel Montero, *Cubo de rubik*, p. 57.

⁷⁹⁴ Recordemos que para el año 82 Maris Bustamante dio por clausurada la generación de los grupos.

⁷⁹⁵ Amy Sarah Carroll, *REMEX...*, p. 67.

exacerbada por la liberalización del mercado. Pero esta escena no surgió de la nada; después del terremoto comenzó a fraguarse una extraña relación entre aquella escena alternativa que diseñaba su propia ropa, hacía sus propios fanzines y rebuscaba por horas cintas, discos y vídeos de fenómenos culturales vetados en las radios y medios de comunicación convencionales, y el movimiento urbano popular, un vínculo, en palabras de José Luis Paredes, de todos aquellos “territorios heterodoxos”:

Apareció una izquierda social menos doctrinal, conformada por organizaciones de civiles no vinculadas a ningún partido político y el humor irrumpió en la escena política oxigenándola [...] Los años ochenta y noventa representaron una apropiación espacial y generacional de la ciudad por parte de las generaciones jóvenes que buscaron desmarcarse de la idea de ciudad recreada por la intelectualidad establecida de entonces⁷⁹⁶.

No es casualidad que gran parte de estos artistas y su producción encontrasen inspiración, temática e, incluso, la materia prima de sus obras en el espacio urbano. Los procesos sociales se convierten en “soporte” para la obra de numerosos artistas. Fue lo que ocurrió con Yoshua Okón y su ya mencionado proyecto colectivo expositivo *La panadería*, así como *La Quiñonera*, fundada el año 1988 en el estudio de Néstor y Héctor Quiñones. Mónica Mayer define este proyecto de manera precisa: “[...] casi no pintan, no se cobijan bajo los antros culturales estatales o privados y ni siquiera les importa si Raquel Tibol los conoce. Hacen performance, instalaciones, objetos y poesía visual con seriedad y disciplina. Su oficio dentro de los no objetualismos es cada día más firme”⁷⁹⁷. Algo similar ocurrió con el espacio independiente de la colonia Polanco Temistocles 44, fundado en 1993 por Eduardo Abaroa, Abraham Cruzvillegas y Daniel Guzmán, entre otro nutrido grupo de artistas.

Pero, en esta madeja de proyectos alternativos, queremos detenernos en tres: primero, el de Vicente Razo, de carácter individual, que zarandeó con su “Museo Salinas” la tradición museística del país; segundo, el de Mónica Mayer y Víctor Lerma, que eran pareja y habían formado parte de la generación de los grupos y trajeron a los 90 su experiencia con los no objetualismos con su proyecto “Pinto mi raya”, una mezcla entre la recuperación de la memoria de las formas *alternativas* en México y las propuestas expositivas más innovadoras de la década; y, por último, el colectivo Curare, desarrollado por un grupo de críticas y críticos, historiadores e historiadoras que, de manera incipiente, comenzaron a pensar en colectivo el oficio del curador independiente y a armar todo tipo de propuestas expositivas

⁷⁹⁶ Francisco Reyes Palma et al., “Mesa 2. Espacios de activación social”, pp. 78, 86.

⁷⁹⁷ Mónica Mayer, *Escandalario...*, p. 37.

que llegaron a convertirse en el marco de referencia para las instituciones culturales dedicadas al arte contemporáneo.

1. En 1993 la revista *Time* honró a Carlos Salinas de Gortari con el premio honorario de hombre del año de América Latina con un encabezado que rezaba “The Real Revolutionary Carlos Salinas de Gortari Is Reversing Mexico’s History”⁷⁹⁸. Su popularidad, como se ha visto, no paraba de crecer y su modelo de desarrollo aparecía en los sueños más húmedos de los funcionarios del Fondo Monetario Internacional. Todo parecía ir como la seda, hasta 1994. La debacle económica que comenzó en diciembre de aquel año –conocida como *efecto tequila*⁷⁹⁹– provocó una de las peores crisis del país en la era postrevolucionaria. Las gentes de Ciudad de México, sumidas en la inestabilidad económica, el desempleo y la supervivencia diaria, conscientes de la gestión del mandatario, “empezaron a verter su furia contra los efectos contraproducentes de la integración económica”⁸⁰⁰ y comenzaron a fabricar todo tipo de figuras de papel maché, grandes y pequeñas, máscaras de goma, esqueletos, muñequitos de juguete de Salinas convertido en murciélago, piñatas, calcomanías y un largo etcétera. La cuestión era humillar al mandatario y convertirlo en todo aquello que pudiese ser asociado con la maldad. En una nota de prensa la periodista María Eugenia Sevilla dejaba constancia de este fenómeno:

El Chupacabras, el Chupaempresas, el 666, el más buscado: ya nadie podrá negar que, tras el "error de diciembre" de 1994, Carlos Salinas de Gortari dejó de ser el ex Presidente de México para transmutarse en un monstruo de cualidades vampírescas, de quien el ánimo fetichista del pueblo mexicano dejó testimonio en máscaras de hule, figurillas, camisetas, piñatas, judas, calzoncillos y paletitas de chocolate que se vendían en cada esquina⁸⁰¹.

A partir de 1994 Razo comenzó a coleccionar todos estos objetos con el objetivo de “reunir la colección más amplia del mundo de objetos dedicados a caricaturizar, insultar y rebajar a

⁷⁹⁸ John R. MacArthur, *The Selling of Free Trade...*, p. 78.

⁷⁹⁹ Se conoce como *efecto tequila* a la crisis económica que dio el pistoletazo de salida el mes de diciembre de 1994 en México y se extendió rápidamente por varios países latinoamericanos produciendo una macro devaluación del peso, quiebra de bancos, rescates financieros y la explosión del desempleo, entre otras consecuencias. Algunas de las causas que se han señalado fueron la internacionalización masiva de la actividad financiera mexicana, el recalentamiento de la economía mexicana a partir del fomento masivo durante el sexenio de Salinas en Tesobonos, también conocidos como “bonos chatarra”, que crearon una gran expansión del crédito y del endeudamiento, y derivado de ello, una burbuja especulativa que terminó por estallar tras los sucesos de 1994 –la revolución armada del EZLN el 1 de enero en Chiapas y el asesinato del candidato del PRI a la reelección, Luis Donald Colosio, en Tijuana el 23 de marzo de 1994–. Véase Isabel Rueda, *México: crisis, reestructuración económica...*, pp. 42-44; y Graciela Márquez, “De crisis y estancamiento...”, p. 177-178.

⁸⁰⁰ Descripción curatorial de la pieza en el MUAC, en cuya colección se encuentran depositadas las 364 piezas de la

⁸⁰¹ María Eugenia Sevilla, “De presidente a pieza de ‘museo’”, *Reforma*, 3 de abril de 2003, p. 1.

Carlos Salinas de Gortari”, le comentaba el propio Razo a una periodista de *Vice*⁸⁰². Según el mismo reportaje, muchas de las máscaras “fueron compradas a niños que las usaban para pedir dinero en las calles, decoradas según la estación: diablo en Navidad, monstruo en Halloween, charro en septiembre”⁸⁰³. Razo incluso llegó a coleccionar un muñeco vudú de Salinas⁸⁰⁴. En 1995 el artista empezó a acomodar todos estos objetos en el baño de su casa y tituló esta instalación “El Museo Salinas” (MUSAL). Incluso diseñó unos afiches con la cara del mandatario como chupacabras/murciélago/vampiro y publicitó su museo, que se podía visitar. “Cáele a mi casa, nos tomamos unas chelas y de paso visitas mi museo”, cuenta Ximena Escalera que les diría Razo a sus amigos para armar reventón en su casa de La Condesa⁸⁰⁵.

En el mencionado poster, además del nombre del museo en la parte superior y de la imagen del Salinas “chupacabras”, en la parte inferior del afiche se podía leer “Dejar de hacer ready-mades, empezar a hacer museos”. Con esta aseveración Razo quería gastarle una broma de mal gusto a la historia del arte contemporáneo y, en lugar de meter el wáter en el museo, metió el museo en el wáter. Como vimos con las declaraciones de Mayer respecto a la colección permanente del MAM, durante los 80 y los 90 los y las artistas que abordaban temáticas controvertidas tuvieron serias dificultades para exponer en los espacios institucionales. Ante esta tesitura, algunos como Razo comenzaron a crear sus propios proyectos expositivos⁸⁰⁶. En la Guía Oficial del Museo Salinas Razo dejó por escrito los objetivos de esta nueva propuesta museográfica y su relación con los establecimientos artísticos estatales:

Considerando el estancamiento de los museos mexicanos –inmersos en una agenda colonizada y elitista, con un cuerpo burocrático atrofiado y temerosos de confrontar el más mínimo producto de la realidad– decidí que sería un acto sano y necesario preservar estos testimonios originales de la historia contemporánea de México en el espacio de un museo: Quería "activar" estos objetos⁸⁰⁷.

⁸⁰² Gabriela Maccido Osorio, “El retorno del Museo Salinas”, *Vice*, 23 de septiembre de 2013, <https://www.vice.com/es/article/qb9y5v/el-retorno-del-museo-salinas>

⁸⁰³ Gabriela Maccido Osorio, “El retorno del Museo Salinas”, *Vice*, 23 de septiembre de 2013, <https://www.vice.com/es/article/qb9y5v/el-retorno-del-museo-salinas>

⁸⁰⁴ María Eugenia Sevilla, “Tiene Salinas muñeco vudú”, *Reforma*, 5 de abril de 2003, p. 3.

⁸⁰⁵ Ximena Escalera Zamudio, “El Museo Salinas o la ironía como táctica alternativa...”, p. 50.

⁸⁰⁶ Rubén Gallo, *New Tendencias in Mexican Art...*, p. 138.

⁸⁰⁷ Vicente Razo, *The Official Museo Salinas Guide*, p. 64, apud. Rubén Gallo, *New Tendencias...*, p. 138. Traducción propia.

Como anotara el crítico Yishai Jusidman, esta instalación era “un instrumento que apunta su poder crítico y corrosivo hacia las instituciones”⁸⁰⁸. Rubén Gallo en su estudio también apunta que, buscando parodiar la afición del PRI por crear instituciones burocráticas, Razo redactó unos “estatutos y reglamentos” que definían la misión del museo y, siguiendo la lógica del nepotismo estructural del PRI, se nombró a sí mismo director⁸⁰⁹. El artista, de esta forma, estaba presentando su propuesta como una “táctica alternativa de participación política”⁸¹⁰. Conjuntamente, y como ha apuntado Ximena Escalera, la colección de Razo tiene un componente documental fundamental, puesto que “retrataba la realidad nacional del país y exhibía la imagen de Salinas como un elemento primordial dentro de un proceso histórico”⁸¹¹. Además, cuestionaba de manera radical la noción de museo establecida por el Estado, “un filtro –según Razo–, que regula y selecciona qué objetos o documentos de la historia migran hacia el lado consciente o articulado de la sociedad y cuáles permanecen olvidados o despreciados, destinados a subsistir como despojos en el lado inconsciente y marginal de una sociedad”⁸¹². Para Razo, el objetivo último de esta “arqueología consumista de enunciados políticos”⁸¹³, como el mismo llamó también a la propuesta, había sido conseguir salvar estos objetos del olvido y la “desmemoria”⁸¹⁴. En 1999 Razo expuso los objetos de su museo Salinas en el Museo de la Ciudad de México. Es necesario señalar que, desde 1997, gobernaba la Ciudad de México Cuauhtémoc Cárdenas, que después del presunto fraude de 1988, se la debía de tener guardada a Salinas, tanto o más que los ciudadanos que confeccionaron estos objetos. Con la adquisición de la colección por parte del Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Razo logró introducirla como parte de uno de los relatos históricos de lo que había ocurrido en México durante aquellos años convulsos y las lecturas que los ciudadanos habían hecho de la gestión política del ex mandatario: “Las imágenes tenían una carga política clara, eran una denuncia a la corrupción, del malestar económico y social. Activaron ciertas reflexiones, o bien son el testimonio de que las hubo, porque crearon un consenso”⁸¹⁵.

⁸⁰⁸ Yishai Jusidman, “Cultos chachareros”, *Reforma*, miércoles 24 de marzo de 1999, p. 3c, apud. Mónica Mayer, *Escandalario...*, p. 20.

⁸⁰⁹ Rubén Gallo, *New Tendencias...*, p. 139.

⁸¹⁰ Rubén Gallo, *New Tendencias...*, p. 140.

⁸¹¹ Ximena Escalera Zamudio, “El Museo Salinas o la ironía...”, p. 51.

⁸¹² Vicente Razo, *The Official Museo Salinas Guide*, p. 64, apud. Ximena Escalera, “El Museo Salinas o los límites...”, p. 190.

⁸¹³ Vicente Razo, *The Official Museo Salinas Guide...*, p. 33.

⁸¹⁴ María Eugenia Sevilla, “De presidente a pieza de ‘museo’”, *Reforma*, 3 de abril de 2003.

⁸¹⁵ María Eugenia Sevilla, “De presidente a pieza de ‘museo’”, *Reforma*, 3 de abril de 2003.

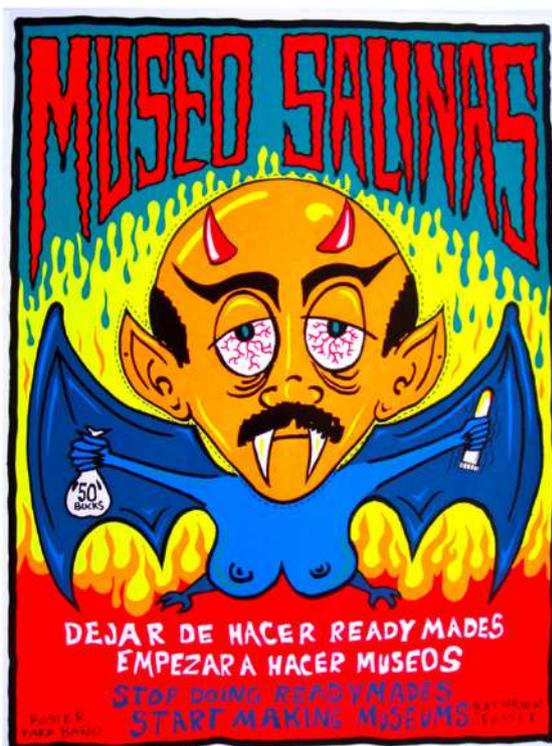
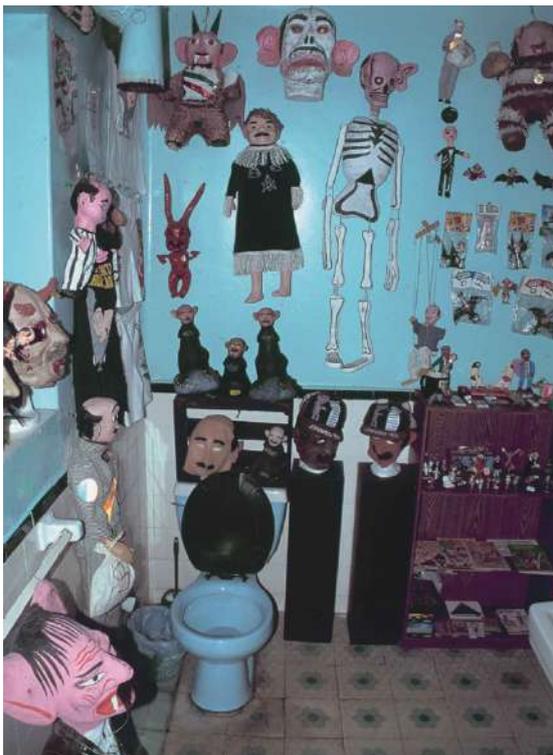


Imagen 76. *Vicente Razo* (artista). Museo Salinas (1995). Fotografía del baño en la casa del artista, Colonia Condesa. Fuente: Colección permanente del MUAC. En línea: <https://muac.unam.mx/objeto/museo-salinas>.

Imagen 77. *Vicente Razo* (artista), Poster para baño del Museo Salinas (1995). Fuente: Amy Sarah Carroll, *REMEX...*, plate 1.

2. El proyecto de Mónica Mayer y su esposo Víctor Lerma nació con el espíritu colaborativo que distinguió a la generación de los Grupos y con aquella estética documental de la que hablaba Amy Carroll. En sus inicios, hacia el año 1989, se trató de una galería de autor que creó la pareja de artistas para escapar del desinterés que se había impuesto en los medios de exposición institucionales y galerías comerciales hacia los artistas que realizaban obras que cuestionaban el sistema de poder y el statu quo del país, entre otros temas. El objetivo de Pinto mi Raya, según Mayer, era el de “lubricar el sistema artístico”, es decir, potenciarlo, empujarlo, en definitiva, “hacer que funcione mejor”⁸¹⁶.

En 1995 Mayer y Lerma fueron invitados a presentar una obra en el Museo de Arte Moderno para la exposición *Fuego, masa y poder. En torno a Elías Canetti*. Para la ocasión los artistas idearon una pieza conceptual en la que, según ellos mismos, el componente fundamental era el proceso⁸¹⁷. La titularon *Justicia y democracia. A fin de cuentas no nos interesa la masa ni el poder*. Lo primero que se apreciaba al sumergirse en ella eran las enormes palabras

⁸¹⁶ GASTV.MX, “Pinto mi raya”, youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=AWHY10tiU6c>

⁸¹⁷ Mónica Mayer y Víctor Lerma, “Su obra sí es provocadora, sostienen Mayer y Lerma”, *El Financiero*, martes 18 de julio de 1995, p. 54.

“Justicia y democracia” impresas en las paredes de la sala. A continuación se reparaba en la pequeña mesita y dos sillas que estaban ubicadas en el centro del espacio expositivo. En ella el visitante encontraba varias carpetas, y libretas. Una de ellas era el diario que Mónica Mayer había escrito durante la gestación de la pieza junto a Víctor Lerma. También había otra libreta con textos de Elías Canetti que Lerma había “alterado”, en palabras de los artistas, y una serie de documentos redactados por el colectivo Losabajofirmantes, que cuestionaban la institución recientemente establecida del Fonca.

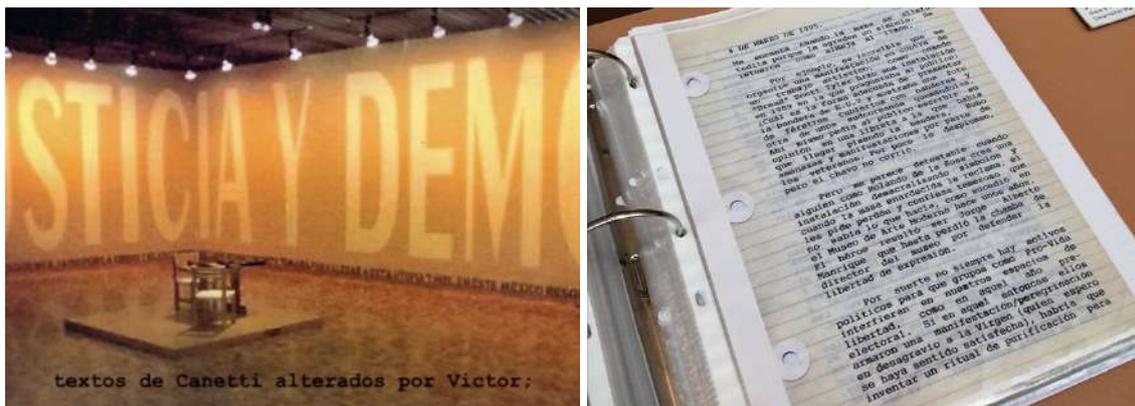


Imagen 78. Mónica Mayer y Víctor Lerma (Pinto mi raya). Justicia y democracia. A fin de cuentas no nos interesa la masa ni el poder, pieza integrante de la exposición Fuego, masa y poder. En torno a Elías Canetti, Museo de Arte Moderno, Ciudad de México, septiembre de 1995.

En otra serie de libretas Mayer y Lerma le preguntaban al público: “Hoy, en este México resquebrajado por la crisis y el escepticismo: ¿Qué acción concreta tomarías para llegar a esta utopía?”. La idea de la muestra era que los y las visitantes formasen parte de la puesta en acción, del proceso. A este respecto, un periodista le preguntaba a Mayer durante la inauguración:

- ¿Cómo cuestionas tú el poder en México?
- Es absoluto, está la masa y está el poder, y el poder no le hace el menor caso de lo que está pasando en la sociedad”.
- ¿Ese descuido lo consideras por parte de la masa o por parte de la estructura del poder?
- De la estructura del poder. Pero lo que permite que eso suceda es, por un lado el miedo de la masa y por otro, la apatía. Le hemos pedido a la gente que llene estas hojitas con la pregunta que nos hacemos aquí. A mí me ha sorprendido, y me duele profundamente, que hay gente que hasta se asusta cuando le preguntamos. Bueno pues, ¿qué acción concreta tomarías? Nunca va a haber justicia ni democracia mientras vivamos en un país de gente con miedo⁸¹⁸.

La obra concluía con una serie de velas encendidas con una leyenda que decía “Con el Fonca o sin el Fonca hago siempre lo que quiero”, lo que significaba una clarísima declaración de intenciones ante mecanismo de financiación artística estatal. La pareja de artistas había

⁸¹⁸ Mónica Mayer, “Justicia y democracia por Mónica Mayer y Víctor Lerma”, *Mónica Mayer y Víctor Lerma* (youtube). <https://www.youtube.com/watch?v=AovSCkvl7g8>

formado parte de colectivos muy críticos con este mecanismo de ‘promoción’ artística que, para muchos, significaba impulsar determinados proyectos afines al proceso de dominación cultural ideado por Salinas:

Nuestra propuesta en esta y otras ocasiones es mezclar la vida y el arte, por lo que, a parte de la encuesta [...] presentamos material documental sobre las broncas en las que participamos a nivel gremial como parte del grupo Losabajofirmantes o de XªTeresa A.C. [...] Si estos géneros han sido aceptados con bastante retraso en México no es por culpa de los artistas que los llevamos practicando desde hace un chorro, sino de críticos y funcionarios que no acaban de ponerse al día”⁸¹⁹.

El proceso de la pieza se vio enriquecido cuando dos jóvenes que visitaban el MAM se besaron en el museo y fueron amenazados con ser expulsados del mismo por “faltas a la moral”⁸²⁰. Los dos artistas los invitaron a besarse en el contexto de la exposición para que, al encontrarse en el museo, su beso se convirtiera en ‘arte’ y no pudiese ser censurado. Para ello, previo a la marcha del orgullo gay, colectivos homosexuales armaron un *Kiss-in* en el espacio creado por Lerma y Mayer. En una de sus colaboraciones con *El Universal*, Mayer relató el suceso de la siguiente forma:

El viernes 23 de junio nos llamó Manuel Centeno del Museo de Arte Moderno para preguntarnos si Víctor Lerma y yo estábamos organizando una manifestación en nuestra instalación de la exposición *Masa fuego y poder* [...]. Aparentemente Tito Vasconcelos en su programa de Radio Educación había dado la noticia de que nuestra invitación pública a quien lo sintiera en su corazoncito acudiera a nuestro espacio a besarse había sido aceptada por los grupos homosexuales que pasarían a fajar un ratito antes de unirse a la Marcha del Orgullo Lésbico-Gay⁸²¹.

Según cuentan los artistas, los manifestantes entraron gritándole una consigna a la directora del museo: “¡Teresa del Conde, el amor no se esconde!”⁸²². Tras los momentos de zozobra y alguna que otra arenga, todos y todas comenzaron a besarse. De esta forma la pieza consiguió aquello que más les apasionaba a la dupla Mayer/Lerma: “lograr esa interacción entre la vida y el arte [...], buscar espacios de libertad en una cultura en la que el arte casi siempre está al servicio del poder”⁸²³. Por último, ambos insistieron en que otro planteamiento importante

⁸¹⁹ Mónica Mayer y Víctor Lerma, “Su obra sí es provocadora, sostienen Mayer y Lerma”, *El Financiero*, martes 18 de julio de 1995, p. 54.

⁸²⁰ Víctor Lerma y Mónica Mayer, “Justicia y democracia”, s/p.

⁸²¹ Mónica Mayer, “En el MAM Cachonda manifestación”, *El Universal*, 28 de julio de 1995, p. 2.

⁸²² Víctor Lerma y Mónica Mayer, “Justicia y democracia”, s/p.

⁸²³ Mónica Mayer, “En el MAM Cachonda manifestación”, *El Universal*, 28 de julio de 1995, p. 2.

de esta pieza era fortalecer tanto su vínculo personal como los vínculos comunitarios que la pieza fuese capaz de crear⁸²⁴.



Imagen 79. Fragmentos del documental “Pinto mi raya”, producido por GASTV.MX. 1. Manifestantes del día del Orgullo Gay besándose durante el Kiss-in organizado en la instalación Justicia y Democracia: A fin de cuentas no nos interesa la masa ni el poder (1995). 2: Mónica Mayer y Víctor Lerma (artistas). Justicia y Democracia: A fin de cuentas no nos interesa la masa ni el poder (1995), Mónica Mayer y Víctor Lerma besándose en el centro de su instalación. Youtube, 5 de agosto de 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=AonSCkvl7g8>

3. Según el historiador Eduardo Ramírez, a inicios de los noventa “un grupo de críticos y curadores toma de aliado al gobierno priista para renovar y dismantelar este mismo discurso nacionalista en el arte [...]. Este mismo grupo [...] asume la promoción y legitimación de la estética contemporánea, preparando su inserción al mercado global de ferias y bienales”⁸²⁵. Para los protagonistas de este dinámico y cultivado grupo de profesionales de las artes visuales, la historia de Curare dista mucho de aproximarse a esta descripción. Curare nació de la necesidad que comenzó a tener este conjunto de expertos de “abordar el arte como forma de producción de conocimiento crítico”⁸²⁶. En el primer número de la revista que el grupo fundó para divulgar sus nuevas propuestas críticas y curatoriales, los componentes del grupo explicaban el alcance y cometido de la nueva publicación y del nuevo colectivo:

Curare es un juego de palabras, que se nos ocurrió en los días en que, ya decididos a formar una asociación alternativa (no nos da miedo resucitar esta palabra setentera en desuso) buscábamos un nombre que definiera el rango de nuestras actividades futuras; el chiste se impuso y, al fin y al cabo nos significa: nos situamos, en efecto, entre *Curare*, voz caribe (no amazónica) que denota un alcaloide vegetal particularmente potente que los nativos de América utilizaban para paralizar a sus enemigos, y de empleo común ahora en anestesia, y

⁸²⁴ Mónica Mayer, “Justicia y democracia”. *Pinto mi raya*, <https://www.pregunte.pintomiraya.com/index.php/la-obra/lo-personal-es-politico/item/89-justicia-y-democracia>

⁸²⁵ Eduardo Ramírez Pedrajo, “De lo hecho en México a la denominación de origen...”, p. 244.

⁸²⁶ Maco Sánchez Blanco et al. *Curare. Venenos, remedios...*, p. 7.

curaré, futuro inmediato del verbo curar = sanar, cuidar, según la Academia de la Lengua, tomado aquí en su bárbara acepción anglosajona de conservar (obras de arte)⁸²⁷.

El triple juego de palabras que emplearon era –como intuirán aquellos que conozcan el texto derridiano “La farmacia de Platón”– una forma decolonial de aludir a este proyecto como el antídoto y, a la vez, el veneno que inocular el cambio de paradigma en el campo de la crítica y de la exhibición de arte. En palabras de Daniel Montero, “una acción siempre doble y simultánea que implica un ataque para generar un relevo”⁸²⁸. No es casual que este primer “editorial” del colectivo se titulara “Dogmas”. Olivier Debrouse, uno de los principales artífices de todo aquello y director de la asociación, sostuvo en su texto “Perfil del curador independiente de arte contemporáneo” que, a finales de los ochenta, esta palabra “todavía causaba urticaria a los académicos y críticos de arte”, pero en “un tiempo relativamente corto”, según indica, empezaron a emerger y asociarse diversos profesionales que se autodenominaban independientes. En el marco de esta década compleja de crisis económica y proyectos férreos de dominación cultural por parte del Estado, en connivencia con los privados, comenzaron a “monopolizar las prácticas curatoriales” y ofrecieron “un nuevo marco referencial a las producciones visuales”⁸²⁹.

Para otro de sus fundadores, Francisco Reyes Palma, Curare introdujo un nuevo “eje de actividad” en la activación artística y la divulgación. Puesto que todos sus integrantes eran curadores e historiadores, la “revisión crítica de la historia” empezó a ocupar un espacio que no tenía antes, puesto que, en aquel momento, estaban primando los espacios abiertos por artistas como los anteriormente mencionados. No se trataba, por tanto, “de negar el trabajo de las instituciones, sino de complementarlo con alternativas”⁸³⁰. Así, el nuevo espacio expositivo y crítico de Curare se convirtió en una propuesta que, aunque se definía como “contrainstitucional” e independiente, “se mostraba dispuesta a dialogar con las instituciones”⁸³¹. En esta tesitura de negociación con las instituciones, en 1990, justo antes de la fundación de Curare, Conaculta le encargó a Olivier Debrouse organizar una exposición sobre las vanguardias y la modernidad en México para el evento Ciudad de México 20’s-50’s, para el cual reunió a un grupo de colaboradoras y colaboradores de Curare, entre los que

⁸²⁷ Colectivo Curare, “Dogmas”, *Curare*, no. 1, diciembre de 1991, en Daniel Montero, “Una farmacia mexicana”. p. 55.

⁸²⁸ Daniel Montero, “Una farmacia mexicana”, p. 55.

⁸²⁹ Olivier Debrouse, “Perfil del curador independiente”, p. 86; 88-89.

⁸³⁰ María Isabel Ruiz Noriega, “Curare: taller de investigación y espacio crítico de exposición plural para las artes visuales”, *Otros motivos*, 17 de septiembre de 1991, p. 52.

⁸³¹ Francisco Reyes Palma et al., “Mesa 2. Espacios de activación social”, p. 65.

estaban Reyes Palma, Karen Cordero, Rita Eder y la que sería directora del MAM, Teresa del Conde. En un inicio titularon la exposición *El gran sueño. Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960*⁸³². Según Reyes Palma, lo que unió a los primeros miembros de Curare fue la orden, con el catálogo ya en imprenta, de censurar la primera parte del título, “El gran sueño”, que podía generar en el visitante una “asociación de la modernidad con la idea de sueño, de algo ilusorio”⁸³³. Este suceso, que generó mucha incomodidad entre los investigadores, acrecentó la necesidad de “procurarse un espacio de enunciación fuera de las lógicas” de las instituciones culturales⁸³⁴. Además de renovar “el arte de mostrar arte mexicano” –empleando la expresión debroisiana– con su espacio expositivo y promocionar el trabajo de artistas neoconceptuales, los miembros de Curare desarrollaron un proyecto de relectura, de revisión de la historia del arte mexicana y editaron, ya entrado el siglo XXI, una propuesta historiográfica novedosa que fue publicada en cuatro volúmenes por CONACULTA y la Rockefeller Foundation, titulada “Hacia otra historia del arte en México (1780-2000)”.

Esta negociación permanente entre la independencia de su programa y la financiación de proyectos mediante presupuestos del Conaculta y de fundaciones privadas como la Rockefeller o la Guggenheim, ha llevado a algunos historiadores, como a Eduardo Ramírez, a afirmar que el trabajo de Curare buscó “crear un circuito financiero entre ciudades globales como nodos y circulación de capitales, tendencias, productos e información del capitalismo cognitivo”⁸³⁵. Una vez más, este tipo de afirmaciones teóricas simplifican un campo complejo en el que los profesionales de Curare trataron de presentar un programa innovador desde el conocimiento profundo de las prácticas y tendencias visuales contemporáneas, consiguiendo hacer sobrevivir, mediante distintos tipos de recursos económicos y trabajo gratuito, un proyecto que rompió con el canon impuesto por el partido único sobre el arte mexicano y “lubricó”–utilizando el término de Mónica Mayer– la relación entre artistas, gestoras y gestores culturales, investigadoras e investigadores.

Entre los miembros fundadores de Curare se encontraba la historiadora del arte Karen Cordero. Cordero, como hemos expuesto con anterioridad, había formado parte de Tlacuilas y Retrateras y había estado, desde sus inicios, muy implicada en la expansión de la noción del “arte feminista”. Como profesora de la Universidad Iberoamericana, fue la

⁸³² Maco Sánchez Blanco y Jaime González Solís, “Curare. Venenos, remedios y estrategias críticas”, p. 13.

⁸³³ Francisco Reyes Palma, “Mesa 2. Espacios de activación social”, p. 65.

⁸³⁴ Maco Sánchez Blanco y Jaime González Solís, “Curare. Venenos, remedios y estrategias críticas”, p. 14.

⁸³⁵ Eduardo Ramírez Pedrajo, “De lo hecho en México a la denominación de origen...”, p. 245.

primera docente que introdujo los estudios de género y feministas a los estudios artísticos. Como Mayer, Cordero es una protagonista fundamental para pensar las prácticas culturales y académicas feministas en este contexto, en cuanto que sus trabajos y proyectos fueron excepcionales dentro del campo cultural que estamos describiendo. La pertenencia a Curare le dio a Cordero un espacio bien articulado para comenzar a posicionar su agenda feminista en los campos académico y crítico. Las propuestas de Curare, aunque no fueron abiertamente feministas a nivel corporativo, abrieron un camino para generar escenarios de práctica artística críticos y muy innovadores que fueron ocupando, poco a poco, distintos espacios, alternativos e institucionales, y que, por lo mismo, contribuyeron a crear las condiciones para que el feminismo entrara, durante la década siguiente, en las instituciones culturales del país.

Estas son solo tres escenas o momentos de cómo, en los 90, y desde los márgenes, el campo cultural abordó la política. Se trata de tres propuestas complejas que dan cuenta de la crítica a los medios institucionales mientras que distintos actores y actrices se relacionaban y negociaban nuevas políticas culturales con los mismos. Pinto mi Raya exponía en el MAM mientras hacía una feroz crítica a la falta de democracia de las corporaciones mexicanas y reprobaba las estrategias de financiación de artistas que se impusieron desde el Fonca. Vicente Razo, a pesar de su férrea e irónica crítica a las instituciones museísticas, expuso en 1999 su Museo Salinas en el Museo de la Ciudad de México y, finalmente en 2007 su colección fue cedida al Museo Universitario de Arte Contemporáneo (UNAM), que abrió al año siguiente dirigido, a su vez, por varios de los miembros de Curare.

Coda: ¿Arte feminista en los 90?

Señalaba Olivier Debrouse que no se puede comprender la situación mexicana del arte en los noventa sin situarla en el contexto más general de una profunda transformación de las funciones y los usos del arte, que se inicia alrededor de 1984, justo en el momento en que se formulaban las teorías sobre la globalización económica. En el ya mencionado especial que publicó *fem* sobre “La mujer en el arte” del año 1984, la artista Magali Lara escribió sobre un grupo de artistas mujeres que compartían una búsqueda dentro de la creación artística, la “búsqueda de una cultura femenina” y “hablar sobre los avances, diferencias y problemas” que se les presentaban como mujeres y artistas⁸³⁶. En aquel momento Lara también quiso incidir en que, a pesar de esta búsqueda, las artistas “Nos sentimos parte de un momento

⁸³⁶ Magali Lara, “Un comentario sobre el arte y las mujeres”, *fem*, no. 33, 1984, p. 33.

histórico; nos interesa entender no sólo una visión ‘femenina’ del mundo, sino también cuestionar y legalizar prácticas nuevas, nuevos realismos que permitan revisar lo cotidiano, la historia, lo urbano [...]”⁸³⁷.

Una década y media más tarde, hacia el año 1999, Lara organizó una mesa redonda moderada por la histórica feminista Marta Lamas para preguntarse, junto a otras artistas de su generación y algunas de la generación posterior, qué había quedado en los noventa del discurso el feminista, que en los ochenta transformó las formas de crear narrativas, de presentar y “revisar lo cotidiano”. En un primer grupo, Lara invitó a Mónica Mayer, Lourdes Grobet y Maris Bustamante, artistas con las que había compartido producción e inquietudes. En un segundo grupo, la artista visual invitó a Mónica Castillo, Carlos Arias y Lorena Wolffer, artistas más jóvenes pero que, “en su trabajo y actitudes”, Lara había encontrado elementos que se podían leer como prácticas feministas. Mientras que, en 1984, la propuesta de Magali Lara perseguía la colaboración entre artistas mujeres –al estilo PGN y los proyectos que reseñamos en el capítulo anterior–, en el debate a finales del milenio advertimos cierto tono de derrota en este sentido, así como propuestas que abogaban por el trabajo individual ante las dificultades que las artistas tenían que sortear en su vida cotidiana. Las propias Mónica Mayer y Maris Bustamante declararon que, tras la muerte de Rubén Valencia, esposo de Bustamante, y de la crianza de sus hijas e hijos, tuvieron que abandonar el trabajo colectivo que desarrollaban para poder sobrevivir en el medio artístico.

Ambas, igualmente, coincidían en que el movimiento feminista mexicano no se había involucrado en la producción de imágenes y narrativas visuales feministas dentro del campo artístico. A pesar de la insistencia desde el movimiento feminista de intervenir en los espacios culturales y de que muchas de las feministas eran académicas, periodistas, cineastas o dramaturgas, para las ex componentes de Polvo de Gallina Negra había existido cierta resistencia del ámbito de la militancia feminista a relacionarse con la producción visual y con los entornos artísticos. Maris Bustamante relataba lo siguiente:

Una actitud antisolemne y humorística que empezamos a reforzar juntas durante mucho tiempo nos hizo calibrar que las feministas que no eran artistas visuales o que no procedían de las artes eran muy solemnes. [...] ahí yo me aventaba un rollo bastante grosero diciendo que, en general, la sociedad mexicana era analfabeta visual [...] me quejaba adicionalmente, como artista feminista, de que las feministas en general participaban de esta misma enfermedad de analfabetismo visual”⁸³⁸.

⁸³⁷ Magali Lara, “Un comentario sobre el arte y las mujeres”, *fem*, no. 33, 1984, p. 33.

⁸³⁸ Carlos Arias, Maris Bustamante et al. “¿Arte feminista?”, p. 277.

Por su parte, Mónica Mayer sentía que había existido una “separación muy grande entre los grupos políticos feministas y las artistas”⁸³⁹. La artista había reparado en que, en ese momento, los programas universitarios de estudios de género no incluían ninguna asignatura sobre artes visuales, pese a que estas habían tenido durante los setenta un protagonismo imprescindible en el desarrollo de las políticas del neofeminismo: “[...] ahí viene el análisis del cuerpo ‘refriteado’ y sin tomar en cuenta nada de lo que ha pasado aquí”, se lamentaba la artista.

En su intervención, la performer y activista cultural Lorena Wolffer, cuya actividad ante las artes y el feminismo confería una decisiva relevancia al estudio de sus precedentes⁸⁴⁰, apuntó vehementemente que la reticencia a identificarse como feminista era una tendencia que permanecía en el trabajo artístico de la década y que se estaba acentuando recién entrado el milenio: “Entre gente de mi generación existe la actitud de que: ‘ya sucedió, no funcionó, chingue su madre, yo no quiero ser parte de eso, ya me di cuenta de que las propuestas feministas no funcionaron, entonces mejor no las suscribo’”⁸⁴¹. Ciertamente, en los noventa, como cuenta la artista, existió un espejismo entre ciertos círculos de artistas de que no existía una discriminación de género en el campo de la producción cultural. Este espejismo tuvo que ver con el proceso de dominación cultural que se ha tratado de explicar y hacia el cual existían resistencias. Ante la pregunta de Marta Lamas, “¿Tú te identificas como feminista?” Wolffer respondió rotundamente que sí, “a pesar de las connotaciones negativas” que la palabra tenía, “totalmente estigmatizada”, porque “la onda en los noventa es: si eres mujer y eres artista, no puedes llamarte feminista”⁸⁴². Años más tarde, la activista cultural publicaría en *Nexos* un alegato respecto a la necesidad de recuperar, conocer y estudiar a las y los productores de artes no objetuales en México, específicamente, la historia del arte-acción: “En nuestro país el performance cuenta con una larga –a menudo desconocida– historia que se remonta a los años sesenta. Las nuevas generaciones que han decidido incursionar en este campo muestran una grave carencia de memoria y a menudo comienzan a trabajar desde cero”⁸⁴³.

En esta mesa redonda las posiciones de la artista Mónica Castillo dan buena cuenta de la actitud que describía Wolffer cuando Castillo afirmaba que, “siendo completamente

⁸³⁹ Carlos Arias, Maris Bustamante et al. “¿Arte feminista?”, p. 280.

⁸⁴⁰ Lorena Wolffer, “Construyendo mitos. El performance en México”, *Nexos*, marzo de 2005, pp. 47-54.

⁸⁴¹ Carlos Arias, Maris Bustamante et al. “¿Arte feminista?”, p. 280.

⁸⁴² Carlos Arias, Maris Bustamante et al. “¿Arte feminista?”, p. 280-281.

⁸⁴³ Lorena Wolffer, “Construyendo mitos: el performance en México”, *Nexos*, marzo de 2005, p. 47.

honesto”, en su caso no sentía que hubiese vivido en su carrera profesional una situación de discriminación por ser mujer, señalando a continuación: “Creo que para una artista, ser mujer [...] es una característica más entre otras, como si naciste con el pelo rizado o eres vegetariana”⁸⁴⁴. Lorena Wolffer discrepó de esa cómoda postura que trataba de ignorar la realidad de los problemas de género: “en el momento en el que estás hablando de representación de la mujer en México, no puedes ignorar lo que significa el cuerpo de la mujer. ¿Qué significa eso de ‘quiero meterme en un discurso puramente artístico’ [...]?”⁸⁴⁵. A esta réplica, Mónica Castillo le confesó a Lorena Wolffer lo siguiente: “yo veo los performances de Lorena y digo: ‘qué guapa está Lorena’. No lo meto dentro del ámbito del poder, pero sí lo leo como una actitud de poderío por su parte”⁸⁴⁶.

Carlos Arias planteó, por su parte, algo bastante revelador sobre un arte que se volvió *mainstream* durante el sexenio de Salinas de Gortari (1988-1994) y que convirtió en irrelevantes para las instituciones las propuestas no objetuales en este periodo, el neomexicanismo. Para Arias el neomexicanismo ensalzó el mito de ‘lo mexicano’, y esto se trasladó, “de alguna manera”, decía él, al ámbito de lo doméstico: “las mujeres son quienes se encargan socialmente de transmitir ese mito”⁸⁴⁷. Como ocurría con la propuesta curatorial de *Esplendores de 30 siglos* y con la imagen de Frida Khalo con mono, para Arias, la imagen de las mujeres que, desde el Estado, se había querido apuntalar seguía siendo aquella de la “madrecita santa” o de la indígena ‘exótica’ y colorida que se hacía cargo de todas las tareas reproductivas con una sonrisa en el rostro. “Yo creo –apuntó Arias más adelante– que hay muchas mujeres artistas en el neomexicanismo que en su mayoría fueron absorbidas por el machismo estatal, por el aparato priísta machista”⁸⁴⁸.

Por otra parte, también hemos de considerar en este debate la cuestión de las agrupaciones de artistas y el trabajo colectivo, que parecía estar más denostado en los noventa:

Mucha gente no aceptaba estar en el grupo porque sentía que el grupo le iba a quitar esa libertad con la que el artista siempre quiere trabajar. La paradoja está en que muchas veces, a mayor exigencia de libertad, se tiene menor libertad para trabajar y se siente un peso mayor de las estructuras. Yo creo que no fue una cosa de inteligencia como individuos, de honestidad como

⁸⁴⁴ Carlos Arias, Maris Bustamante et al. “¿Arte feminista?”, p. 281.

⁸⁴⁵ Carlos Arias, Maris Bustamante et al. “¿Arte feminista?”, p. 285

⁸⁴⁶ Carlos Arias, Maris Bustamante et al. “¿Arte feminista?”, p. 292.

⁸⁴⁷ Carlos Arias, Maris Bustamante et al. “¿Arte feminista?”, p. 282.

⁸⁴⁸ Carlos Arias, Maris Bustamante et al. “¿Arte feminista?”, p. 286.

artistas o de talento personal, sino una percepción histórica donde tratábamos de hacer [una] ruptura entre lo individual y lo social⁸⁴⁹.

Para Bustamante los no objetualismos seguían siendo medios artísticos que permitían producir conocimiento visual y establecer nuevas estructuras narrativas que creasen “formas de pensar inéditas”. Para ella, en este contexto de producción, el feminismo fue fundamental y, como para Mayer, iba de la mano de tales manifestaciones artísticas puesto que contribuían a generar nuevos modos de abordar una realidad “que en ese momento no nos gustaba a muchas personas”⁸⁵⁰. Ambas artistas seguían trabajando por que sus propuestas visuales tuvieran repercusión en la vida que las rodeaba: “Mónica y yo comprobamos [...] que la realidad sí es penetrable y se puede incidir en ella”⁸⁵¹

Lourdes Grobet⁸⁵² añadió a este debate una perspectiva que estaba vinculada a los conflictos en el seno del feminismo que se produjeron en Taxco, relacionados con las expectativas y aspiraciones que las mujeres de las clases populares tenían sobre las luchas de género: “El trabajo documental sobre la lucha libre que he hecho por varios años me enseñó no solo el valor y uso del cuerpo sino que las mujeres luchadoras me dieron otra perspectiva del feminismo. Aprendí que la mujer mexicana no clasemediera tiene otras expectativas”⁸⁵³.

Mónica Mayer fue la encargada de introducir en la discusión la situación de vulnerabilidad de las mujeres mexicanas, un tema que, a pesar de la enorme crisis humanitaria que se estaba viviendo en las regiones industriales, sobre todo en la frontera norte, no parecía ser relevante para los y las artistas que más produjeron en la década:

A fin de cuentas tus problemas y los míos parecen menores por la clase a la que pertenecemos, comparadas con las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez, la cantidad de chavas que violan en los peseros y ¿dónde estamos las artistas? Eso me angustia mucho, porque no nos clavamos en lo que está pasando; en el caso específico de las mujeres son cuestiones espeluznantes⁸⁵⁴.

Ante esta tesitura existía la percepción, como le ocurría a Marta Lamas, de que las y los artistas visuales no se estaban haciendo eco de las principales problemáticas que aquejaban a la ciudadanía, en este caso a las mujeres de la ciudad fronteriza del Estado de Chihuahua, Ciudad Juárez, cuyos asesinatos se contaban como una letanía día tras día desde 1993. La

⁸⁴⁹ Carlos Arias, Maris Bustamante et al. “¿Arte feminista?”, p. 283.

⁸⁵⁰ Carlos Arias, Maris Bustamante et al. “¿Arte feminista?”, p. 288.

⁸⁵¹ Carlos Arias, Maris Bustamante et al. “¿Arte feminista?”, p. 293.

⁸⁵² Desde su fundación Grobet formó parte del grupo Proceso Pentágono junto a Felipe Ehrenberg.

⁸⁵³ Carlos Arias, Maris Bustamante et al. “¿Arte feminista?”, p. 288.

⁸⁵⁴ Carlos Arias, Maris Bustamante et al. “¿Arte feminista?”, p. 286.

antropóloga y militante histórica del movimiento feminista manifestaba su criterio a favor de un arte comprometido cuando afirmaba que ella no pretendía “que la gente haga panfletos, no que todos los artistas estén preocupados por la diferencia sexual, pero que ninguno de una generación joven esté preocupado sí me parece un indicador político”⁸⁵⁵. Entonces, ¿qué estaba pasando con la violencia contra las mujeres en los espacios de producción visual? ¿Había pasado a un segundo plano durante los noventa?

Las artistas feministas, como Mayer y Wolffer, tenían una preocupación profunda por el deterioro de la vida de las mujeres y el aumento de la violencia hacia ellas y sus cuerpos. Según esta postura, el campo cultural, o al menos una parte, debía de hacerse cargo de estas problemáticas y presentarlas a la ciudadanía desde distintas miradas que transmitiesen la gravedad de la situación. La posición de otras artistas feministas durante esta época, como Maris Bustamante y Magali Lara, apostaba por la transformación vanguardista de las formas en las que se crean imágenes e imaginarios para así transformar las formas en la que se perciben las mujeres. De otra parte, en este momento encontramos artistas no alineadas con el feminismo, al que consideraban una ideología caduca, en tanto que el mundo transitaba hacia la hibridación de los géneros femenino y masculino o, al menos, a la indeterminación de estos, como ocurría con la postura de Mónica Castillo.

Este debate es una fuente testimonial fundamental para conocer las posturas de varias y selectas protagonistas del campo cultural y de las artes visuales. En los noventa y los primeros dos mil, como también se desprende de algunas de las manifestaciones de este foro, existió, en palabras de Debroise, “una imperiosa necesidad de desembarazarse de la carga de discursos sobre lo nacional”, una necesidad de internacionalización en un contexto de globalización que “reclamaba la integración de las producciones locales a la circulación globalizada” y “pretendía, probablemente, demostrar que nuestro mundo del arte ya dejó de ser aldeano”⁸⁵⁶. Muy por el contrario, y paralelamente, la obra de artistas feministas como Lorena Wolffer se nutría de las propuestas de sus antecesoras e ironizaba sobre el estado del arte *mainstream* sin dejar de enviar mensajes militantes, como siguió siendo el caso de las propuestas de Mónica Mayer. Maris Bustamante reunía todos aquellos objetos provenientes de lo popular; Lourdes Grobet retrataba con su cámara la vida íntima de las luchadoras del centro de Ciudad de México; y, en sus primeros performances, Lorena Wolffer caricaturizaba la necesidad de los artistas mexicanos de asimilarse con Estados Unidos. Esta última, como

⁸⁵⁵ Carlos Arias, Maris Bustamante et al. “¿Arte feminista?”, p. 304.

⁸⁵⁶ Olivier Debroise, *El arte de mostrar el arte mexicano*, pp. 140-150.

veremos a continuación, representa un puente entre dos mundos: el de la militancia feminista, que empleaba los medios visuales para plantear temas y formas distintas de abordar estos temas, y el de las nuevas generaciones de artistas mexicanos, que comenzaron a formar parte de los circuitos globales del arte.

Durante el año 1992, un grupo de estudiantes de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado la Esmeralda, que cumplía 50 años, decidieron organizar una conmemoración no oficial y programar un festival de performance. Si bien en la Escuela no había clases de performance u otras artes no objetuales, ya que la malla curricular era muy tradicional, cuenta Hortensia Ramírez que sí contaban, en aquel momento, con profesores muy activos e interesados en los no objetualismos. El I Festival de Performance estaba organizado como un evento muy sencillo, sin premio pero con un prestigioso jurado, entre los que se encontraba, por ejemplo, el maestro Felipe Ehrenberg. Quiso la casualidad que por aquellos mismos días estuviese prevista la celebración, en la Ciudad de México, de una Bienal de Poesía Visual, para la que llegaron artistas de Canadá, Puerto Rico y Francia, entre otros países. La bienal se canceló a última hora y los artistas que estaban organizando el Festival de Performance les propusieron a los extranjeros formar parte de las programaciones del que se llevaría a cabo en el museo Universitario del Chopo⁸⁵⁷. Durante un mes, las acciones performáticas invadieron los espacios culturales y este tipo de propuestas empezaron a adquirir entidad propia, así como la confirmación para los y las artistas dedicadas a este medio de que se precisaba de un espacio que lo proyectase y lo divulgase.

Entre aquellos que participaron en este primer Festival se encontraba la artista Lorena Wolffer (1971)⁸⁵⁸. en el marco de este encuentro, junto a otros performeros como Eloy Tarciso, Elvira Santamaría, Andrea Ferreyra y Marcos Kurtycz, entabló relación con el canadiense Richard Martel, lo que posibilitó un rico intercambio de estos con el mundo del performance en Canadá. La propia Wolffer confirmó, unos años más tarde, que la idea de realizar un festival de performance nació en el seno de los grupos de artistas que se encontraban desarrollando este medio en México, conscientes de “la inexistencia de espacios donde representar nuestra obra”⁸⁵⁹. Wolffer formó parte del grupo inicial que redactó una propuesta al INBA con el fin de inaugurar un espacio que fuera el centro neurálgico de los no-objetualismos, sobre todo performance e instalación, para su exhibición y divulgación, así como centro de documentación de los mismos. Gracias a los ímprobos esfuerzos de este reducido grupo de artistas, se abrió al público el centro X'Teresa Arte Alternativo en un

⁸⁵⁷ Josefina Alcázar, “Una mirada al performance en México”, p. 29.

⁸⁵⁸ Richard Martel, “Performances, mexicanidad, universalismo”, p. 32.

⁸⁵⁹ Lorena Wolffer, “Lo alternativo ya ocupa el centro”, p. 38.

antiguo convento consagrado a la santa homónima, ubicado en la calle Licenciado Verdad, a pocos metros del Zócalo de la Ciudad de México⁸⁶⁰.

Los y las artistas que participaron en el proyecto venían de un contexto que se había ido formado desde la segunda mitad de los ochenta tras el sismo, cuyo *leit motiv* era “Hazlo por ti mismo y no esperes a que te inviten”. De esta manera surge la idea de un proyecto que reconociera el arte no objetual –sobre todo el performance y la instalación– desde el señalado principio pero, como explica Wolffer, de ser posible “con los medios del Estado”:

Justamente el planteamiento era ese: tomar el lugar, tomar el presupuesto que había entonces y jugar con nuestras reglas, mismas (sic) que aún no estaban establecidas [...] Cuando yo lo dirigí la programación jamás fue un tema de discusión con funcionarios del INBA [...] Nuestra estrategia en el Ex Teresa sí fue situarnos abiertamente en oposición a las artes tradicionales y definir lo que hacíamos como alternativo o experimental⁸⁶¹.

Como puede desprenderse de estas declaraciones, el Ex Teresa es otro ejemplo de aquellos proyectos que, en los noventa, navegaron entre las instituciones y presupuestos públicos y las ansias de renovación del campo cultural mexicano. En este caso, aún existía, en 1993, mucha reticencia hacia performance o arte acción y al resto de artes no objetuales:

Cuando empezamos con el Ex Teresa, este tipo de expresión era completamente marginal. La mayor parte de los críticos nos miraban por debajo del hombro. Consideraban –y muchos de ellos siguen en esa postura– que el arte alternativo no es arte porque es barroco, no es necesariamente conceptual y, sobre todo, no se ajusta al modo europeo⁸⁶².

Por ello, en su origen, entre los objetivos del centro se encontraban los siguientes:

- Explorar y redefinir conceptos múltiples del arte actual por medio de debates de distintas corrientes del pensamiento y estilos artísticos.
- Apoyar a grupos tanto como a individuos en una confrontación nacional, a través de exposiciones multirregionales, que permitan el conocimiento de las propuestas plásticas de artistas de los diferentes estados de la República⁸⁶³.

No obstante, el camino para otorgar al performance un espacio en la vida cultural de la sociedad mexicana no fue nada sencillo. “Descubrimos –decía Wolffer– que lo que la prensa publicaba sobre performance evidenciaba que no entendía lo que estábamos haciendo. Así que decidimos hacer varias juntas con reporteros y reporteras habituales. Les proyectamos

⁸⁶⁰ Desde 1998 el centro pasó a denominarse Ex Teresa Arte Actual.

⁸⁶¹ Lorena Wolffer et al. “Mesa 3. Otros detonantes”, p. 99, p. 105.

⁸⁶² Rafael Lafarga, “Lorena Wolffer: directora de ExTeresa, Arte Alternativo”, *Harper's Bazaar México*, mayo 1996, s/p. Recorte recuperado de FLW, carpeta 1, s/n.

⁸⁶³ *Catálogo Manifiesta. Muestra de instalaciones y performance de Felipe Ehrenberg, Helen Escobedo y Marcos Kurtycz*, apud. Mónica Mayer, *Escandalario...*, p. 18.

videos y les dimos bibliografía en un afán por darnos a entender”⁸⁶⁴. Aquella intensa voluntad por divulgar se unió a la férrea defensa del planteamiento que se quería defender desde el Centro: en palabras de Wolffer, el valor cultural y productor de conocimiento que tenían los procesos vinculados “con el cuerpo, con la presencia, con la representación y la presentación”⁸⁶⁵. Para la artista, estos primeros años de gestión del centro fueron, “un proceso enloquecido de experimentación con el medio y con las estrategias de difusión del mismo”⁸⁶⁶. Después de mucho trabajo, el milagro ocurrió: “poco a poco los medios de comunicación empezaron a acercarse más al performance intentando descifrar que era ‘eso’ que también llamábamos obra artística”⁸⁶⁷. Durante el IV Festival de Performance en 1994 el medio ya despertaba tanto interés que incluso se completaron los aforos. Después de todo el recelo causado provocado por la apertura de este espacio alternativo, las muestras de performance y las exposiciones de instalaciones tuvieron una excelente acogida por parte del público, lo que demostró, como señalaba el periodista Rafael Lafarga, que el Ex Teresa estaba llenando “un nicho importante en la Ciudad de México”⁸⁶⁸.

En 1996 Wolffer dejó su puesto como directora de la institución y se volcó en su carrera como activista cultural. ¿Pero, quién era aquella impetuosa y creativa joven artista que, en pocos años, puso “al arte alternativo en el centro” y qué derroteros siguió su trabajo tras la compleja dirección del Ex Teresa? La decisión de comenzar esta sección sobre Lorena Wolffer por la fundación de este centro de arte contemporáneo responde no solo a que fueron los inicios de su carrera profesional, sino también, y sobre todo, porque el trabajo curatorial y de gestión del mismo tuvo una importante huella en sus propuestas posteriores. Desde entonces se dedicó tanto a la conceptualización y realización de performances como a la divulgación del medio mediante numerosos cursos y talleres⁸⁶⁹.

La periodista Myriam Adiffred comenzaba su nota informativa sobre la artista, acertadamente titulada “Dan valor artístico al performance”, de la siguiente manera:

⁸⁶⁴ Lorena Wolffer et al. “Mesa 3. Otros detonadores. Entre Galerías y proyectos institucionales”, pp. 105-106.

⁸⁶⁵ Lorena Wolffer et al. “Mesa 3. Otros detonadores. Entre Galerías y proyectos institucionales”, pp. 105-106.

⁸⁶⁶ Lorena Wolffer et al. “Mesa 3. Otros detonadores. Entre Galerías y proyectos institucionales”, pp. 105-106.

⁸⁶⁷ Lorena Wolffer, “Lo alternativo ya ocupa el centro”, p. 39.

⁸⁶⁸ Rafael Lafarga, “Lorena Wolffer: directora de ExTeresa, Arte Alternativo”, *Harper's Bazaar México*, mayo 1996, s/p. Recorte recuperado de FLW, carpeta 1, s/n.

⁸⁶⁹ Algunos de los que pude encontrar en su archivo son los siguientes: “Performance: un taller intensivo de Lorena Wolffer”, Universidad del Claustro de Sor Juana; “Práctica y crítica del performance”, CENART; “Performance e intervenciones urbanas”, CENART; o “Úteros peligrosos”, en Ex Teresa Arte Actual. En su cv

Directora de X Teresa Arte Actual de 1993 a 1996 y dedicada en los últimos años a convertir su cuerpo en una "metáfora de México", Wolffer ha intentado por uno y mil caminos modificar la situación. Primero, siendo titular de una instancia de gobierno, impulso foros y exposiciones valiosas. Hoy, como artista independiente, decidió hacer una pausa en su carrera en el extranjero para enfocar sus energías en las nuevas generaciones y cambiar la enseñanza tradicional⁸⁷⁰.

Parece que la definición de la periodista se atiene bien al complejo desempeño de la artista por aquellos años de cambio de siglo. En este contexto de internacionalización del arte contemporáneo mexicano y de cambio en los procesos de gestión cultural, Lorena Wolffer arrancó su carrera como productora de imágenes culturales críticas, como gestora de instituciones públicas y como divulgadora visual. Entre dos mundos, el del activismo y el de la producción artística, y dos fronteras, pues estudió performance en Barcelona y Boston y, después de la gestión de X Teresa, trabajó en San Francisco con una Beca del Zellerbach Foundation for the Arts (1997)⁸⁷¹, así como en Los Ángeles y San Diego, Wolffer produjo los mejores ejemplos de obras visuales feministas; obras que responden a la conceptualización que había hecho Mayer al inicio de los 80. Desde muy temprano en su carrera comenzó a denominarse ‘activista cultural’; sus prácticas siempre han implicado un compromiso político para con el feminismo como metodología de producción de imágenes –como quedó patente en la sección anterior– y la lucha contra la violencia de género, contenido que se fue convirtiendo en central a lo largo de su carrera.

Wolffer comenzó a desarrollar su actividad a principios de los 90 en el medio no objetual del performance. Durante los primeros años de su carrera estuvo trabajando en su propia concepción de performance y, a lo largo de los años, esta fue variando y haciéndose cada vez más crítica. Al principio la artista encontraba que el “poder principal” de este medio consistía en que “examina, rescribe y cuestiona los códigos culturales predominantes a partir del cuerpo; articula, subvierte y cuestiona con insistencia el estado asimétrico real de las relaciones de poder en nuestra sociedad”⁸⁷². Respecto a la forma de producir imágenes, tanto el performance como la instalación “se valen de todos los medios imaginables”, constituyendo “la forma más acorde con el momento histórico para traducir la realidad tan compleja y múltiple que se está viviendo”⁸⁷³. En este sentido, tanto para ella como para Maris

⁸⁷⁰ Miryam Adiffred, “Dan valor artístico al performance”, *Reforma*, 14 de junio de 1999.

⁸⁷¹ Dinorah Basáñez, “Fundamos una cultura del arte experimental: Lorena Wolffer”, *Reforma*, 23 de junio de 1996, p. 18.

⁸⁷² Lorena Wolffer, “Performance”, FLW, carpeta 1, s/n.

⁸⁷³ Rafael Lafarga, “Lorena Wolffer: directora de ExTeresa, Arte Alternativo”, *Harper's Bazaar México*, mayo 1996, s/p. Recorte recuperado de FLW, carpeta 1, s/n.

Bustamante, el medio no objetual del performance suponía una forma de adquisición de conocimiento sobre las “prácticas históricas, sociales y culturales” que la rodeaban: “Reconstruyo mi propio cuerpo como un vehículo metafórico de información codificada”⁸⁷⁴. En ello tuvo mucho que ver el género de la artista, puesto que entendía que, por medio de las distintas transformaciones y acciones de su cuerpo feminizado, podía presentar otras formas de leer las construcciones sociales de los cuerpos de las mujeres: “El performance, casi por definición, toma de la vida cotidiana su principal material de trabajo”⁸⁷⁵.

Relaciones económicas internacionales: Mexican Territory (1997) y If she is Mexico, who beat her up? (1997-1999)

Desde 1995 la activista cultural había estado buscando en el medio del performance estrategias para crear imágenes que sirvieran para “traducir” en su cuerpo “la condición pasiva de la mayoría de los mexicanos ante la peor crisis económica y política del país en décadas”⁸⁷⁶. En uno de sus primeros trabajos, *Territorio mexicano* (1996-1997), la performer se introdujo en esta relación política bilateral entre México y Estados Unidos y en las políticas económicas que desplegó el gobierno priísta ante la crisis de 1994. Wolffer eligió la tortura china de la gota de agua, que cae durante días sobre el torturado hasta volverlo loco o matarlo, como metáfora de la lenta tortura a la que se estaba sometiendo al pueblo mexicano, y cambió el agua por sangre que caería lentamente sobre su abdomen⁸⁷⁷. “En una mazmorra fría y húmeda”, describía el periodista cultural Rogelio Villareal, Wolffer se tendió sobre una plancha de metal con las manos y los pies amarrados, mientras se oía un fuerte audio con “voz policiaca” que advertía: “*Warning! You are approaching Mexican Territory!*”. Villareal describe magistralmente el montaje y la angustia que lo embargó al observarlo:

Una bolsa de plástico pende de un gancho de carnicería y deja caer, cada segundo, con precesión cruel, una gota de sangre sobre su ombligo durante cuatro largas horas [en otras representaciones fueron seis] [...] avasalladora escena de autotortura que se convierte en un brutal comentario sobre la pasividad e indefensión de los mexicanos ante la peor crisis de su historia contemporánea [...] su cuerpo salpicado de sangre no solo es su propio cuerpo sino también el de toda mujer vejada, discriminada del mismo modo en que puede serlo de pronto un continente ensangrentado por crímenes y conflagraciones absurdas⁸⁷⁸.

⁸⁷⁴ Lorena Wolffer, “Performance”, FLW, carpeta 1, s/n.

⁸⁷⁵ Lorena Wolffer, “Lo alternativo ya ocupa el centro...”. Mecanuscrito recuperado de FLW, carpeta 1, s/n.

⁸⁷⁶ Lorena Wolffer, “Mexican Territory”, p. 71.

⁸⁷⁷ Lorena Wolffer, “Mexican Territory”, p. 71.

⁸⁷⁸ Rogelio Villareal, “Lorena Wolffer: Ironías sangrientas”, *La Jornada semanal*, mayo de 1996.

En su testimonio, Wolffer relata el límite físico al que expuso su cuerpo, cada vez más entumecido, y el estrés psicológico que sintió durante las últimas dos horas de la acción. También cuenta la reacción del público y en especial de las mujeres que la habían visto, que quedaron abrumadas: “nunca imaginé que las reacciones a esta pieza serían tan fuertes”⁸⁷⁹.

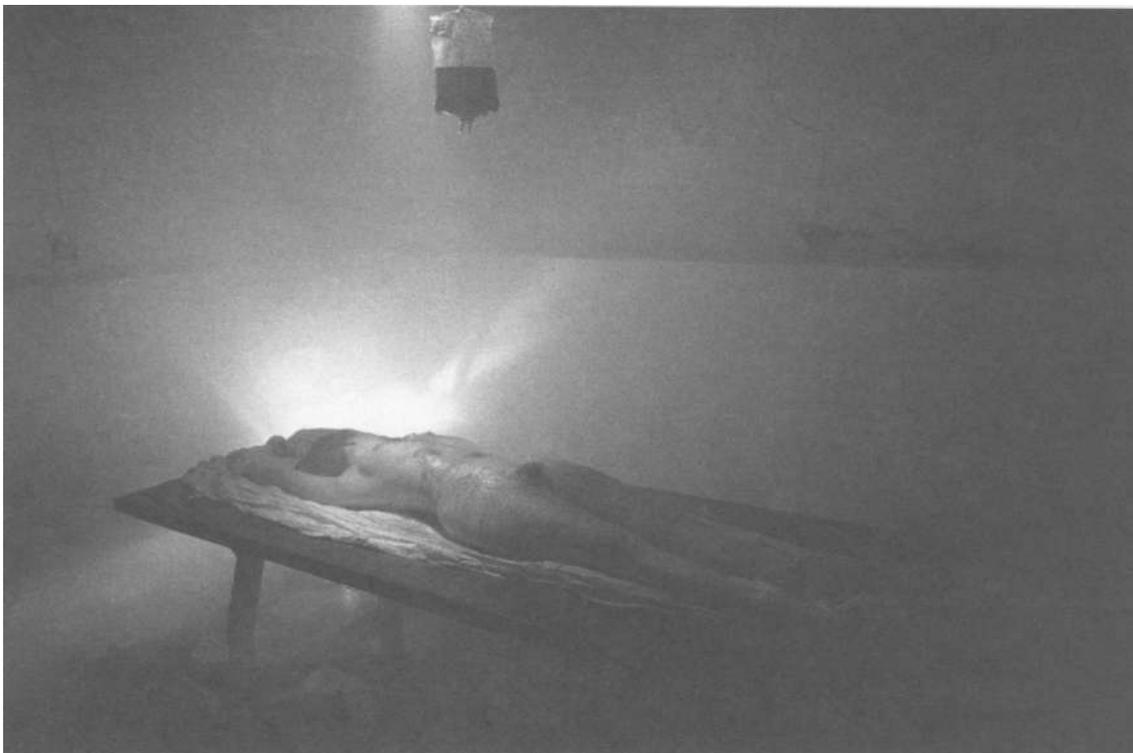


Imagen 80. Lorena Wolffer (artista), fotografía desconocida. *Mexican Territory*, (1997). Fuente: Lorena Wolffer, “Mexican Territory”, *Art Journal*, vol. 56, no. 4, 1997, pp. 71-72.

En el año 1999 Lorena Wolffer desfila por una pasarela con un ajustado vestido verde, una chaqueta blanca y un pañuelo rojo. Un espectador poco atento no se habría percatado de un poderoso detalle en el cuerpo de la artista: estaba completamente lleno de moratones: en las piernas, las rodillas, los brazos y el cuello. De fondo suena una pista de audio, una canción de rap sobre la que se superpone otro audio distinto, los debates que se sostuvieron en el Senado norteamericano sobre el llamado “Proceso de Descertificación de México en la lucha contra las drogas”⁸⁸⁰. Según las palabras de la propia artista, el objetivo principal de esta pieza era “develar la crisis mexicana y el importante papel que Estados Unidos ha jugado en ella. En esta obra también busqué criticar la desventajosa posición de la mujer tanto en mi país como en el vecino del norte”⁸⁸¹.

⁸⁷⁹ Lorena Wolffer, “Mexican Territory”, p. 72.

⁸⁸⁰ Lorena Wolffer, “Performance”, FLW, carpeta n° 1, s/n, p. 1.

⁸⁸¹ Lorena Wolffer, “Performance”, FLW, carpeta n° 1, s/n, p. 1.



Imagen 81. Lorena Wolffer (artista), *If She is México, who beat her up?* (1997-1999). Cortesía de Lorena Wolffer.

“Quiero volver al comentario de Mónica Castillo que dice que me ve muy guapa”⁸⁸², comentaba Wolffer en el debate sobre arte feminista referido más arriba. El desafortunado comentario de Castillo, al fin y al cabo, nos sirve para reflexionar sobre varios aspectos que quiso tratar la artista con su performance *If She Is Mexico, Who Beat Her Up?*: “[...] me

⁸⁸² Carlos Arias, Maris Bustamante et al. “¿Arte feminista?”, p.

transformo en una especie de modelo y tengo una maquillista que me hace un maquillaje perfecto en la cara y me ‘madrea’ el resto del cuerpo”⁸⁸³, explicaba. Como apuntó la historiadora puertorriqueña Emilia Quiñones, la aparición de Wolffer en una pasarela maquillada como una modelo pero ‘toda madreada’ es un problema dialéctico para los espectadores: el único propósito de la modelo es ser vista, pero no consigue mostrarse completamente bella debido a las marcas y moratones que aparecen en su cuerpo⁸⁸⁴. Su correlato, la nación mexicana, “un pueblo golpeado y abusado”, “insiste en mostrarse como saludable y atractivo”, una estrategia similar a la que quiso emplear Salinas de Gortari durante sus campañas culturales en el país vecino.

A esta situación contradictoria se añade la actitud de la modelo, que no era homogénea tal y como suelen actuar las profesionales de la moda en los desfiles habituales:

Durante la pieza, mantengo diferentes poses y, a lo largo de una hora, mi actitud va cambiando de alegre a apenada en la medida en la que voy exhibiendo mis cortadas y heridas. En distintos momentos un presentador invita al público a fotografiarse con ‘Miss México’ por una cantidad simbólica de dinero⁸⁸⁵.

Esta estrategia estaba realmente dirigida a “metasexualizar el cuerpo femenino”, es decir, a hacernos pensar en el porqué de que ese cuerpo femenino nos resulte atractivo; de esta forma Wolffer realiza con este performance un ejercicio por el cual vincula mediante su cuerpo dos tipos de violencia estructural: la violencia económica que golpea México, en su condición de país fronterizo del gigante norteamericano, y la violencia de género. En un sentido similar, Quiñones también detecta en este trabajo de la artista un estudio interseccional de estas dos formas de violencia junto a la de tipo colonial⁸⁸⁶.

Estas dos obras se nos muestran como una intersección perfecta entre el contexto político y la situación específica que supone la especial vulnerabilidad del cuerpo de las mujeres al vincular dos tipos de violencia estructural, la económica y la de género. La complejidad de estas obras le exigía a la artista numerosas explicaciones entre sus compañeras y compañeros de profesión, como fue el caso del debate sobre arte feminista, cuando, ya algo frustrada con las interpretaciones superficiales de su obra que realizaba Mónica Castillo, terminaba por explicar:

⁸⁸³ Lorena Wolffer en Carlos Arias, Maris Bustamante et al., “¿Arte feminista?”, p. 295.

⁸⁸⁴ Emilia Quiñones-Otal, “Women Bodies as Dominated Territories...”, p. 679.

⁸⁸⁵ Lorena Wolffer, “Descripción de performances & arte en espacios públicos”. Impreso recuperado de FLW, carpeta 2, s/n.

⁸⁸⁶ Emilia Quiñones, “Women Bodies as Dominated Territories...”, p. 680.

Mi estrategia ha sido jugar con el cuerpo, con los estereotipos de sexualidad y darles una connotación total, absoluta y explícitamente radical. Yo he hecho piezas que inicialmente parecían un rollo de sadomasoquismo pero en realidad eran un pretexto para hablar de situaciones políticas específicas⁸⁸⁷.

Subjetividad de las mujeres a través del consumo: Soy totalmente de hierro (2000)

En el año 1970, cuando apenas empezaba a reunirse un pequeño grupo de mujeres que comienzan a considerarse feministas, la periodista Sarah Sloan escribía en la revista *Contenido* que la mujer había sido degradada por la publicidad a la categoría de “mascota de lujo”⁸⁸⁸. En 1997 la cadena de multi tiendas mexicana el Palacio de Hierro puso en marcha una campaña publicitaria de grandes carteles o espectaculares que llevaban por lema: “Soy totalmente Palacio”. A este lema, alusivo al vínculo identitario entre la tienda y la clienta, lo acompañaban una serie de fotografías de mujeres blancas y delgadas, a la moda de las “topmodel” de los noventa, y una serie de frases concernientes a supuestas actitudes estereotípicas de las mujeres relacionadas con las compras. En esta primera campaña las frases empleadas fueron:

Porque un psicoanalista nunca entenderá el poder curativo de un vestido nuevo.
Porque sólo una buena esposa evita ir mucho de compras.
Porque la mejor forma de guardar la línea es comer con los ojos.
Porque nadie ha logrado envasar el olor a nuevo.

En 1998:

Hay dos cosas que una mujer no puede evitar, llorar y comprar zapatos.
Sólo una frase separa a la niña de la mujer: “no tengo nada que ponerme”
Lo curioso es que lo que Ama un Ama de casa son las tiendas.
A las mujeres siempre nos sobran kilos y nos falta ropa.
Es más fácil conquistar a un hombre que a un espejo⁸⁸⁹.

⁸⁸⁷ Lorena Wolffer en Carlos Arias, Maris Bustamante et al., “¿Arte feminista?”, p. 295.

⁸⁸⁸ Sarah Sloan, “Abran paso a la SUPER-MUJER”, *Revista Contenido*, diciembre de 1970, p. 34. AVJ-01583.

⁸⁸⁹ Thelma Alcántara y Melba Maury. “Mujeres ‘Totalmente Palacio’”, s/p.



Imagen 82. Campaña publicitaria del centro comercial El Palacio de Hierro, 1998. Fuente: Thelma Alcántara y Melba Maury. “Mujeres ‘Totalmente Palacio’”, s/p.



Imagen 83. Campaña publicitaria del centro comercial El Palacio de Hierro, 2005. Fuente: Thelma Alcántara y Melba Maury. “Mujeres ‘Totalmente Palacio’”, s/p.

Desde el lanzamiento de esta campaña, acusó Wolffer, “Soy totalmente Palacio” había invadido el espacio público de la Ciudad de México con sus grandes anuncios espectaculares, “bombardeando las calles y la psique colectiva con algunas de las representaciones más denigrantes de las mujeres”⁸⁹⁰. En la glosada mesa redonda ¿Arte feminista?, Wolffer daba la primicia de una nueva pieza que había ideado para contraatacar de alguna forma este despropósito sexista:

Acabo de presentar el primer boceto de una contracampaña a la publicidad de El Palacio de Hierro. La idea es apropiarme totalmente del formato, utilizar sus frases y alterarlas para que signifiquen cosas distintas. [...] en el resto de las campañas se asume la domesticación de la mujer pero aquí es la propia mujer quien la presenta. Es como darle el micrófono y ella misma dice: ‘a mí lo que me gusta es llorar y comprar zapatos’. [...] No creo en censurar sino simplemente en proponer otras opciones”⁸⁹¹.

De modo que, en esta primera fase del proyecto, la activista cultural tomó la misma estructura de los carteles: un título, un slogan y la fotografía de una mujer. Al mismo tiempo se apropió de las diversas estructuras narrativas y de los slogans para lanzar un nuevo mensaje. Estos carteles se presentaron en el Museo Carrillo Gil del 30 de agosto al 17 de octubre de 1999.

⁸⁹⁰ Lorena Wolffer, “Descripción de performances & arte en espacios públicos”, impreso recuperado de FLW, carpeta 2, s/n.

⁸⁹¹ Lorena Wolffer en Carlos Arias, Maris Bustamante et al. “¿Arte feminista?”, p. 294.



Imagen 84. Lorena Wolffer (artista). Soy totalmente de hierro (primera versión), 1999. Cortesía de Lorena Wolffer.

La propuesta recibió varias críticas. José Luis Barrios, en un artículo titulado “entre la obviedad y la jactancia” para la prestigiosa revista de crítica fundada por Curare⁸⁹², escribía que la primera propuesta de Wolffer –la que se expuso en el Carrillo– para combatir el sexismo del Palacio de Hierro:

[...] parece más bien la versión de alguna tienda de maternidad o quizá de un sex shop sadomasoquista, según la imagen que se vea [...] No se trata, como dice Lorena Wolffer, de darle el micrófono a la mujer simulando una postura de liberación; al contrario, se asume una condición del divertimento que no se puede solemnizar a la hora de abordar un discurso como el que esta publicidad intenta comunicar. [...] El uso metafórico que ella propone hacer de los formatos y los textos de esta publicidad, se convierten en lenguaje denotativo. [...] La metáfora se cancela como sentido y, a cambio, se producen discursos que nada pueden subvertir porque se contextúan en los usos y las prácticas de los discursos ‘políticamente correctos’⁸⁹³.

Durante este proceso creativo y el de exposición de los primeros carteles, Wolffer llegó a una conclusión: “no me interesaba realizar una campaña en oposición directa a otra; sino analizar, indagar y criticar los fundamentos que sustentan a ésta y a tantas otras campañas publicitarias”⁸⁹⁴. Para ello, ideó cinco nuevos espectaculares de mayor tamaño que expondría, como anticipábamos al inicio del capítulo, en distintos puntos e intersecciones de la Ciudad de México. Para ello, seleccionó a una nueva modelo, Mónica Berúmen, una mujer “arquetípica” de la clase media mexicana, morena, entre 25 y 35 años. La imagen de la actriz, para Wolffer, estaba “a años luz del estereotipo de la esquelética y frágil modelo” del Palacio

⁸⁹² Curare nace en 1991 poco después de la fundación del CONACULTA, como un grupo de historiadoras e historiadores del arte, críticos y curadores dispuestos a abrir una serie de espacios de discusión e intercambio ante el asfixiante centralismo de las propuestas y lecturas culturales que provenían de la institución priísta. Como ha señalado Renato González Mello, el grupo surgió desde la conformación de una conciencia gremial de trabajadores de la cultura. Para más información véase “Curare: venenos, remedios y estrategias críticas, 1991-2010”, exposición en MUAC.

⁸⁹³ José Luis Barrios, “Ironía y textualidad: usos y abusos del arte conceptual”, *Curare*, no. 15, julio-diciembre 1999, p. 77-79.

⁸⁹⁴ Lorena Wolffer, “Descripción de performances & arte en espacios públicos”, impreso recuperado de FLW, carpeta 2, s/n.

de Hierro”⁸⁹⁵. La idea que había detrás del personaje que representaba Berumen es que pudiese ser cualquiera de las chicas “que deambulan por el metro o las calles de la ciudad, expuesta a manoseos e inmersa en situaciones reales y cercanas”⁸⁹⁶. Asimismo, el diseño cambió completamente respecto a los primeros carteles; se simplificaron los diseños y se cambiaron las tipografías, ya no idénticas a las de la campaña publicitaria del Palacio de Hierro. Los fondos, en escala de grises, representaban espacios urbanos hostiles para las mujeres; la actriz se retrató con gesto altivo en primer plano y con una camiseta básica de color rojo intenso –color que se convertirá en fundamental para la obra de Wolffer– que contrastaba con las escenas retratadas detrás de ella. El mensaje central de cada uno de los anuncios lo explicaba la propia artista en una entrevista de Rosario Pinelo para la revista *Tiempo Libre*:

- 1) El cuerpo y la ciudad: “Este es mi palacio y soy totalmente de hierro” (este es mi cuerpo, este mi entorno y es totalmente intocable).
- 2) La educación: “¿Quién te enseña a ser mujer?” La mujer aparece con gesto irónico delante de un colegio con el nombre de “Revolución”. Este cartel va dirigido a cuestionar las instancias educativas y culturales que construyen la percepción y la identidad de las mujeres.
- 3) El cuerpo femenino como objeto público: “El problema es que pienses que mi cuerpo te pertenece” (la idea que se tiene del cuerpo [de las mujeres] como pertenencia pública y por eso cualquiera lo puede tocar).
- 4) La publicidad y los medios: “Lo curioso es que creas que puedes controlar mi imagen” (por más que lo intentes estoy consciente de tu juego y no me vas a controlar).
- 5) Cierre de la contracampaña: “Ninguna campaña publicitaria es capaz de silenciar mi voz”⁸⁹⁷.

La obra no solo es un cuestionamiento de la representación de la mujer en la publicidad, sino que también introduce un elemento interseccional al entablar una relación directa entre el género, el racismo y el clasismo: “[...] yo abogaré por una multiplicidad de representaciones de la mujer y por diferentes voces que defiendan esas representaciones”⁸⁹⁸. Esencialmente, se apropió del formato del espectáculo, del anuncio publicitario con un tipo de estética que todos los ciudadanos sabían identificar, para “inyectar contenidos políticos” en sus receptores: “Viviendo en tiempos en los que la violencia comúnmente es estetizada –

⁸⁹⁵ Lorena Wolffer, “Descripción de performances & arte en espacios públicos”, impreso recuperado de FLW, carpeta 2, s/n.

⁸⁹⁶ Rosario Pinelo, “¿Soy totalmente de paja?”, *Tiempo libre*, 2001, p. 57. Recorte disponible en: FLW, carpeta 1, s/n.

⁸⁹⁷ Rosario Pinelo, “¿Soy totalmente de paja?”, *Tiempo libre*, 2001, p. 56. Recorte disponible en: FLW, carpeta 1, s/n; y Lorena Wolffer, “Descripción de performances & arte en espacios públicos”, impreso recuperado de FLW, carpeta 2, s/n.

⁸⁹⁸ Rosario Pinelo, “¿Soy totalmente de paja?”, *Tiempo libre*, 2001, p. 57. Recorte disponible en: FLW, carpeta 1, s/n.

explicaba la artista en uno de sus enunciados artísticos— y los problemas de una sociedad frecuentemente son entendidos como ‘divertimentos’, este formato me ha ofrecido la posibilidad de crear performances políticos pero accesibles para públicos que ‘ya lo han visto todo’⁸⁹⁹. Con esta segunda propuesta, Wolffer conseguía —como apuntaba el crítico José Manuel Springer— trascender “las limitaciones propias” que tenía el discurso artístico contemporáneo debido a su lenguaje crítico, e incidir “en la creación de una opción diferente de lectura del mensaje publicitario”⁹⁰⁰.

Esta obra es un ejemplo de una estrategia que se recuperaba en los noventa, pero que, en su versión feminista, Mónica Mayer y Maris Bustamante emplearon recurrentemente y formaba parte central de la conceptualización de su trabajo: el empleo de los medios de masas, la espectacularización del arte conceptual y las posibilidades militantes de la misma. Con esta fórmula sumada a la novedosa utilización a modo espejo de la conocida campaña publicitaria y a la inversión de sus iconografía visual, *Soy totalmente de hierro* tuvo una recepción excepcional. Wolffer contaba que “recibía a diario alrededor de cien correos, en contra y a favor”⁹⁰¹. Pero más allá de las críticas que pudo recibir, lo fundamental para ella fue saber que había generado “una reflexión” en sus espectadoras y espectadores, “que lo importante no [era] tratar de ofrecer respuestas, sino más bien articular los problemas, pues en esta articulación puede estar la solución”⁹⁰².

⁸⁹⁹ Lorena Wolffer, “Enunciado artístico”, p. 1, junio de 1999; FLW, carpeta 1, s/n.

⁹⁰⁰ José Manuel Springer, “El que a hierro mata...”, *Réplica* 21, 2000. Recorte recuperado de FLW, carpeta 1, s/n.

⁹⁰¹ Rosa Sivianes, “Lorena Wolffer: Soy totalmente de hierro”, *Meridiam, revista del instituto andaluz de la mujer*, no. 27, 2002, pp. 16-17.

⁹⁰² Rosa Sivianes, “Lorena Wolffer: Soy totalmente de hierro”, *Meridiam, revista del instituto andaluz de la mujer*, no. 27, 2002, pp. 16-17.



Imagen 85. Lorena Wolffer (artista). *Soy totalmente de hierro* (2000), cartel “Lo curioso es que creas que puedes controlar mi imagen”. Cortesía de Lorena Wolffer.



Imagen 86. Lorena Wolffer (artista). *Soy totalmente de hierro* (2000), cartel “Este es mi palacio y es totalmente de hierro”. Cortesía de Lorena Wolffer.

“Mientras dormíamos”: Nuevo mercado laboral y crisis humanitaria de género (2002)

Durante el año 2002 se celebró en Costa Rica el IX EFLAC. En este momento, ya eran evidentes las nefastas consecuencias que estaba teniendo para las mujeres de Latinoamérica el proceso de neoliberalización severa que se puso en marcha en muchos países del continente las dos décadas anteriores. Este fue el tema central del Encuentro de aquel año,

titulado “Resistencia activa frente a la globalización neoliberal”⁹⁰³. Se trabajó en profundidad el hecho de que este proceso llevase aparejado un fenómeno que, inicialmente, todos los analistas internacionales interpretaban como positivo, la creciente entrada de las mujeres pobres al mercado laboral. Pero en este proceso, no solo se reconocieron económicamente nuevas labores de las mujeres en el entramado industrial del país, sino que se destacaron sus elementos más precarios para trasladarlos al resto de trabajos asalariados.

El punto clave de este proceso lo encontramos en el incuestionable hecho de que los trabajadores necesarios para el despliegue del sistema económico neoliberal –tanto asalariados como no asalariados– eran esencialmente las mujeres. En este periodo determinadas características de lo doméstico, como la gratuidad, la flexibilidad, etcétera, asaltaron el espacio público del mercado laboral; un proceso que, con Cristina Morini, podemos denominar *housewifización* o feminización del trabajo⁹⁰⁴. Los feminismos liberales – mayoritarios en Occidente y mayormente blancos– adoptaron y enfatizaron una versión de las mujeres como individuos autosuficientes que contaban con aquellas cualidades que más demandaban los empleadores. Se quiso equiparar a una parte de la población feminizada con el ideal ilustrado del varón independiente preparado para una carrera de éxitos, mientras se forzaba económicamente a otra parte mucho mayor de las mujeres a ejecutar trabajos asalariados en condiciones de precariedad extrema.

Hester Eisenstein ha apuntado las oscuras connivencias entre los programas internacionales de Desarrollo de la Mujer y las estrategias del capital para aumentar la rentabilidad que “han incluido la desindustrialización, la expansión del sector de los servicios y un desplazamiento de la inversión de la producción de bienes a la financiación. Todos estos desarrollos han implicado el uso expandido de la mano de obra femenina”, a partir de “una compleja interacción entre un conjunto de estrategias corporativas y gubernamentales para maximizar la rentabilidad, y un movimiento social que buscaba maximizar las opciones de las mujeres, en específico sus oportunidades económicas”⁹⁰⁵. Esta interacción, como ha señalado Lourdes Benería, generó un factor de “oferta” en las nuevas mentalidades de las mujeres y de “demanda” en la preferencia por el trabajo femenino en muchos sectores de la economía⁹⁰⁶. De esta forma, las instituciones financieras internacionales, como el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional, crearon Fundaciones Sociales en los países

⁹⁰³ Alejandra Restrepo y Ximena Bustamante, *Encuentros feministas...*, p. 47.

⁹⁰⁴ Cristina Morini, *Por amor o a la fuerza...*, p. 79.

⁹⁰⁵ Hester Eisenstein, “A Dangerous Liason?”, p. 491.

⁹⁰⁶ Lourdes Benería, *Gender, Development, and Globalization*.

donde se estaban implantando los programas de ajuste estructural –como era el caso de México– y fomentaron de forma masiva los microcréditos y las micro inversiones⁹⁰⁷, implicando en esta campaña a Organizaciones No Gubernamentales, Agencias de Desarrollo e instituciones internacionales por la educación⁹⁰⁸. En 1997 se celebró la Primera Cumbre Mundial del Microcrédito, llegando a los cien millones de beneficios extraídos de las familias más pobres del globo hacia 2005 por mor de la emancipación de las mujeres⁹⁰⁹.

Durante décadas, en los contextos más reaccionarios del país, a las mujeres no les estuvo permitido salir de sus papeles tradicionales de madres y esposas cuidadoras, una batalla que, como hemos visto, el feminismo mexicano llevaba pugnando desde los primeros setenta. Ante la necesidad de mano de obra precaria, pero dada la dificultad de muchas mujer para acceder al mercado laboral porque ello suponía romper con ese papel tradicional que les estaba asignado, las autoridades mexicanas comenzaron una campaña que mostraba a las trabajadoras de las fábricas con una imagen moderna e independiente. Paradójicamente, se mantenía un discurso público conservador que atacaba a las que se salían del papel clásico de la cuidadora. Durante este proceso de feminización masiva del trabajo asalariado en los sectores industriales –como la frontera de México con Estados Unidos–, durante la crisis de los ochenta muchas mujeres pobres migraron del campo a los nuevos centros neurálgicos de ensamblaje de mercadería de todo tipo y adquirieron trabajos sumamente precarios en fábricas, maquiladoras y talleres textiles que les permitían cierto grado de emancipación económica de sus familias o sus maridos.

La debacle económica que comenzó en 1994 –conocida como *efecto tequila*⁹¹⁰– provocó una de las peores crisis que el país norteamericano hubiera vivido en la era postrevolucionaria. El desempleo se disparó y la migración de las zonas rurales hacia los núcleos urbanos e industriales siguió creciendo de manera exponencial. A ello se sumaba

⁹⁰⁷ Julia Elychar, “Empowerment Money...”.

⁹⁰⁸ Kirk Semple, “Tiniest of Loans Bring Big Payoff...”.

⁹⁰⁹ Hester Esenstein, “A Dangerous Liason?”, p. 507.

⁹¹⁰ Se conoce como *efecto tequila* a la crisis económica que dio el pistoletazo de salida el mes de diciembre de 1994 en México y que se extendió rápidamente por varios países latinoamericanos produciendo una macro devaluación del peso, quiebra de bancos, rescates financieros y la explosión del desempleo, entre otras consecuencias. Algunas de las causas que se han señalado fueron la internacionalización masiva de la actividad financiera mexicana, el recalentamiento de la economía mexicana a partir del fomento masivo durante el sexenio de Salinas en Tesobonos, también conocidos como “bonos chatarra”, que crearon una gran expansión del crédito y del endeudamiento, y derivado de ello, una burbuja especulativa que terminó por estallar tras los sucesos de 1994 –la revolución armada del EZLN el 1 de enero en Chiapas y el asesinato del candidato del PRI a la reelección, Luis Donald Colosio en Tijuana el 23 de marzo de 1994–. Véase Isabel Rueda, *México: crisis, reestructuración económica...*, pp. 42-44; y Graciela Márquez, “De crisis y estancamiento...”, p. 177-178.

que, según los datos de los empresarios, la mano de obra fabril femenina tenía una capacidad de sindicación menor⁹¹¹. Alma Cardoso explicaba este fenómeno de la siguiente forma:

[...] la entrada de las mujeres a la fuerza laboral remunerada se aceleró para contribuir con el sostenimiento de la familia bajo el argumento de la productividad y el incremento del bienestar social. Los programas mexicanos para el desarrollo, como Solidaridad, reforzaron la idea de que la valía de los sujetos (sujetas) del neoliberalismo se conseguía a través de los trabajos remunerados [...] una estrategia para acumular mayor fuerza de trabajo femenina, que casualmente se percibe más dócil y a la que se le paga menos⁹¹².

El 6 de diciembre de 1988 Salinas de Gortari aprobó el Programa Nacional de Solidaridad (Pronasol), con el objetivo de “impulsar la movilización social para trabajar unidos por el progreso [...] y la justicia social”⁹¹³. Ciertamente, la idea del programa era emprender estrategias para encauzar hacia el trabajo asalariado a determinados colectivos: las poblaciones indígenas, grupos urbanos marginalizados y mujeres pobres. Tras la firma del Tratado de Libre Comercio y del establecimiento de nuevas empresas transnacionales en el país, se precisaba de este tipo de mano de obra. Carlos Rojas, Coordinador General del Pronasol, exponía los programas de financiación de mujeres en su balance del año 1991:

De acuerdo con cifras preliminares del XI Censo Nacional de Población y Vivienda de 1990, México cuenta con más de 41.2 millones de mujeres [...] Un conglomerado humano de esta magnitud representa un imperativo de apertura a la participación social, el acceso a los procesos productivos y el bienestar integral de la mujer. El programa Mujeres en Solidaridad estimula la organización de grupos con el fin de instrumentalizar proyectos productivos y de bienestar definidos por las participantes en su propia comunidad⁹¹⁴.

En una nota, la revista *fem* explicó las prácticas fraudulentas que perpetraban las empresas maquiladoras; unas prácticas que, como vimos, denunciaron y combatieron durante años las costureras del S19S:

La participación de la mujer en la industria de la transformación se concentra principalmente en empresas maquiladoras en las cuales más del 80 por ciento es mano de obra femenina [...] Para seguir vendiendo barato y evitar pérdidas, las contrataciones se hacen colectivas o individuales, preferentemente de carácter temporal, o se renuevan cada 30 días o cada 6 meses. Las trabajadoras que obtienen planta definitiva son las que se inician con la empresa, que muchas de las veces desaparece y surge con otro nombre volviendo a contratar a la mayor parte de las mismas trabajadoras⁹¹⁵.

⁹¹¹ Melissa Wright, “From Protests to Politics...”, p. 373.

⁹¹² Alma Cardoso, “Imagen global, trabajos precarios...”, p. 263-264.

⁹¹³ Carlos Rojas, “El Programa Nacional de Solidaridad...”, p. 441.

⁹¹⁴ Carlos Rojas, “El Programa Nacional de Solidaridad...”, p. 446.

⁹¹⁵ S/A, “Artesanas y obreras”, *fem*, no. 78, p. 14.

Durante los noventa, en el norte se replicó aquel mismo modelo. Ya en el año 1984 el colectivo Cine-mujer había realizado una película titulada *Bordando la frontera*, que describía las condiciones laborales de las mujeres que trabajaban en las maquiladoras de Ciudad Juárez. En 1999 las trabajadoras sindicadas en el Comité Fronterizo de Obreras (CFO) escribieron un reporte titulado “Six Years Under NAFTA: A View from Inside the Maquiladoras” donde hacían un detallado informe de las condiciones laborales⁹¹⁶. En este informe, el Comité de trabajadoras anota el éxito que supuso la eliminación de una práctica muy extendida entre las empresas, la presentación de pruebas de embarazo negativas como condición para la obtención del empleo⁹¹⁷. Pero a pesar de esta victoria aislada, el panorama que describe el CFO es desolador: “Over the past six years, border workers have endured a sharp drop in their standard of living; a marked intensification of the labor process through speed-ups and other tactics; and a sustained campaign to undermine unions, labor rights, and social protections”⁹¹⁸. A ello se sumaban las tácticas de *moving* empleadas por las empresas para hacer renunciar a las trabajadoras con más antigüedad y recontratarlas en otras empresas con sueldos más bajos, la perpetuación del trabajo infantil, con salarios aún más bajos que los de las adultas a través de la falsificación de certificados de nacimiento —práctica que se toleraba y se encubría por las autoridades laborales—, y la intensificación extrema del proceso laboral, hasta “desafiar los límites humanos de las trabajadoras: “Since NAFTA went into effect — afirma el informe— “we have clearly observed how the companies are defying the human limits of the workers. . . . In some maquiladoras, operations that previously were performed by two, three, and even four workers are now the responsibility of a single person”, todo ello sin verse acompañado en ningún momento de un incremento salarial⁹¹⁹. La violación del Código del Trabajo mexicano en el gremio que describía el CFO era sistemática y no escapaba a ningún espacio de la legislación laboral: horas extras forzadas y no remuneradas, pagos ilegales en vales o mercancías, exclusión de los bonos de pensiones y de la prestación sanitaria, la no indemnización de trabajadoras despedidas y un largo etcétera.

En definitiva, el CFO manifestaba que estas faltas a la legalidad laboral vigente en México se debían a la connivencia de las autoridades e instituciones con los empresarios de las plantas: “In practice, [...] Mexican labor authorities have winked as maquiladora firms

⁹¹⁶ Comité Fronterizo de Obreras, “Six Years Under NAFTA...”.

⁹¹⁷ Comité Fronterizo de Obreras, “Six Years Under NAFTA...”, p. 2.

⁹¹⁸ Comité Fronterizo de Obreras, “Six Years Under NAFTA...”, p. 2.

⁹¹⁹ Comité Fronterizo de Obreras, “Six Years Under NAFTA...”, p. 3.

have systematically violated basic rights, including the right to organize and bargain collectively . . . and many others”⁹²⁰. Además, según este informe, para ejercer un control absoluto sobre sus trabajadoras, las empresas, ayudadas por el gobierno, “están llevando a cabo una campaña incansable y subrepticia de trucos sucios para acabar con los sindicatos en las maquiladoras”, todo ello en nombre del TLCAN⁹²¹. El informe concluye señalando que nada de lo acordado en el Tratado realmente se está cumpliendo y que los trabajadores, y especialmente las trabajadoras, no solo no se están viendo beneficiados por los supuestos efectos positivos del Tratado, sino que “los seis años transcurridos desde la entrada en vigor del TLCAN han significado un dramático empeoramiento de nuestras condiciones de trabajo y de vida”⁹²².

Otro de los ejes fundamentales que se abordó en el Encuentro Feminista de Costa Rica en 2002 fue la noción de juventud y mujeres jóvenes en el sentido de que, con el desarrollo del capitalismo globalizador, la entrada de las mujeres al mundo adulto se retrasaba y sólo se las consideraba sujetos de derecho en tanto que tuviesen capacidad de consumo⁹²³. Estos dos procesos se encontraban íntimamente relacionados con otro, mucho más macabro, que comenzó a ser registrado en ciudades altamente industrializadas de la frontera norte, en específico en Ciudad Juárez. Se trataba de la desaparición de centenares de mujeres de toda índole, pero en especial, jóvenes obreras de las maquiladoras, cuyos cuerpos comenzaron a aparecer con brutales signos de violencia en terrenos baldíos y basureros de la ciudad. La dejación de responsabilidades por parte de los cuerpos de seguridad de la ciudad y de las instituciones judiciales llevó a las familias de las desaparecidas y asesinadas a numerosas investigadoras, activistas feministas y periodistas a investigar por cuenta propia aquellos asesinatos que comenzaron a ser llamados feminicidios.

En *Femicide Machine*, el periodista Sergio González Rodríguez⁹²⁴ apuntaba que el ultraliberalismo, la ideología de mercado, el neo-fordismo y la economía globalizada llegaron a México al mismo tiempo que se trataba de sentar las bases para un sistema de democracia

⁹²⁰ Comité Fronterizo de Obreras, “Six Years Under NAFTA...”, p. 3.

⁹²¹ Comité Fronterizo de Obreras, “Six Years Under NAFTA...”, p. 4.

⁹²² Comité Fronterizo de Obreras, “Six Years Under NAFTA...”, p. 2.

⁹²³ Alejandra Restrepo, *Encuentros feministas de Latinoamérica y el Caribe*, p. 50.

⁹²⁴ González Rodríguez fue de los primeros periodistas que se interesaron por las desapariciones y asesinatos de mujeres y niñas en Ciudad Juárez. Investigó durante años acerca de este fenómeno y publicó una crónica con todos sus hallazgos sobre las élites económicas locales, sus vínculos con el narcotráfico y el secuestro y asesinato de mujeres. González Rodríguez fue secuestrado y amedrentado con violencia en Ciudad Juárez. Las investigaciones del periodista inspiraron parte de la novela póstuma de Roberto Bolaño, *2666*.

real⁹²⁵. La ciudad, sus estructuras relacionales y organizativas, sus instituciones y gestión política, eran presentadas por el investigador como una gran “máquina feminicida”, un “aparato” que no solo creaba las condiciones para que los asesinatos de mujeres se perpetraran, sino que también desarrollaba instituciones que garantizaban la impunidad de los crímenes e incluso los legalizaba. González Rodríguez describe este fenómeno como una estructura particular de la economía neofordista, y presentaba la ciudad como un parásito de esta estructura económica internacional que flexibilizaba y automatizaba tanto la producción de objetos como la producción de mano de obra⁹²⁶. Para el investigador, el crecimiento de la ciudad se desarrolló a partir de procesos inmobiliarios de inflación aprobados por los gobiernos locales, que propiciaron un crecimiento desordenado y hostil para los ciudadanos, sobre todo para la seguridad de las mujeres⁹²⁷. En este entorno, estas estaban sometidas a la percepción masculina de ser no solamente un objeto sexual disponible para los varones, sino también una amenaza para el bienestar de la “cofradía masculina”, como la denominó la antropóloga Rita Segato⁹²⁸. Una vez que las mujeres obreras se liberaban económicamente de la protección masculina, se identificaban como elementos sucios, dañados, lejos de la fantasía de la mujer pura, de la “madrecita santa”; estas mujeres solamente estarían interesadas en el dinero, el sexo y la diversión. Esta retórica de odio hacia las mujeres y sus cuerpos se trasladó al territorio urbano, medio y cómplice de la violencia que se empezó a ejercer de forma masiva contra las obreras⁹²⁹.

Desde las autoridades, cómplices en sentido estricto de los feminicidios⁹³⁰, se difundió una retórica enormemente dañina para la ‘reputación’ de las mujeres juarenses, la retórica de “la mujer pública”⁹³¹. A los grupos de mujeres activistas feministas de la ciudad, empezando con Esther Chávez, se las acusó, junto con las víctimas, de ser corresponsables de las agresiones y asesinatos por su exposición y participación en el espacio público. Con un retruécano argumentativo obsceno, las activistas fueron también acusadas de tratar de beneficiarse económicamente de la muerte de mujeres en la ciudad. Sobre la opinión que les merecían las víctimas, los representantes de las instituciones públicas no tardaron en

⁹²⁵ Sergio González, *Femicide Machine*, p. 95.

⁹²⁶ Sergio González Rodríguez, *Femicide Machine*, p. 7, 9.

⁹²⁷ Sergio González Rodríguez, *Femicide Machine*, p. 32.

⁹²⁸ Rita Laura Segato, “Qué es un feminicidio”, p. 7.

⁹²⁹ Sergio González Rodríguez, *Femicide Machine*, p. 34.

⁹³⁰ Según la sentencia de la Corte Interamericana de Derechos Humanos sobre el Caso González y otras (“Campo Algodonero”) vs. México, del 16 de noviembre de 2009.

⁹³¹ Melissa Wright, “Necropolitics, Narcopolitics, and Femicide...”, p. 713.

manifestarse. El subprocurador Jorge López Molinar llegó a decir que: “todas las víctimas eran vagas y *hasta* prostitutas”, o que “Las obreras de maquiladora no son tan buenas y decentes como las de clase media y alta, por eso las matan”⁹³².

La investigadora Melissa Wright, que estuvo desde 1997 tratando de dar una respuesta a la ola de feminicidios que se produjeron en Juárez, propuso que la forma de trabajo que se generalizó entre las mujeres de clase baja de la ciudad generó un ciclo de consumo y descarte de las mismas que dio lugar a un ciclo de desperdicio que produciría lo que ella llamó una “forma de muerte corporativa”. Existiría, según Wright, “una complicidad entre la actividad de la maquiladora y el asesinato y abandono de mujeres”⁹³³. Las mujeres que trabajaban en las maquilas empezaron a considerarse mujeres públicas y se asociaron directamente con el ejercicio de la prostitución:

The public association of obrera (worker) with ramera (whore) was something that factory workers faced constantly, as women who walked the streets on their way to work and women who walked the streets as part of their work added to the city’s fame as a city of public women⁹³⁴.

Las trabajadoras de las maquiladoras y, con ellas, todas las mujeres juarenses que trasgredían los espacios y las costumbres, han sufrido los efectos de la devaluación absoluta de su persona y, aun hoy, como ha señalado Wright, existe en la ciudad un conflicto sobre su dignidad. Por ello, como ha anotado Julia Monárrez, cuando se asesina a una mujer “no solo se asesina el cuerpo biológico de la misma, sino que se asesina también todo lo que ha significado la construcción cultural de su cuerpo, con la pasividad y la tolerancia de un estado masculinizado”⁹³⁵. Esto vino acompañado, según la investigación que hizo Rita Segato sobre el terreno, de la instauración de “una relación entre capital y muerte, entre acumulación y concentración desregularizadas y el sacrificio de mujeres pobres”⁹³⁶. La ciudad fronteriza se convirtió en una especie de ciudad vertedero que, hablando con González Rodríguez, absorbía los cuerpos de las víctimas como si fuesen un montón de basura suburbana debido a la absoluta impunidad con la que operaban los victimarios⁹³⁷.

Ante esta situación de crisis humanitaria, como adelantábamos, activistas, artistas y asociaciones civiles comenzaron a dar la voz de alarma siendo ignorados por las instituciones.

⁹³² María Socorro Tabuenca Córdoba, “Baile de fantasmas...”, p. 416.

⁹³³ Melissa Wright, *Manifiesto contra el feminicidio*, p. 23.

⁹³⁴ Melissa Wright, “Necropolitics, narcopolitics...”, p. 713.

⁹³⁵ Julia Monárrez, *Trama de una injusticia...*, p. 86.

⁹³⁶ Rita Laura Segato, “La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez”, p. 99.

⁹³⁷ Sergio González Rodríguez, *Femicide Machine*, p. 91-92.

En 2001 la cineasta chicana Lourdes Portillo estrenó su documental *Señorita extraviada*, en el que presentaba el dolor de las familias de las desaparecidas, las humillaciones a las que fueron sometidas por las autoridades públicas de la ciudad y el Estado de Chihuahua y el movimiento activista que se desplegó en la ciudad. La película, que tuvo una importante recepción en Estados Unidos, funcionó, en palabras de Sergio de la Mora, como un vehículo de solidaridad transfronteriza⁹³⁸. Como se ha comentado, ya en el año 1984 el colectivo Cine-mujer realizó una película titulada *Bordando la frontera*, que describía las condiciones laborales de las mujeres que trabajaban en las maquiladoras de Ciudad Juárez y que puede considerarse el precedente de los filmes siguientes. Pero el impacto de *Señorita extraviada* fuera de México fue excepcional. En el año 2010 ya habían sido estrenadas unas 20 producciones cinematográficas sobre las desapariciones y asesinatos de mujeres en la ciudad⁹³⁹, pero a principios del nuevo siglo las pocas voces que hablaban de los asesinatos de mujeres eran permanentemente ignoradas y silenciadas, e incluso amenazadas de muerte⁹⁴⁰.

Durante el mes de abril del año 2002, el director de la DEA en Estados Unidos admitió en un informe que la expansión del negocio del narcotráfico en la frontera se había visto favorecida por la firma del TLCAN:

Mexico's drug trafficking and alien smuggling networks have expanded their criminal activities aimed at the United States by capitalizing on the explosive growth of transborder commerce under NAFTA and the attendant growth in human and merchandise traffic between Mexico and the United States. The growth in trans-border commerce, as manifested in soaring levels of overland passenger and commercial vehicle traffic, has provided an ever-expanding "haystack" in which the "needles" of illicit narcotics and illegal aliens can be more easily concealed⁹⁴¹.

Un año más tarde, en 2003, en un intento por romper el silencio que imperaba en la prensa estadounidense y especialmente en El Paso⁹⁴², la escritora y académica Alicia Gaspar de Alba decidió escribir una novela sobre los crímenes basada en un rigurosa investigación previa.

⁹³⁸ Sergio de la Mora, "Gender Terrorism on the U.S.-Mexico Border...", p. 2.

⁹³⁹ Alicia Gaspar de Alba, "Feminicidio".

⁹⁴⁰ Diana Washington Valdés desde El Paso también estaba cubriendo la violencia feminicida de Juárez y fue amenazada en reiteradas ocasiones. En una entrevista la periodista contaba que, antes de publicar su libro *Cosecha de mujeres*, hubo reacciones y temor por parte de las editoriales, la mexicana y la española, que también hubo personas que le pidieron que no las mencionase en los agradecimientos y que las editoriales estadounidenses estaban preocupadas por que pudieran ponerles una bomba en las oficinas. Véase Susana Alba Montalbano, "Washington Valdez: 'Me preocupaba que se borrara la memoria de las víctimas'".

⁹⁴¹ Hutchinson, ASA, Director Drug Enforcement Administration, Kathryn y Shelby Cullom Davis. "Narco-Terror: The International Connection between Drugs And Terror", 2 de abril de 2002. En línea: <http://www.usdoj.gov>.

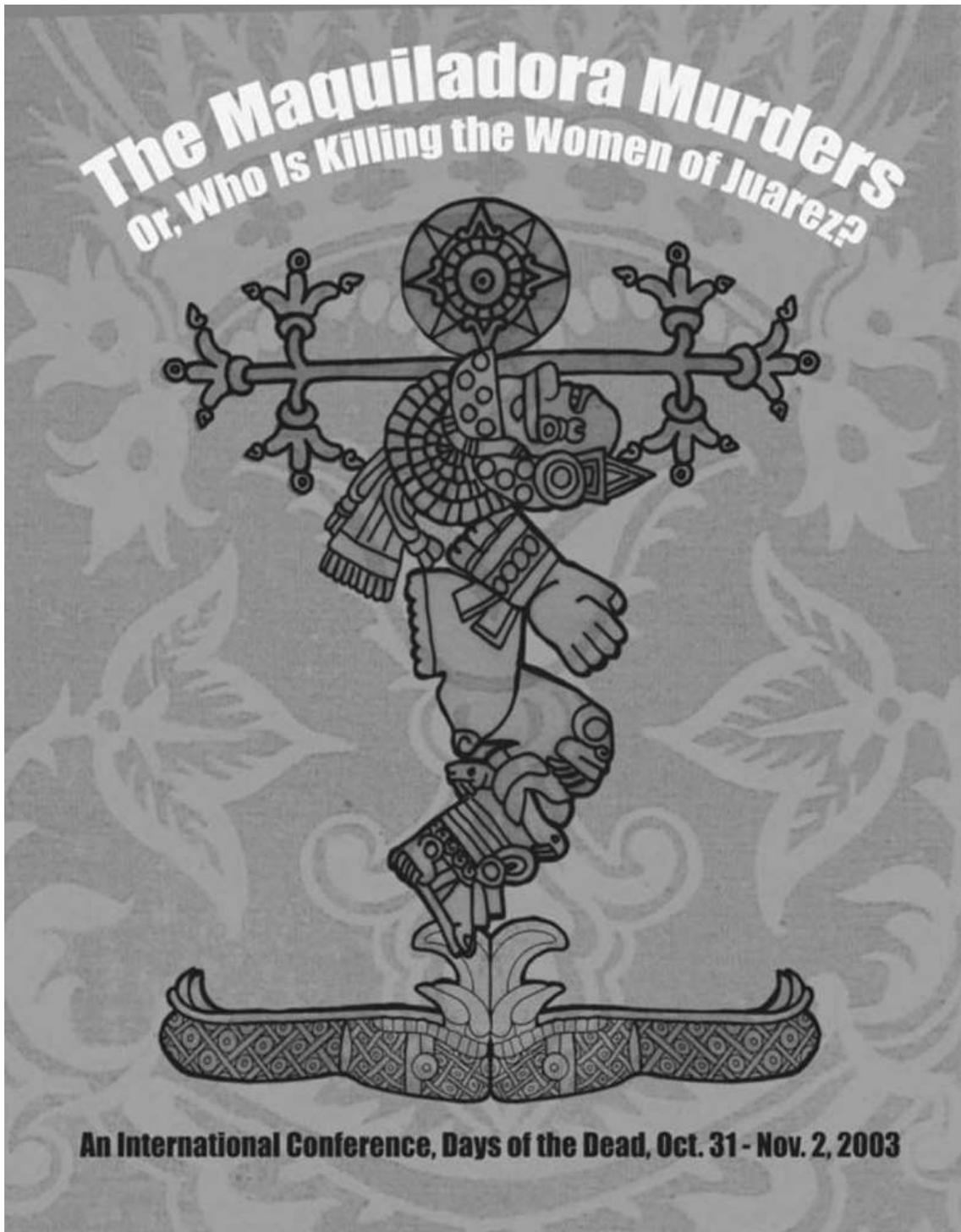
⁹⁴² Ciudad prácticamente unida Juárez a través del Puente de Córdoba por el que cada día cruzan miles de personas que viven en la ciudad fronteriza mexicana para ir a trabajar a la ciudad fronteriza estadounidense.

Tras la escritura de *Desert Blood*, Gaspar de Alba organizó junto a sus estudiantes un congreso internacional que tituló “The Maquiladora Murders, or Who is Killing the Women of Juárez?” en la Universidad de California que estuvo esponsorizada por Amnistía Internacional⁹⁴³. En este primer foro internacional sobre la violencia feminicida en este contexto específico se reprodujeron varias de las estrategias que se analizan en este trabajo. Se congregaron investigadoras sociales junto a especialistas forenses que expusieron una enorme cantidad de datos, asociaciones de familiares de las víctimas que aportaron sus testimonios, activistas que trasladaban a las calles y a los organismos internacionales las demandas de investigación y protección de las mujeres de Juárez, así como artistas que interpretaban, a través de nuevos fenómenos culturales, toda aquella rigurosa información disponible.

Entre la serie de recomendaciones que consensuaron las ponentes del congreso y las asociaciones civiles y organizaciones no gubernamentales estaba la siguiente: “Promote research on globalization post-NAFTA immigration patterns, the U.S. Border Patrol, maquiladora working conditions (including enforced birth control and reproductive monitoring for female employees in the factories), and other structural underpinnings of the crimes”⁹⁴⁴. En principio, para todas y todos los investigadores quedaba clara una hipótesis: existía una relación entre las condiciones de vida que se habían establecido para las mujeres pobres que trabajaban en la frontera –ya fuera en las maquilas o en otros empleos– y las condiciones económicas que el TLCAN había impuesto. Otro de los puntos establecidos recomendaba prácticas de investigación que fomentasen los testimonios, las proclamas y el levantamiento de resoluciones sobre los feminicidios de Juárez en los tribunales de Estados Unidos, con el fin de que también se considerasen responsables de la crisis a las autoridades del país vecino.

⁹⁴³ Alicia Gaspar de Alba, “*Feminicidio: The Black Legend of the Border*”, p. 6.

⁹⁴⁴ Alicia Gaspar de Alba, “The Maquiladora Murders”.



87. *The Maquiladora Murders. Or, Who is Killing the Women of Juárez? An International Conference.* Universidad de California, 31 de octubre, 1 de noviembre y 2 de noviembre de 2003.

Un poco antes de este seminario, Mónica Mayer escribía en su columna de *La Jornada* que “ha empezado a verse un fuerte movimiento artístico en contra de la violencia en Juárez. Es un archipiélago tratando de convertirse en continente. Hay artistas de México y de otras

partes del mundo. La muerte de cada mujer nos hiere a todas”⁹⁴⁵. Como manifestaron Mónica Mayer y Marta Lamas en “¿Arte feminista?”, durante la década de los noventa esta no fue una problemática que abordaran los artistas de las nuevas generaciones. En este artículo Mayer se hace eco de algunas de estas artistas y proyectos que empezaban a presentar trabajos de arte público sobre los feminicidios de mujeres juarenses en México y en Estados Unidos. Durante aquel mes de noviembre varios eventos culturales conmemoraron el primer aniversario de la aparición de ocho mujeres y niñas en un descampado de la Ciudad Juárez, que más tarde se conocería como “Campo Algodonero”. El Social and Public Art Resource Center (SPARC), el famoso centro cultural de Los Ángeles que, desde los años 70, se dedicó a la cultura chicana, inauguró la exposición *Hijas de Juárez*, en la que Lourdes Portillo presentó *Señorita extraviada*. En Ciudad de México Mayer informa que, el 13 de noviembre, Lorena Wolffer presentaría su performance *Mientras dormíamos: El caso Juárez* en el Museo del Chopo. Wolffer fue una de las primeras de su generación que comenzó a producir obra sobre la violencia feminicida y ello significó que fuera duramente criticada por compañeros de profesión.



88. Lorena Wolffer. Invitación al performance “Mientras dormíamos (el caso Juárez). Un performance de Lorena Wolffer” en el Museo Universitario El Chopo, 13 de noviembre de 2002. Fondo Lorena Wolffer, ExTeresa Arte Actual, INBA, Ciudad de México.

Durante los treinta minutos de este performance, la artista aparecía sentada en una plancha de morgue, semidesnuda pero cubierta por los brazos con un *overall* azul con cremallera blanca y una redecilla de pelo que nos permiten reconocer el uniforme que usaban las trabajadoras de las plantas de ensamblaje fronterizas. Comenzaba entonces a sonar una voz en off que, teniendo como fuente notas periodísticas, relataba el hallazgo de los cuerpos de

⁹⁴⁵ Mónica Mayer, “Juárez: ¿El arte contra la muerte?”, *El Universal*, 9 de noviembre de 2002.

cincuenta mujeres asesinadas en Juárez. La voz en off dice los nombres de estas mujeres y detalla las heridas y lesiones con las que aparecieron sus cuerpos. Mientras tanto, con un rotulador permanente, Wolffer construye un mapa de las penalidades que sufrieron, marcando las heridas en su propio cuerpo⁹⁴⁶. Con ello quería reproducir “cada uno de los golpes, cortadas y balazos que estas mujeres sufrieron. Así, mi cuerpo se transforma en un vehículo de representación de la violencia hacia la mujer en Ciudad Juárez, hoy institucionalizada”. Este “mapa simbólico” conseguía, según la performer, documentar y narrar la violencia de estos casos encontrados en reportes de internet⁹⁴⁷.

Como podemos leer en un artículo de María Eugenia Sevilla, este performance dividió fuertemente al público y a los profesionales del arte. Algunos de los asistentes calificaron la pieza como “fuerte”, pero también como “demasiado obvia”. Algunos incluso llegaron a decir que era insultante: “este performance realmente no tiene nada que ver con la temática, ni transmite una emoción, ni es creíble, es absolutamente superfluo, a un grado insultante para los casos de las mujeres asesinadas. La estética de mostrar el cuerpo como bello me parece grave y fuera de lugar”, consideraba Doris Steinbichler⁹⁴⁸. Para otros visitantes, sin embargo, como la performer La Congelada de Uva, la mirada de Wolffer “te hablaba de esa perfecta introspección que necesita un performancero para realizar su acto”. Para la cronista fue la mirada, precisamente, el efecto fundamental de la acción: “Mientras dibujaba sobre su piel, Lorena la depositaba directamente sobre los ojos de un espectador distinto, por varios segundos”. Ella misma señaló en una entrevista que “Mirar al público es una manera de hacer responsables a todos”⁹⁴⁹.

En este momento, Lorena Wolffer estaba creando un lenguaje propio sobre el cuerpo de las mujeres como forma de ejercer su activismo feminista a través de su práctica cultural. Es decir, Wolffer estaba elaborando un nuevo lenguaje de militancia feminista sobre la violencia de género a partir recursos estético políticos, algunos de ellos heredados de sus predecesoras. Pongamos por ejemplo que, en *Mientras dormíamos*, Wolffer emplea una estrategia que ya habíamos visto en *El Tendedero* de Mónica Mayer; un doble movimiento de colectivización y singularización de los casos de violencia presentados. La obra presenta una multiplicidad de casos como una forma de hacer entender que se trata de un tipo de violencia

⁹⁴⁶ La autora de este trabajo visualizó completo el performance *Mientras dormíamos* en la exposición *Arte acción en México. Registros y residuos* (2 de febrero al 21 de julio de 2019), MUAC, UNAM, Ciudad de México.

⁹⁴⁷ Lorena Wolffer, “Performance”, FLW, carpeta 1, s/n, p. 2.

⁹⁴⁸ María Eugenia Sevilla, “Divide opiniones acción de Wolffer”, *Reforma*, 15 de noviembre de 2002, p. 6.

⁹⁴⁹ María Eugenia Sevilla, “Divide opiniones acción de Wolffer”, *Reforma*, 15 de noviembre de 2002, p. 6.

estructural y no aislada, como ocurría con la multiplicidad de historias de abuso que se colgaban en papelitos rosas en *El Tendadero*. No son aislados, son recurrentes, sistemáticos, responden a un orden social específico que permite que estos feminicidios sigan ocurriendo. Al mismo tiempo, se enuncian los nombres de las mujeres sobre las que el performance cuenta sus historias. Por otra parte, Wolffer emplea materiales periodísticos que aportan al performance objetividad y una conexión con la realidad material de lo que se narra. Además, la artista personificaba en su propio cuerpo el dolor de muchas otras mujeres ya que, como señalaba en otra entrevista ella misma, “[e]n el cuerpo se recaban y se depositan los valores dominantes de una sociedad. En el cuerpo vemos los sistemas de poder, los conflictos sociales”⁹⁵⁰.

Coda: Arte público / arte militante

Entrevistada por la teórica feminista y directora de la revista *La Correa feminista*, Ximena Bedregal, Wolffer manifestaba en 2001 su desafección hacia el campo cultural debido a la falta de compromiso político que encontraba en los artistas de su generación. Bedregal le había preguntado si la elección de dedicarse al performance y al arte público tenía que ver con su faceta de artista feminista. Ante este cuestionamiento la artista respondió que el performance era el vehículo directo para “articular planteamientos feministas sobre el cuerpo y hacer críticas a su representación”. Sin embargo, según su experiencia, en México durante aquellos años era muy difícil presentar performance debido a la carencia de espacio y grupos: “las tendencias se reducen a las de Gabriel Orozco, que es el arte apolítico, de lo bonito, el arte de la ocurrencia”⁹⁵¹.

Un año más tarde, en un momento en el que, como describía Mónica Mayer en los inicios del cambio de siglo, la conciencia había dejado de ser social para convertirse en personal⁹⁵². Wolffer era uno de aquellos artista que aspiraba a concebir propuestas explícitamente militantes a través de proyectos que podrían definirse como arte público⁹⁵³.

⁹⁵⁰ Entrevista a Lorena Wolffer por Cqueer TV.

⁹⁵¹ Ximena Bedregal y Lorena Wolffer, “Lorena Wolffer: Ni el feminismo ni los partidos tienen idea del papel político del arte”, *Triple Jornada*, no. 31, lunes 5 de marzo de 2001, p. 3.

⁹⁵² Mónica Mayer, “Antes y después: Breves notas sobre los cambios en el performance”, *La Pala: Revista virtual de arte contemporáneo*, 20 de febrero de 2006. En línea: <http://www.la-pala.com/articulos/item/142-antes-y-despu%C3%A9s-breves-notas-sobre-los-cambios-en-el-performance.html>

⁹⁵³ Véase Adriana Moncada, “Discutirán la definición de espacio público”, *Unomásuno*, 16 de julio de 2002, p. 22.

“¡Tomemos la ciudad con arte!” era la invitación que en 2002 hacía Wolffer a artistas visuales, bailarines, actores docentes y todo aquel interesado en participar en el Primer Coloquio de Arte Público que tuvo lugar en el mes de julio de aquel año en Ciudad de México, “con el propósito de analizar los concepto de arte, espacio y público y sus implicaciones en la práctica artística”. En este coloquio Wolffer se refería a la necesidad de “hacer una definición de lo que es el espacio público” y, por ello, se invitó también a funcionarios del gobierno, legisladores y promotores culturales. Para dar cuenta de la relación histórica que existe en México entre el arte y los espacios públicos, se invitó al artista Víctor Muñoz, integrante de aquel grupo artístico originado en los setenta, Proceso Pentágono. La idea de Wolffer con todas estas acciones era invadir el espacio urbano con el fin de “analizar y cuestionar la parcialidad de todo conocimiento”⁹⁵⁴. Su propuesta buscaba, además, “favorecer una modificación real de las dinámicas sociales en asuntos colectivos”⁹⁵⁵, así como emplear el espacio público para “alterar las dinámicas sociales” y plantear una postura de enfrentamiento ante el “mundo del arte”. En un artículo sobre la propuesta de arte público de Ema Villanueva, Wolffer recuperaba la siguiente cita de Antonio Prieto que describe acertadamente sus inquietudes sobre el campo cultural contemporáneo mexicano: “Inconforme con las limitaciones institucionales de museos y galerías, así como con la elitización del arte conceptual, Villanueva prefiere tomar por sorpresa a un público callejero que nunca ha oído la palabra performance”⁹⁵⁶.

Wolffer, afín a la propuesta de su precursora Mónica Mayer⁹⁵⁷, percibía que, en las vísperas de la entrada del siglo XXI, se concebía “el arte como un algo totalmente separado de la vida; el arte vive una suerte de dislocación con el contexto de que proviene, se lo ve como un fenómeno que sucede en una burbuja y que no se relaciona con el mundo de allá afuera”⁹⁵⁸. En la entrevista con Bedregal Wolffer se lamentaba de las dinámicas neoliberales en las que, para ella, se encontraba inmerso el mundo de la producción visual en México: “Si tu objetivo es formar parte de ese *mainstream* de reconocidos tienes que dejar de lado todo

⁹⁵⁴ ¡Tomemos la ciudad con arte!, *El Universal Cultura*, viernes 17 de mayo de 2002. Recorte recuperado de FLW, carpeta 1, s/n.

⁹⁵⁵ Ema Villanueva, “Presentación Edema/Colaboratorio de Arte Público”, apud. Lorena Wolffer, “Construyendo mitos: El performance en México”, *Nexos*, marzo de 2005, p. 54.

⁹⁵⁶ Antonio Prieto, “Pánico, performance y política: cuatro décadas de acción no”

⁹⁵⁷ En su texto “De la vida y el arte como feminista”, Mayer recuperaba la necesidad vanguardista de fundir la vida personal con la producción artística, como se ha podido ir percibiendo en el capítulo segundo.

⁹⁵⁸ Ximena Bedregal y Lorena Wolffer, “Lorena Wolffer: Ni el feminismo ni los partidos tienen idea del papel político del arte”, *Triple Jornada*, no. 31, lunes 5 de marzo de 2001, p. 3.

arte influido por la realidad del contexto, todo arte de contenido político”⁹⁵⁹. En 2009 Mayer escribirá sobre la activista cultural lo siguiente: “En el caso de Wolffer, nunca ha dejado de sorprenderme su compromiso con un arte público, mismo que es evidente en su obra, pero también en su trabajo como maestra, gestora y realizadora de algunos de los programas de televisión sobre artes visuales más interesantes de los últimos años”⁹⁶⁰.

Al potenciar la utilización de espacios públicos para mostrar el trabajo artístico, demasiado “ensimismado” según la artista, esta empleó la noción de espectáculo para interactuar “con un público menos especializado”, y comenzar a trabajar temas sobre violencia de género. En 2001 Ximena Bedregal le preguntaba a Lorena Wolffer por qué creía ella que hay tan pocas jóvenes artistas feministas. Wolffer respondió que, en ese momento, el Movimiento Feminista que ella conocía estaba completamente separado del arte: “no ha habido una comprensión de que el arte puede ser una estrategia y que puede ser aprovechado tanto para promover o defender posturas como para cambiar la representación de lo femenino en el imaginario”⁹⁶¹. Dos décadas más tarde, no cabe separar los movimientos feministas en México de las propuestas y producciones culturales. Por ello, esta entrevista nos permite dar cuenta de la singularidad del trabajo de Wolffer en un contexto de cambio de siglo en el que el feminismo parecía no importarle a casi nadie dentro el campo cultural⁹⁶²; de cómo su trabajo, su conceptualización teórica y las estrategias estético políticas que empleó fueron una punta de lanza en un momento de desmovilización y desconexión entre la producción artística y la militancia feminista.

⁹⁵⁹ Ximena Bedregal y Lorena Wolffer, “Lorena Wolffer: Ni el feminismo ni los partidos tienen idea del papel político del arte”, *Triple Jornada*, no. 31, lunes 5 de marzo de 2001, p. 3.

⁹⁶⁰ Mónica Mayer, “Un breve testimonio sobre los ires y venires...”, p. 203.

⁹⁶¹ Ximena Bedregal y Lorena Wolffer, “Lorena Wolffer: Ni el feminismo ni los partidos tienen idea del papel político del arte”, *Triple Jornada*, no. 31, lunes 5 de marzo de 2001, p. 3.

⁹⁶² La misma Mónica Mayer señalaba en 2006 que, aunque había diversas artistas de las generaciones más jóvenes, como Andrea Ferreyra, Lorena Orozco, Niña Yarhed, La Congelada de Uva, Elvira Santamaría o Minerva Cuevas trabajando desde una perspectiva que abordaba problemas de género, prácticamente solo Lorena Wolffer tenía “una postura feminista clara”. Véase Mónica Mayer, Mónica Mayer, “Antes y después: Breves notas sobre los cambios en el performance”, *La Pala: Revista virtual de arte contemporáneo*, 20 de febrero de 2006. En línea: <http://www.la-pala.com/articulos/item/142-antes-y-despu%C3%A9s-brevs-notas-sobre-los-cambios-en-el-performance.html>

CONCLUSIONES: ÚTEROS PELIGROSOS

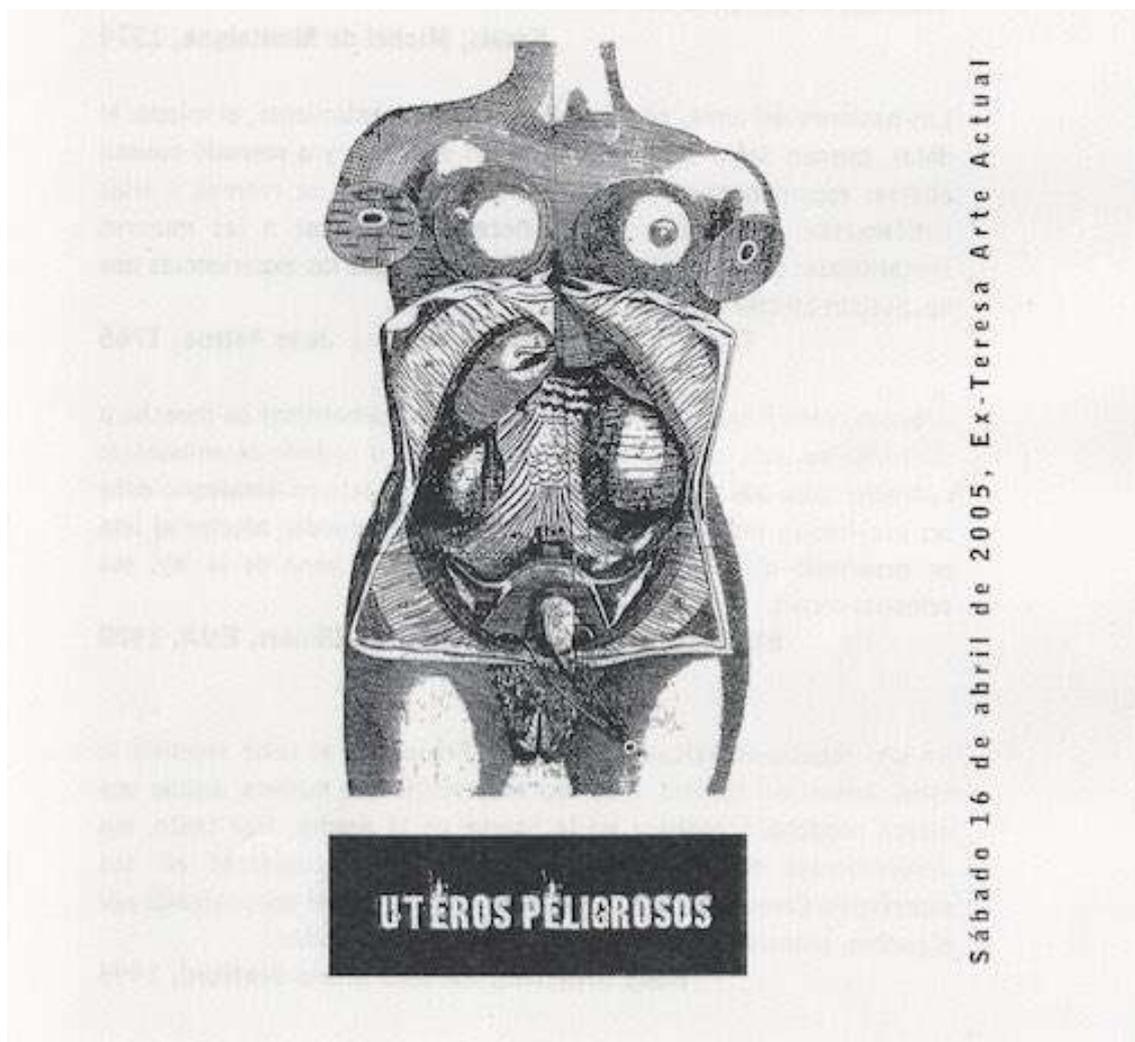


Imagen 89. Lorena Wolffer (artista). Díptico al performance-mesa redonda “Úteros peligrosos”, celebrada el 16 de abril de 2005 en Ex Teresa Arte Actual. Fuente: FLW, carpeta 1, s/n.

En 2005 una Lorena Wolffer embarazada y a punto de dar a luz a su primer hijo presentaba el performance “Úteros peligrosos”, para el cual invitó a una mesa de debate a diversos expertos y expertas en derechos humanos de la mujer, ginecología y derechos reproductivos⁹⁶³ con el fin de examinar las formas de control a las que se había visto expuesto su cuerpo una vez que empezó a ser leída como una mujer embarazada⁹⁶⁴:

[...] me di cuenta de la vigilancia que existe hacia el cuerpo de la mujer en ese estado, de que está sujeto al dominio público y ellas a reglas sociales y legales, hasta de cómo debe ser el comportamiento de las embarazadas. [...] Hay una vigilancia extrema y la gente se cree con

⁹⁶³ Ex Teresa Arte Actual, “Boletín para medios: Ciclo de performance ‘Emanaciones performativas, exploratorios críticos’. Úteros peligrosos, de Lorena Wolffer”. Impreso recuperado de FLW, carpeta 2, s/n.

⁹⁶⁴ Lorena Wolffer, “Úteros peligrosos”, *Lorena Wolffer*, sitio web. En línea: <https://www.lorenawolffer.net/00home.html>

el derecho de decirte cómo hacer o no hacer las cosas, que eso de por sí sucede con las mujeres en la historia, pero embarazada se multiplica”⁹⁶⁵.

Con el paso del milenio y el triunfo en el año 2000 del candidato del Partido Acción Nacional, Vicente Fox, el arte contemporáneo entró en una nueva etapa de desarrollo en México y adquirió un nuevo estatus en el que “pasó a ocupar un lugar cada vez más notorio en el circuito internacional” de las propuestas artísticas más actuales⁹⁶⁶. Según Eduardo Ramírez Pedrajo, el gobierno de Fox utilizó el arte contemporáneo “como estandarte de desarrollo económico, una vez más, en exposiciones en el extranjero para deslindarse de la estética nacionalista del PRI”⁹⁶⁷. Al respecto, Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina, dos de los fundadores de Curare, en 2001 y a pocos meses de la llegada de Fox a la administración del Estado, escribieron:

[...] el aparato cultural se vio obligado a sacudirse el sopor de *30 siglos* para ofrecerse descaradamente en el altar de lo alternativo, las vanguardias, lo independiente, confundidos todos con la contemporaneidad (es decir, el arte en tiempos de globalización). [...] la recién descubierta afición del aparato cultural y diplomático oficial por “lo contemporáneo” no es ni más ni menos que el intento de “capturar” (aunque la palabra usurpar quizás sea más sugestiva) proyectos culturales más o menos independientes para llenar sus lagunas conceptuales, sus carencias ideológicas y su evidente desorientación⁹⁶⁸.

Pero, como indicaran los sagaces críticos, ni el funcionario es la patria ni la patria el funcionario, y la gestión cultural del país comenzó a surcar sus propios mares⁹⁶⁹. En este momento comenzó un proceso complejo en el que existe una connivencia entre las grandes empresas transnacionales mexicanas y el estado en el que, las primeras invierten y coleccionan arte contemporáneo y el segundo que promueve en el exterior este tipo de arte como forma de incorporarse a los grandes centros económicos y culturales de la globalización. En 2001 se instituyó la Fundación Jumex Arte Contemporáneo⁹⁷⁰ y empezó a construirse el

⁹⁶⁵ Elizabeth Flores, “En pro del arte”, *¡Por fin! De salida*, suplemento de *El Universal*, no. 192, p. 38.

⁹⁶⁶ Presentación de la mesa “Made in Mexico: Las venas abiertas del arte contemporáneo en América Latina” en el evento *¡Abajo el muro! Arte y emancipación desde 1989*, ITESO, Guadalajara, 14 y 15 de octubre de 2019; apud. Daniel Montero, “Inconformidades, contradicciones, diferencias...”, p. 301.

⁹⁶⁷ Eduardo Ramírez Pedrajo, “De lo hecho en México a la Denominación de Origen...”, p. 246.

⁹⁶⁸ Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina, “Alto protocolo, táctica equivocada”, *Reforma*, 7 de julio de 2001, p. 6.

⁹⁶⁹ Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina, “Alto protocolo, táctica equivocada”, *Reforma*, 7 de julio de 2001, p. 6.

⁹⁷⁰ El grupo Jumex es un gran conglomerado empresarial alimenticio que, tras la firma del TLCAN creció de manera exponencial. Su presidente y principal accionista, Eugenio López Alonso, adquirió la primera obra de arte mexicano en 1994 y, según la semblanza de su página web, “se dedicó a estudiar arte contemporáneo [...] e investigar cómo conformar una colección que apoyara el desarrollo de las prácticas artísticas de su generación en México”. Fundación Jumex Arte Contemporáneo. En línea: <https://www.fundacionjumex.org/es/fundacion>

imponente edificio del Museo Soumaya de Carlos Slim. En este proceso en el que la cultura, utilizando la expresión de Daniel Montero, “se empezó a tratar como industria cultural” a la “norteamericana”, con una administración “que involucraba al sector privado”⁹⁷¹. El historiador continúa diciendo que “lo que no entendieron los gobiernos panistas [no] fue cómo administrar los flujos sino que más bien intentaron controlarlos pero desde las formas de enunciación que había inaugurado el PRI en el siglo pasado. Formas que para ese momento eran obsoletas [...]”⁹⁷². Lo que viene a explicar Montero es que a los gobiernos panistas (2000-2012) se les escapó de las manos la gestión de la cultura, y el arte contemporáneo “siguió su camino particular, gestionado ya no desde el Estado sino desde la autonomía de la Universidad Nacional Autónoma de México [...] con la inauguración del museo Universitario de Arte Contemporáneo en 2008”⁹⁷³.

Este capítulo ha respondido a la necesidad de exponer la transformación previa de los mecanismos expositivos en México a partir de la nueva relación diplomática y económica establecida por el Tratado de Libre Comercio durante el sexenio de Carlos Salinas de Gortari. Paralelamente, se expone la evolución del movimiento feminista y el deterioro de la calidad de vida y la seguridad de muchas mujeres en este periodo. Hemos visto como una serie de artistas e intelectuales formaron parte de esa maquinaria de legitimación del proyecto neoliberal a través de la cultura y que se voltearon ante el resquebrajamiento del Estado benefactor de servicios mínimos. Pero también hemos atendido a las propuestas de otros ejemplos de productores y productoras culturales que plantaron cara a aquella subjetividad neoliberal que describía Montero, fomentada por los nuevos mecanismos de financiación a través del Fonca.

Propuestas como las de Lorena Wolffer encontraron de nuevo resistencias, como ocurrió con el performance de *La fiesta de XV años*; la incompreensión de los críticos más tradicionales y de los periodistas culturales, que criticaban de frívolas las nuevas formas visuales que las artistas desarrollaron para hacer visibles los problemas más acuciantes de las mujeres en México. Tuvo que producirse un doble proceso –que, por otra parte, Mayer ya adelantó en su mapa conceptual sobre el arte feminista–; por una parte, la comprensión y el consenso de la sociedad acerca de la visión feminista de hacer política, por otra, la también necesaria comprensión y el consenso acerca del empleo de medios conceptuales como el

⁹⁷¹ Daniel Montero, “Un lugar común no es mi lugar...”, p. 5.

⁹⁷² Daniel Montero, “Un lugar común no es mi lugar...”, p. 7.

⁹⁷³ Daniel Montero, “Un lugar común no es mi lugar...”, p. 7.

performance y la instalación. Ambos procesos fueron necesarios para que el arte feminista estallara y llenara tanto las calles como las instituciones culturales de México ya en la segunda década del siglo XXI. Efectivamente, los públicos se construyen y existió por parte de estas artistas, como lo expresaba Wolffer, “un ímpetu de encontrar otras formas y lo político está en esas formas”⁹⁷⁴.

⁹⁷⁴ Lorena Wolffer et al. “Mesa 3. Otros detonantes”, p. 107.

Epílogo. De archivos y redes⁹⁷⁵

Los inicios de las prácticas visuales feministas en México no fueron sencillos: incompreensión, soledad y, en muchas ocasiones, desconexión entre las artistas feministas y las militantes de base. Pareciera incluso que al concluir este relato con el contexto que existía a inicios de los dos mil, las perspectivas de desarrollo de un arte feminista eran algo aciagas. Este trabajo ha aspirado desde un inicio a elaborar un relato historiográfico no unidireccional, por este motivo la crónica presentada no tiene una estructura tradicional. Las tres grandes protagonistas de este trabajo fueron observando, a lo largo de los años, cómo se articulan y desarticulan las formas de la presencia del feminismo en las prácticas visuales una y otra vez. Esta es la historia de la readaptación a la forma de militar en ese terreno resbaladizo que fue la producción visual feminista en México durante el periodo estudiado. Una historia marcada por la trayectoria de las relaciones entre el movimiento feminista, la producción artística y su reflejo de la violencia de género, que se ha expuesto a través de tres perspectivas: la práctica conceptual, la política y la visual. Las tres interseccionan permanentemente, aunque, en diversos momentos, parezcan distanciarse. Probablemente, lo que se persiguió mostrar sobre esta trayectoria representa todo lo contrario de lo que se esperaría de la “Historia” de un movimiento político o militante. En lugar de ordenar un cauce único, este relato lo disemina en diversos afluentes. Los distintos factores y los diversos actores que intervienen en este “movimiento” o manera de militar van, al mismo tiempo, construyéndolo, destruyéndolo y reconstruyéndolo. Desde ahí, podemos entender mejor qué puede significar que, después de treinta años de acciones visuales feministas, al concluir esta tesis a inicios del siglo XXI, Lorena Wolfffer manifestase que se sentía absolutamente sola entre su generación de artistas.

El reacomodo de estas “militantes sin partido” a los distintos eventos históricos no fue cómodo ni sencillo, pero puso de manifiesto que, desde estas perspectivas se fue reformulando el concepto de vida cotidiana y del uso del espacio público de las mujeres en la sociedad mexicana⁹⁷⁶. Dicho de otra forma, en de cada uno de los capítulos hemos podido

⁹⁷⁵ El título de este epílogo está tomado del proyecto artístico sobre integración y reactivación de archivos de nombre homónimo que Mónica Mayer lleva desarrollando desde 2011. En línea: <https://www.pintomiraya.com/redes/quienes-somos.html>

⁹⁷⁶ La expresión “militantes sin partido” ha sido empleada por Israel Rodríguez en su trabajo sobre los grupos de productores de cine militante de izquierdas durante la década del setenta en México “Independencia, marginalidad y militancia. Notas para una historia del cine de intervención política en el México de los setenta” (2023). Resulta muy sugerente la conceptualización que hace el autor de este modelo de militancia aplicada a las artistas visuales aquí estudiadas.

observar el modo en que fueron cambiando las formas y las estrategias estéticas, los modos de militancia que se crearon con ellas y el discurso que fueron conformando estas prácticas. Asimismo, pudimos ver también significativas continuidades. El proyecto que latía detrás de esos nuevos “modos de militancia” era convertir en cotidiano algo que no formaba parte del espacio ni del debate públicos. Esta fue la lucha de nuestras protagonistas y, por ello, el índice de este trabajo no es absolutamente lineal.

En su primer capítulo, este estudio se ha centrado en la configuración de un nuevo modelo de feminismo, muy creativo, en el que intervinieron perfiles de mujeres que hacían producción cultural, pero desde una concepción de militancia no vinculada directamente con la innovación conceptual de las formas artísticas, si bien en este sentido los avances por parte de las imágenes captadas por Ana Victoria Jiménez fueron notables.

Tras la consolidación de los grupos neofeministas y sus innovadoras prácticas de visibilización de las distintas formas de violencia que aquejaban a las mujeres, en el segundo capítulo se atendió al trabajo de artistas interesadas en introducir un aparato teórico para el incipiente feminismo de segunda ola al campo artístico. Este desarrollo tuvo dos consecuencias principales: por un lado, la denuncia de la discriminación que las mujeres artistas habían sufrido como creadoras; y, por otro, la renovación conceptual radical de los lenguajes visuales en torno al cuerpo y a la vida privada que llevaron a cabo estas artistas. En este momento, a pesar de los esfuerzos de un pequeño conglomerado de artistas feministas, no existió una total armonía entre estas –que anhelaban concebir y presentar formas inéditas de representación de las mujeres en los espacios públicos– y el resto de los colectivos de militantes del feminismo histórico, que percibían el campo artístico como un espacio alejado de las prácticas políticas.

Por último, el embate del neoliberalismo es uno de los momentos más duros de readaptación de las artistas a las condiciones socioeconómicas de los noventa, una adecuación coyuntural que no significaba necesariamente la pérdida de sus posturas políticas. En este proceso predominó un modelo de subjetividad intelectual fuertemente masculinizado que formó parte activa de las políticas culturales promovidas por el ejecutivo salinista. Este modelo de subjetividad contrasta con aquel otro que, siguiendo a Gabriela Aceves, en esta tesis hemos denominado “las letradas visuales”⁹⁷⁷. Con esta noción, Aceves se refirió al conjunto de productoras visuales feministas que, desde la década del setenta, crearon redes y grupos de trabajo cultural colectivo. Artistas como Ana Victoria Jiménez,

⁹⁷⁷ En original inglés “visual letradas”. Véase Gabriela Aceves, *Women Made Visible*.

Mónica Mayer, Maris Bustamante o Pola Weiss enfrentaron este proceso de subjetivación neoliberal del intelectual y levantaron los cimientos para una tradición de producción cultural feminista a través del intercambio y de los medios alternativos. Este espacio intersticial entre las décadas del 80 y el 90 representa una lucha permanente entre ese nuevo modelo económico, unido a esa nueva subjetividad que se pretende implantar, y los elementos sociales y culturales que establecieron una serie de espacios insurreccionales, como el Movimiento Amplio de Mujeres.

Pero entrados los noventa, como apuntaba Debrouse, la crisis del modelo del Estado Nación “colocó un discurso alternativo o independiente en el corazón mismo de las instituciones”, lo que supuso una transformación radical de “las prácticas artísticas, la organización de los museos y [...] la actitud de coleccionistas, patronos de las artes y espectadores”⁹⁷⁸. Pareciera que, en palabras de Francisco Reyes Palma⁹⁷⁹, lo que se produjo más bien fue un “juego de negociaciones y de tránsitos”⁹⁸⁰, un cambio de paradigma paulatino que tuvo que ver con la globalización, con el flujo de objetos e ideas desde el interior al exterior del país, y viceversa, y con la aparición de la inversión en arte actual por parte de los grandes capitales. Pero no podríamos afirmar, realmente, que se produjeron unos “cortes brutales”⁹⁸¹, en tanto que los proyectos de los nuevos espacios independientes tenían una herencia clara de propuestas como las del No-Grupo o las ideas de Juan Acha sobre los no-objetualismos. A lo largo de la década, los medios no-objetuales se fueron recuperando con firmeza. Podemos ver, empleando la metáfora de Daniel Montero, un complejo cubo de rubik, una serie de actores y colectivos, todos entremezclados, que sentaron las bases de unas nuevas formas de exposición y difusión de arte actual ajenas a los dictámenes del partido de gobierno, pero que no renunciaron a los presupuestos públicos o a las instituciones culturales; incluso se apropiaron de ellas —como ocurrió con Ex Teresa—.

En los noventa se dio una lucha para “tomar el espacio público” por parte de los distintos ambientes culturales alternativos. La entrada de estos actores es un paso importante para comprender la institucionalización del feminismo artístico y la acogida de la problemática de la violencia de género en estos espacios ya entrado el nuevo siglo. Pero, como hemos podido comprobar, el debate historiográfico sobre las producciones culturales

⁹⁷⁸ Olivier Debrouse, “De lo moderno a lo internacional”, p. 140.

⁹⁷⁹ Reyes Palma es un historiador, curador y crítico independiente mexicano, presidente y fundador de Curare. También se encontraba presente en la ya mencionada mesa de *Antes de la resaca*.

⁹⁸⁰ Jorge Volpi et al. “Mesa 1. Del liberalismo al neoliberalismo...”, p. 54.

⁹⁸¹ Jorge Volpi et al. “Mesa 1. Del liberalismo al neoliberalismo...”, p. 54.

de los 90 se vuelve espinoso: hay una serie de actores –críticos, historiadores, académicos– que consideran que el arte se vuelve apolítico. En cambio, los propios artistas que conformaron colectivos como la Panadería, Pinto mi Raya, Temistocles 44 o la Quiñonera consideran su producción altamente política por la forma en la que abordaban los problemas de su entorno. De esta manera, fijaron distancias entre el arte militante –vinculado a las propuestas de los Grupos de mediados de los setenta y primeros ochenta– y el arte político. En todo este escenario, ¿dónde quedaban las artistas que respondían como feministas y continuaron haciendo arte feminista?

La reticencia a presentar propuestas artísticas de corte “militante” produjo cierta desmovilización de las ideas autoenunciadas como feministas en el espacio de las artes visuales. Pareciera que las artistas de generaciones posteriores a Magali Lara, Bustamante o Mayer renegaban del término “feminismo”, de la misma forma que lo hacían las mujeres del MAM, pero con objetivos distintos –y con significativas excepciones–. De nuevo, pareciera existir –se lamentaba Wolffer– una desconexión entre las acciones de la militancia feminista, del MAM y de los problemas de las mujeres de base con los de la élite artística. Buen ejemplo de ello ha sido la conversación que se glosó sobre las condiciones de posibilidad de un arte feminista en los noventa o la entrevista de Ximena Bedregal a Wolffer en 2001:

En México el movimiento feminista, por lo menos el que yo conozco, está totalmente separado del arte, no ha habido una comprensión de que el arte puede ser una estrategia y que puede ser aprovechado tanto para promover o defender posturas como para cambiar la representación de lo femenino en el imaginario colectivo”⁹⁸².

Pese a todo, se produjeron continuidades. Hemos podido percibir una serie de temas que atravesaron estas tres décadas de producción de arte y militancia feminista. Ha cobrado un particular protagonismo la maternidad como una identidad decisiva que debía ser deconstruida en el seno del discurso feminista. Asimismo, tras la entrada masiva, a partir de los setenta, de las mujeres a distintos sectores del mercado de trabajo asalariado, este estudio se ha ocupado de la violencia laboral en profundidad. En este sentido, la doble y triple jornada y los trabajos reproductivos no remunerados han sido otra de las inquietudes que hemos encontrado en las obras analizadas, como *El cuaderno de tareas* de Ana Victoria Jiménez o el proyecto MADRES!, de Polvo de Gallina Negra.

Transversalmente, las relaciones observadas entre el arte y la militancia estuvieron permanentemente influidas por los vínculos con las organizaciones de la izquierda clásica y

⁹⁸² Ximena Bedregal y Lorena Wolffer, “Lorena Wolffer: No el feminismo ni los partidos tienen idea del papel político del arte”, *Triple Jornada*, no. 31, lunes 5 de marzo de 2001, p. 3.

por la forma en que las mujeres que militaron en las mismas se relacionaron con las feministas de colectivos no mixtos. El punto culmen de este proceso lo hemos podido observar con los conflictos que se originaron en el IV Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe, conflictos que, como el resto de discontinuidades a las que se refiere este trabajo, abrieron una ventana de oportunidad para la creación de nuevos imaginarios políticos sobre la violencia de género. Por último, también hemos abordado el arte público y la calle como espacio de mediación entre la producción visual y la ciudadanía, objetivo que estaba firmemente planteado en los presupuestos teóricos desplegados por Mayer y Bustamante en su proyecto Polvo de Gallina Negra, que recuperó con ímpetu Lorena Wolffer.

Decía Gisela Espinosa, finalizando la primera década del siglo XXI que, en ese momento, “El movimiento feminista y de mujeres se ha multiplicado por miles en todos los espacios. Ya no es fácil evadir los problemas de género en los movimientos sociales y partidos políticos de izquierda, tampoco en las universidades ni en las instituciones del Estado”⁹⁸³. Y es que las formas de ‘militar’ que aquí se han presentado no solo las encontramos en las obras exhibidas, sino también en la forma en que, en el nuevo siglo, estos nuevos imaginarios político-estéticos sobre la violencia de género se han ido recuperando. Estas formas de recuperación generaron paradójicamente, un nuevo modelo historiográfico sobre sí mismas.

En el año 2005 comenzaba el proyecto de reactivación del archivo de Ana Victoria Jiménez. En un artículo del Universal el 30 de septiembre de ese año, Mónica Mayer señalaba que este archivo era el que permitía reconstruir “el sólido puente entre arte y política en el movimiento de las mujeres”⁹⁸⁴, vínculo en el que, como vimos, Mayer trabajó durante toda su vida. La artista mexicana había notado que este hecho era “algo que jamás se menciona en la historia del arte mexicano y difícilmente en la del feminismo”⁹⁸⁵. En aquel momento el archivo ya estaba siendo catalogado, pero Mayer temía que este pudiese salir de México.

Durante el año 2006 Julia Antivilo, performer e investigadora chilena, organizó una serie de conversaciones con artistas mexicanas que denominó “Tertulia Aquelarre”⁹⁸⁶. Antivilo ha contado que, en una de las charlas, Yan Yaoyólotl Castro, militante histórica del movimiento feminista y lésbico, expresó el interés que tendría organizar una exposición con

⁹⁸³ Gisela Espinosa, “Entrevista a Gisela Espinosa...”, p. 41.

⁹⁸⁴ Mónica Mayer, “El Archivo AVJiménez”, *El Universal*, 30 de 2005. En línea: <https://archivo.eluniversal.com.mx/columnas/51874.html>, apud. Julia Antivilo, “Mares de complicidades...”, p. 187.

⁹⁸⁵ Mónica Mayer, *Archiva. Obras maestras del arte feminista en México*. Centro documental Arkheia, MUAC, UNAM.

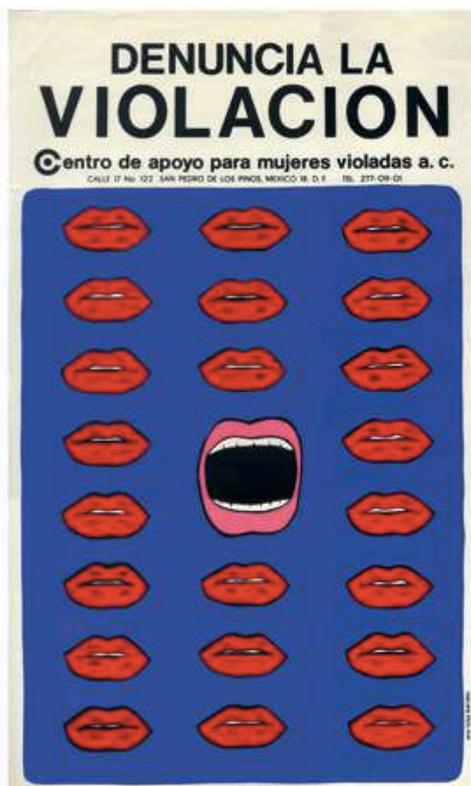
⁹⁸⁶ Julia Antivilo, “Mares de complicidades...”, p. 188.

los materiales del archivo de Jiménez y del suyo propio, que hoy se encuentran albergados en el archivo del Memorial 68 en el Centro Cultural Tlatelolco. Durante el año 2009 se conformó el grupo de trabajo *Mémora*, formado por Mayer, Jiménez, Cordero y la historiadora del arte Deborah Dorotinsky, entre otras profesionales, gracias a cuya intervención se logró que el archivo AVJ quedase resguardado en los acervos históricos de la biblioteca Francisco Xavier Clavigero, de la Universidad Iberoamericana⁹⁸⁷.

De este proyecto colectivo nació la exposición “Mujeres ¿Y qué más?: Reactivando el Archivo Ana Victoria Jiménez”, que se inauguró en la Universidad Iberoamericana entre los meses de marzo y abril de 2011. A partir de los materiales recuperados del AVJ, la exposición se proponía transitar por los posibles itinerarios históricos del movimiento feminista, inexplorados y olvidados por la historiografía oficial. Pero no solo eso: la exposición se componía de nuevas piezas visuales que habían creado las integrantes del Taller de Arte y Género, una nueva versión del primigenio Taller de Arte Feminista que se constituyó en el marco de la reactivación del AVJ. Según las curadoras de la exposición, las nuevas obras que nacieron de este taller se yuxtaponían a las fotografías documentales, los folletos, las pancartas, los carteles originales, como una forma de “sugerir distintas miradas sobre un mismo hecho, dando información que va desde el registro de eventos hasta la revelación de emociones profundas”⁹⁸⁸. La reactivación consiguió recuperar y traer al presente aquellas estrategias lúdicas del movimiento, las experiencias con el cuerpo, aquellas manifestaciones artísticas que atacaban la cosificación, las visualidades y las vidas hegemónicas de las mujeres.

⁹⁸⁷ Del que formaban parte la propia Ana Victoria Jiménez, Karen Cordero, Mónica Mayer, Déborah Dorotinsky, Lucía Cavalchini, Emanuela Barzochielo y Eloísa Vega. Véase Mónica Mayer, “Maternidades en tensión...”, p. 220.

⁹⁸⁸ Karen Cordero y Mónica Mayer (curaduría). “Mujeres, ¿y qué más? Reactivando el archivo de Ana Victoria Jiménez” <https://museodemujeres.com/es/exposiciones/101-mujeres-y-que-mas>



Cartel "Denuncia la violación" del Centro de Apoyo para Mujeres Violadas A.C. | Impreso



TALLER DE ARTE Y GÉNERO | Adriana Calatayud, Bruno Bresani y Adriana Raggi | De boca a boca, 2011 | Colección de los artistas

Imagen 90. Karen Cordero y Mónica Mayer (curaduría). Presentación de la exposición *Mujeres, ¿Y qué más? Reactivando el archivo de Ana Victoria Jiménez*, 2011. Cortesía de Karen Cordero Reiman.

El segundo gran proyecto de reparación del olvido del trabajo de estas pioneras es “Si tiene dudas... pregunte. Una exposición retrocolectiva de Mónica Mayer”. Esta era la primera exposición retrospectiva que se realizaba en México sobre la artista y para ello, su curadora, Karen Cordero, ideó un “guion museológico que [difiriese] de las narrativas egocéntricas y a menudo hagiográficas”⁹⁸⁹, de este tipo de muestras. Se eligió el término ‘retrocolectiva’, propuesto por María Laura Rosa, ya que éste se abría a “la posibilidad de involucrar al público en el proceso narrativo e interpretativo” de la muestra, lo que permitía al espectador o espectadora vincularse, no solo a la trayectoria artística de Mayer —que durante toda su carrera había construido sus propuestas artísticas desde espacios de intercambio colectivos—, sino también a su trayectoria vital, fusionada con el arte⁹⁹⁰. La exposición funcionó como una “réplica” de los procesos de aprendizaje, creación, crítica y docencia de la propia Mayer. Durante los meses que duró la muestra, la artista organizó decenas de visitas guiadas completamente gratuitas y un *Tendedero* permaneció activo con distintas preguntas: “¿Cómo

⁹⁸⁹ Karen Cordero, “Si tiene dudas...pregunte...”, p. 23.

⁹⁹⁰ Karen Cordero, “Si tiene dudas...pregunte...”, p. 23.

has defendido a alguien ante el acoso sexual?” o “¿Cuándo fue la primera vez que te acosaron?”. Según la propia Mayer, la complicación que presentaba una exposición retrospectiva de su obra tenía que ver con plasmar en el espacio museístico –bastante restringido– “experiencias personales y procesos de aprendizaje”⁹⁹¹. En torno al *Tendedero* del MUAC se creó una dinámica colaborativa, de cuidado y de respeto con la instalación y con las tarjetas que contenían las respuestas de las mujeres entrevistadas. El último día de la muestra, voluntarias y visitantes tejieron fundas protectoras para muchas de estas respuestas, cada una de ellas única y valiosa, que había que preservar⁹⁹². En las respuestas de 2016 todavía encontramos las reivindicaciones de aquellas mujeres que escribieron en las primigenias tarjetas rosas de 1978. Los colectivos Habitajes A.C. y CoHabita D.F. realizaron campañas contra el acoso y talleres en torno a la muestra, como el denominado “Apropiaciones del espacio público ante el acoso sexual en el transporte público”⁹⁹³. Dentro de las actividades realizadas con motivo de la exposición, también se organizó una mesa redonda titulada “Vocabularios contra el acoso”. En ella, la activista y teórica Josefina Millán, del Centro de Estudios y Acciones sobre el Espacio, planteó una pregunta que el *Tendedero* trata de responder: “¿No es el espacio público también un lugar de conformación de la identidad y autonomía femenina?”⁹⁹⁴.

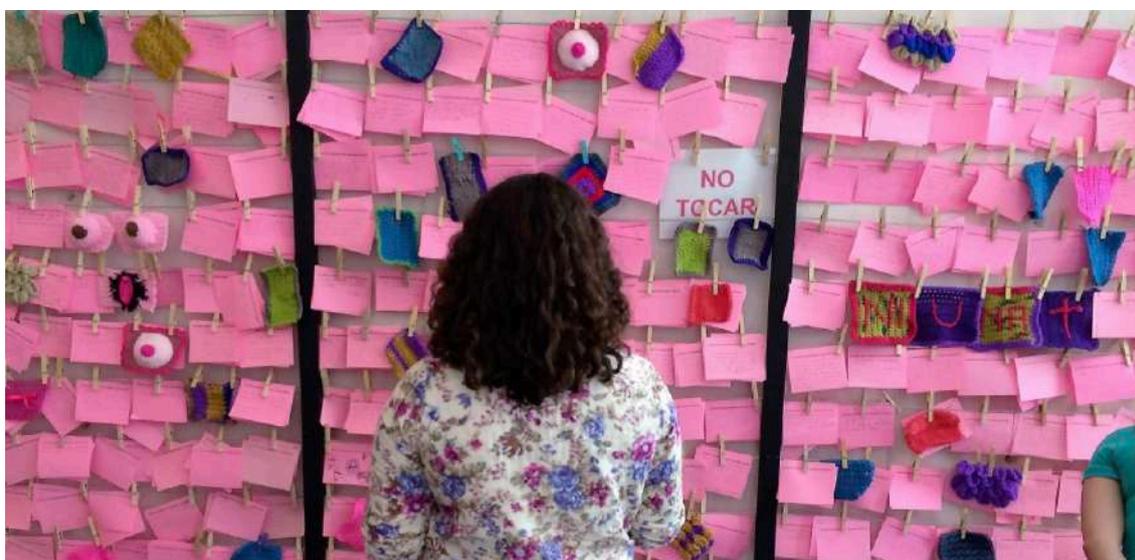


Imagen 91. *Mónica Mayer (artista)*. El tendedero de la exposición *Si tiene dudas... pregunte*. Una exposición retrocolectiva de Mónica Mayer, junto a las fundas protectoras tejidas por las voluntarias, MUAC, 2016. Fuente: <https://www.pregunte.pintomiraya.com/index.php/la-obra-viva/una-jornada-completa>

⁹⁹¹ Sol Henaro, “Retrocolectiva de una imparable...”, p. 12.

⁹⁹² Deborah Dorotinsky, comunicación personal con la autora, Instituto de Investigaciones Estéticas, 10 de abril de 2019.

⁹⁹³ Sol Henaro, “Retrocolectiva de una imparable...”, p. 14.

⁹⁹⁴ Josefina Millán, “Vocabularios contra el acoso...”.

En 2016, el Museo de Arte Moderno de Ciudad de México acogió una exposición dedicada a las intervenciones culturales llevadas a cabo por Lorena Wolffer entre 2008 y 2015 titulada “Expuestas: Registros públicos”. La metodología seguida por la activista cultural en todos los proyectos presentados en la muestra había sido la escucha activa de supervivientes de violencia de género. Para la ocasión, como señala Tania Islas-Wenstein, Wolffer “se aseguró de que, como parte de la exposición, se impartieran talleres, charlas y seminarios para hablar sobre la violencia contra las mujeres y familiarizar a la gente con las diferentes formas de tratamiento psicológico y los procedimientos legales que se deben tomar en respuesta a una agresión sexual”⁹⁹⁵. De esta forma, “Expuestas” funcionó como un archivo activo que amplificó los testimonios de todas aquellas mujeres que participaron en los intercambios y debates con Wolffer y su equipo. Una de las obras expuestas y reactivadas fue *Muros de réplica*, una instalación participativa en la que se animaba a mujeres que habían sufrido violencia de género a escribirle una respuesta a su agresor, con el objetivo de “proveer un escenario de réplica pública” a estas mujeres⁹⁹⁶. Como ella misma señala: “[...] me faltaba la voz de las mujeres, y eso fue lo que me llevó a producir ‘Expuestas: registros públicos’, mi interés por trabajar con y desde la voz y la enunciación de las mujeres”⁹⁹⁷. En opinión de Islas-Wenstein, esta tradición artística,

[...] frecuentemente tiene lugar en espacios públicos alejados del mundo del arte, a menudo empleando estrategias adoptadas de los medios de comunicación de masas [...]; se centran en el proceso más que en el producto final; y, por estas razones, el arte de la performance ha sido central en la práctica artística feminista⁹⁹⁸.

⁹⁹⁵ Tania Islas-Weinstein, “Expuestas...”, p. 920.

⁹⁹⁶ Lorena Wolffer, “Muros de réplica”.

⁹⁹⁷ Octavio Avendaño y Lorena Wolffer, “Entrevista de Lorena Wolffer por Octavio Avendaño, curador”, *Expuestas: Registros públicos*.

⁹⁹⁸ Tania Islas-Weinstein, “Expuestas...”, p. 914.



Imagen 92. Lorena Wolffer (artista y fotógrafa). Muros de Réplica / Expuestas: registros públicos. *Día Internacional para la Eliminación de Violencia contra las mujeres*, Inmujeres DF, Zócalo, Ciudad de México, México. *Foro de género y Salud*, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Cuernavaca, Morelos, México (2008-2010) Cortesía de Lorena Wolffer.

Podemos encontrar una línea histórica trazada entre las estrategias estéticas iniciadas por Mayer en El Tendedero y el activismo visual de los años setenta con las intervenciones culturales de Wolffer. La recuperación y reactivación de estos proyectos durante la segunda década del siglo XXI no es casual. La historia y las ciencias humanas se demoraron en estudiar estas obras y proyectos porque no existía un consenso académico en cuanto a la perspectiva de género como modo de producción de conocimiento. Durante los últimos veinte años las historiadoras y humanistas feministas han estado trabajando para generar nuevas metodologías que nos permitiesen hacernos las preguntas correctas sobre la producción artística y las relaciones sociales de las mujeres. ¿Qué pasa con las mujeres en los espacios públicos? ¿Cómo cambiaron esas relaciones básicas en la vida bajo un nuevo contexto neoliberal? ¿Cómo cuestionaron las obras expuestas el papel del género?

El proyecto “Despatriarcalizar el archivo” y su ‘manifiesta’ representan ese consenso entre una serie de actoras del ámbito de la producción de conocimiento artístico y visual

(artistas, curadoras, historiadoras, archiveras)⁹⁹⁹. Desde 2020, este grupo de profesionales elaboró una nueva metodología basada en la interrelación a partir de una nueva mirada que fuese capaz de presentar nuevas narrativas y generar un proceso de reparación de las obras, las artistas y proyectos en las que trabajaron. En su manifiesta, sus integrantes exponen:

Nombremos a quienes han sido despojadas de sus nombres. Busquemos la constelación de nombres debajo del nombre pronunciado, ahí donde se diluye el individuo, el autor, la jerarquía. (Descentrar, apagar la figura dominante). Nombremos también aquellas otras labores que parecen anónimas, las de los cuidados, las que ponen el cuerpo y su energía vital para procurar que las cosas pasen, para sostener el acto creativo y la vida misma.

[...]

La materialidad es la madre del archivo. [...] Acercarnos a un archivo es acercarnos a una vida.

[...]

Hay que escuchar las experiencias ocultas en el documento. Escuchar los afectos, la fragilidad, el dolor, el enojo, la injusticia, la memoria de la frustración y la alegría compartida.

[...]

Pensemos en otras formas de la memoria, las no institucionalizadas [...] El archivo como una casa, la casa como un archivo¹⁰⁰⁰.

En los tres proyectos de recuperación expuestos en este epílogo encontramos la plasmación de estos principios; comparten la voluntad por proyectar las muestras más allá de lo exhibido en el museo, actuando este, en realidad, como un registro del proceso político de cambio social. Lo que demuestran estas reactivaciones, recuperaciones y relecturas es que los archivos no son solo productores de memoria o documentos que nos dan información que nos permita reelaborar la historia del feminismo y su relación con las artes, también son productores, en sí mismos, de nuevas subjetividades.

⁹⁹⁹ Las componentes del seminario “Despatriarcalizar el archivo” y autoras colectivas de la manifiesta son Cristine Adler, Eunice Adorno, Gemma Argüello Manresa, Daniela Bojórquez Vértiz, Alejandra Bolaños, Virginia Colwell, Gerardo Contreras, Karen Cordero Reiman, Jaime González Solís, Vania Macías, Alejandra Moreno, Elva Peniche Montfort, Natalia de la Rosa, , Mónica Ramírez Bernal y Roselín Rodríguez Espinosa.

¹⁰⁰⁰ Colectiva Despatriarcalizar el archivo, “Manifiesta para despatriarcalizar el archivo”. En línea: <https://despatriarcalizarelarchiv0.hotglue.me/?manifiesta>

Referencias

Archivos consultados

AGN – Archivo General de la Nación, México.

AHF – Archivos históricos del Feminismo en México, Centro de Investigación de Estudios de Género, UNAM, México.

PMR – Archivo Pinto mi Raya

AVJ – Archivo Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavijero, Universidad Iberoamericana, México.

CNH – Consejo Nacional de Huelga

FAA – Fondo de Arte Actual, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas, INBA, Ciudad de México

FLW – Fondo Lorena Wolfffer, Centro de Documentación del museo Ex Teresa Arte Actual.

HNDM – Hemeroteca Nacional de México, Biblioteca Nacional de México, UNAM, Ciudad de México.

LAU – Archivo personal de Ana Lau Jaiven.

LG – Archivo fotográfico de Lucero González.

ML – Archivo personal Marta Lamas.

NC – Archivo Nancy Cárdenas, Centro Nacional de Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, Biblioteca de las Artes, INBAL.

NG – Fondo No Grupo. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM, México.

M68 – Repositorio digital M68, Centro Cultural Universitario Tlatelolco, UNAM, México.

Bibliografía

ABELLEYRA, Angélica. “Por el derecho a la felicidad: Entrevista con Ana Victoria Jiménez”, *Nierika*, no. 10, 2016, pp. 96-102.

ABOITES AGUILAR, Luis. “El último tramo, 1929-2000”. *Nueva historia mínima de México ilustrada*. México: Colegio de México, 2008.

- ACEVEDO, Marta. “Nuestro sueño está en escarpado lugar”, *Debate feminista*, no. 12, 1995, pp. 355-370.
- ACEVEDO, Marta, Angélica del Valle, Marta Lamas, María Elena Sánchez y Guadalupe Zamarrón. “Piezas de un rompecabezas”, *fem*, vol. 2, no. 5, octubre- diciembre 1977, pp. 11-26.
- ACEVES SEPÚLVEDA, Gabriela. *Women Made Visible: Feminist Art and Media in post-1968 Mexico City*. Nebraska University Press, 2019.
- _____. “Arte, contracultura y política: La Guerra Fría a través de *El Corno Emplumado/The Plumed Horn*, 1962-1969”, *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, vol. 5, no. 1, 2017-2018, pp. 29-52.
- _____. “¿Cosas de mujeres?: Feminist Networks of Collaboration in 1970s Mexico”, *Artelogie*, no. 5. En línea: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article230>. Acceso 12/01/2021.
- ACHA, Juan. “El coloquio”, *Revista Medellín*, 1981, pp. 21-72.
- _____. “Arte y política”. *Revista Idea* no. 3, abril-mayo, UNAM, 1975, s/p.
- AGUILAR, Delia (ed.). *Women and Globalization*. Amherst: Humanity Books.
- AITKEN, Rob. “Carlos Salinas de Gortari”. *Gobernantes mexicanos*, Will Fowler (Coord.). México: Fondo de Cultura económica, 2008, pp. 443-455.
- ALCÁNTARA, Thelma. “Mujeres totalmente Palacio”, Plataforma educativa virtual primaria, Gobernación de Oaxaca. En línea: http://pep.ieepo.oaxaca.gob.mx/recursos/multimedia/SEPIENSA_conectate_y_apren_de/contenidos/f_hierro/hierro.htm
- ALCÁZAR, Josefina. *Performance, un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*, edición digital. Ciudad de México, Siglo XXI, 2014.
- _____. “Una mirada al performance en México”. *Con el cuerpo por delante: 47882 minutos de performance*, catálogo conmemorativo del décimo aniversario de la Muestra Internacional de Performance, Museo Ex Teresa Arte Actual. Ciudad de México: CONACULTA · INBA, 2001.
- ANTIVILO PEÑA, Julia. *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías*, tesis de magíster. Santiago: Universidad de Chile, 2006.
- _____. *Arte feminista latinoamericano. Rupturas de un arte político en la producción visual*, tesis de doctorado. Santiago: Universidad de Chile, 2013.

- _____. “Mares de complicidades. Archivo Ana Victoria Jiménez. Encuentros de feminismo y arte”, *Nomadías*, no. 19, julio de 2015, pp. 215-232.
- ANTIVILO, Julia y Katnira Bello (comps.). *Intimidades... o no. Arte, vida y feminismo. Textos de Mónica Mayer*. Ciudad de México: Editorial diecisiete, 2021.
- ARAVENA, Cristian; Sol Henaro; Alejandra Moreno y Brian Smith. *Arte Acción en México. Registros y residuos*. México: MUAC, 2019.
- ARIAS, Carlos, Maris Bustamante, Mónica Castillo, Lourdes Grobet, Magali Lara, Mónica Mayer y Lorena Wolffer. “¿Arte feminista?”, *Debate feminista*, vol. 23, 2001, pp. 277-308.
- ARRUZZA, Cinzia. *Las sin parte. Matrimonios y divorcios entre feminismo y marxismo*. Madrid: Sylone, 2015.
- AVENDAÑO, Octavio y Lorena Wolffer. “Entrevista de Lorena Wolffer por Octavio Avendaño, curador”, *Expuestas: Registros públicos* (catálogo). Ciudad de México: Museo de Arte Moderno · INBA, 2016, pp. 7-12.
- AZCÁRRAGA, Emilio. “Sponsor’s Statement”, *Mexico. Splendors of Thirty Centuries* (catálogo de exposición). Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1990, p. ix.
- BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 1998
- BALLESTER, Irene. “Desde el empoderamiento. Imágenes extremas contra el capitalismo patriarcal globalizador: combatitividad y resistencia frente al feminicidio mexicano y la desterritorialización chicana”, *Arte y políticas de identidad*, vol. 3, 2010, pp. 41-58.
- _____. *El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. Gijón: Trea, 2012.
- _____. “Diálogos de resistencial: artistas de España, México y Guatemala en la denuncia del feminicidio”, Graciela Atencio (ed.), *Feminicidio: El asesinato de mujeres por ser mujeres*. Madrid: Catarata, 2015.
- BANTIGNY, Ludivine. *De grands soirs en petits matins*. París: Seuil, 2018.
- BARBOSA, Araceli. *Arte feminista en los ochenta en México. Una perspectiva de género*. Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos · Casa Juan Pablos, 2008.
- BARRIOS DE CHUNGARA, Domitila y Moema Viezzer. ‘Si me permiten hablar...’ *Testimonio de Domitila: una mujer de las minas de Bolivia*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1978.

- BARTRA, Eli. “El colectivo La Revuelta o de cuando las brujas conspiraron”, *fem*, no. 163, 1996, pp. 19-21.
- _____. “El movimiento feminista en México y su vínculo con la academia”, *La ventana*, no. 10, diciembre 1999, pp. 214-134.
- _____. “Rumiando en torno a lo escrito sobre mujeres y arte popular”, *La Ventana*, vol. 3, no. 28, 2008, pp. 7-23.
- BARTRA, Eli, María Brumm, Berta Hiriart et al. *La Revuelta. Reflexiones, testimonios y reportajes de mujeres en México, 1975-1983*. Ciudad de México: M. Casillas Editores, 1983.
- BARTRA, Roger. “Mexican Oficio. The Miseries and Splendors of Culture”, *Third Text*, vol. 5, no. 14, 1991, pp. 7-16.
- BARRERA, Lulú y Dafne Beltrán. “Las mujeres del 68 y la revolución feminista emergente”, *Luchadoras*, 4 de octubre de 2018. En línea: <https://luchadoras.mx/68-y-la-revolucion-feminista/>. Acceso 18 de enero de 2022.
- BARRIENDOS, Joaquín. *Juan Acha. Despertar revolucionario*. Catálogo de la exposición. México: MUAC · UNAM, 2017.
- BEDREGAL, Ximena. “Hilos nudos y colores en la lucha contra la violencia hacia las mujeres”, Ximena Bedregal, Irma Saucedo y Florinda Riquer, *Hilos nudos y colores en la lucha contra la violencia hacia las mujeres*. Ciudad de México: CICAM, 1991, pp. 39-84.
- BEDREGAL, Ximena, Irma Saucedo y Florinda Riquer. *Hilos, nudos y colores en la lucha contra la violencia hacia las mujeres*. Ciudad de México: CICAM, 1991.
- BENERÍA, Lourdes. *Gender, Development, and Globalization: Economics as if All People Mattered*. Nueva York: Routledge, 2003.
- BRITO DE MARTÍ, Esperanza. “De ingenuas modositas y luchadoras bravías”, *fem*, no. 165, 1996, pp. 15-18.
- BUSTAMANTE, Maris. “Árbol genealógico de las formas PÍAS”. *Revista Generación*, no. 20, año X, *El performance art*. Agosto 1998. Recuperado en línea desde Archivo Artea: <http://archivoartea.uclm.es/textos/arbol-genealogico-de-las-formas-pias/> [Acceso 15/10/2021]
- _____. “1963-1983: Veinte años de no objetualismos en México”. *Ramona*, junio de 2008. En línea: <http://www.ramona.org.ar/node/20993> [Acceso 09 de febrero de 2022].

- _____. “Formas Pías: Cartografías incompletas en la obra de Juan Acha”. *Post. Notes on art in a global context*. MOMA, 28 de septiembre, 2017. En línea: <https://post.moma.org/formas-pias-cartografias-incompletas-en-la-obra-de-juan-acha/> [Acceso 14/10/2021].
- CABRERA GARCÍA, Elisa. “Mónica Mayer’s ‘El Tendedero’ Project: Forty Years of Feminist Art Framing Gender-Based Violence in Mexico”. *Representing Gender-Based Violence. Global Perspectives*, Nicoletta Mandolini y Caroline Williamson-Sinalo (eds.). Londres: Palgrave Macmillan, 2022 (en prensa).
- _____. “El feminicidio a escena: clamor en México, susurros a media voz en España”, en *Señales mutuas. Estudios transatlánticos de literatura española y mexicana hoy*, Erika Martínez (ed.). Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2019.
- CABRERA GARCÍA, Elisa y Miguel Alirangues. “Duelo y memoria de los cuerpos ausentes en Antígona González”, *Impossibilia*, no. 18, 2019, pp. 36-65.
- CABRERA, Elisa e Irene Valle Corpas. “Notas para una historia de las reivindicaciones feministas en y tras mayo de 1968: Contradicciones, alianzas y desafíos”. *Dossiers Feministes*, no. 24, 2018, pp. 75-94.
- CANO, Gabriela. “Más de un siglo de feminismo en México”. *Debate feminista*, vol. 14, octubre de 1996, pp. 345-360.
- _____. “Nancy Cárdenas y Carlos Monsiváis”, *Debate Feminista*, no. 48, 2013, pp. 269-271.
- _____. “El feminismo y sus olas”, *Letras Libres*, 1 de noviembre de 2018, pp.18-21.
- CÁRDENAS, Enrique. “D. La economía mexicana en el dilatado siglo XX, 1929-2010”, Sandra Kuntz (coord.), *Historia mínima de la economía mexicana, 1519-2010*. Ciudad de México: El Colegio de México, 2012, pp. 232-302.
- CARDOSO, Alma. “Imagen global, trabajos precarios y feminismos en el México neoliberal”, *¡Abajo el muro! Arte, neoliberalismo y emancipación desde 1989*. Ciudad de México: MUAC · UNAM · Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores, 2021, pp. 258-276.
- CARROLL, Amy Sara. “A Critical Regionalism: Mexico's Performative Range-of-Motion in *Madre por un día* & the Rodríguez/Felipe Wedding”. *Emispherica*, vol. 2, no. 2, 2002. En línea: <https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-2-2/2-2-essays/a-critical-regionalism-mexico-s-performative-range-of-motion-in-madre-por-un-dia-the-rodriguez-felipe-wedding.html> [Acceso 09 de febrero de 2022].

- _____. “Nation-Woman-Border: The Body’s Blue print in Lorena Wolffer’s Refashioned Symbolic Economy”, *The Allegorical Performative: Mexican and U.S. Transnational Tactics for Representing and Reinventing the ‘New World Border’*, tesis doctoral. Durham: Duke University, 2004, pp. 270-290.
- _____. *REMEX. Toward an Art History of the NAFTA Era*. Austin: University of Texas Press, 2017.
- CASO, Nora. “Las costureras hoy”. *fem*, no. 49, enero de 1987, p. 55.
- CENTENO, Miguel Ángel. *Democracy within Reason: Technocratic Revolution in Mexico*. State College: The Pennsylvania State University, 1994.
- CHEN, Yin-Zun. “De los encuentros feministas a las campañas transnacionales: surgimiento y desarrollo de los movimientos transnacionales de mujeres en América Latina”, *La ventana*, no. 20, 2004, pp. 267-292.
- COE, Michael D. “Review: Mexico: Splendors of Thirty Centuries”, *American Anthropologist*, vol. 93, no. 2, 1991, pp. 525-527.
- COHEN, Deborah y Lesslie Jo Frazier. “México 68: Hacia una definición del movimiento. La masculinidad heroica en la cárcel y las mujeres en las calles”, *Estudios Sociológicos*, vol. XXII, no. 3, septiembre-diciembre, 2004, pp. 591-623.
- _____. “No sólo cocinábamos... Historia inédita de la otra mitad del 68”. En Illán Semo (coord.), *La transición Interrumpida, México 1968-1988*. México D.F., Universidad Iberoamericana / Nueva Imagen, 1993, pp. 75-109.
- COMITÉ FRONTERIZO DE OBRERAS. “Six Years Under NAFTA: A View from Inside the Maquiladoras”. En línea: [http://www.cfomaquiladoras.org/english site/seis_tlc.en.html](http://www.cfomaquiladoras.org/english/site/seis_tlc.en.html).
- CONACULTA. *Memoria, 1988-1994*. Ciudad de México: Conaculta, Dirección General de Publicaciones, 1994.
- CONAMUP. *Conclusiones del primer Encuentro Nacional de Mujeres del Movimiento Urbano Popular*, Colonia Emiliano Zapata, Durango, 17 de noviembre de 1983.
- COOPER, Jennifer, Teresita de Barbieri, Teresa Rendon, Estela Suarez y Esperanza Tuñón (comps.). *Fuerza de trabajo femenina urbana en México, volumen II: Participación económica y política*. Ciudad de México: Porrúa, 1989.

- CORDERO, Karen. “Maris Bustamante’s *El pene como instrumento de trabajo* (1982): A Pivotal Gesture”. *Post. Notes on art in a global context*. MOMA, 13 de noviembre, 2019. En línea: <https://post.moma.org/maris-bustamantes-el-pene-como-instrumento-de-trabajo-1982-a-pivotal-gesture/>
- _____. “Si tiene dudas... pregunte: la propuesta artística de Mónica Mayer”, *Mónica Mayer. Si tiene dudas... pregunte: Una exposición retrocolectiva*. Ciudad de México: MUAC · UNAM, 2016, pp. 22-31.
- _____. “¡MADRES! Reconfiguring ‘Abducted Motherhood’ in Mónica Mayer’s Personal and Collective Artwork, Basia Sliwinka (ed.), *Feminist Visual Activism and the Body*. Nueva York: Routledge, 2021, pp. 182-197.
- CORDERO, Karen e Inda Sáenz. “Introducción”, Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana · Conaculta · Curare, 2001.
- CORONA, Evangelina. *Contar las cosas como fueron*. Ciudad de México: Documentación y Estudios de Mujeres, 2007.
- CORTE INTERAMERICANA DE DERECHOS HUMANOS. *Caso González y otras (“Campo algodonero”) VS. Mexico*, sentencia de 16 de noviembre de 2009. En línea: https://www.corteidh.or.cr/cf/Jurisprudencia2/ficha_tecnica.cfm?nId_Ficha=347&lang
- DALLA COSTA, Mariarosa y Selma James. *The Power of Women and the Subversion of Community*. Londres: Falling Wall Press, 1972.
- D’ASSUNÇÃO BARROS, José. *El campo de la historia: Especialidades y abordajes*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica Silva Henríquez, 2008.
- DEBROISE, Olivier. *El arte de mostrar el arte mexicano. Ensayos sobre los usos y desusos del exotismo en tiempos de globalización (1992-2007)*. Ciudad de México: Cubo Blanco, 2018.
- _____. “Perfil del curador independiente”, *El arte de mostrar el arte mexicano: Ensayos sobre los usos y desusos del exotismo en tiempos de globalización (1992-2007)*. Ciudad de México: Cubo Blanco, 2018, pp.
- _____. “De lo moderno a lo internacional: los retos del arte mexicano”, *El arte de mostrar el arte mexicano: Ensayos sobre los usos y desusos del exotismo en tiempos de globalización (1992-2007)*. Ciudad de México: Cubo Blanco, pp. 121-146.

- DEBROISE, Olivier y Cuauhtémoc Medina. “Genealogía de una exposición”. *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997*. Ciudad de México, UNAM / Turner México, 2007.
- DECKER, Arden. *Los Grupos and the Art of Intervention in 1960s and 1970s Mexico*. Tesis doctoral. City University of New York, 2015.
- DE GIORGI, Ana Laura. “Un pensamiento propio. Feminismo desde y para América Latina en la década de 1980”, *Travesía*, vol. 20, no. 2, 2018, pp. 45-64.
- _____. *Historia de un amor no correspondido. Feminismo e izquierda en los 80*. Montevideo: Sujetos Editores, 2022.
- DRAPER, Susana. *México 1968. Experimentos de la libertad, constelaciones de la democracia*. México, Siglo XXI.
- EDER, Rita. “El arte no objetual en México”, *Revista Medellín*, 1981.
- EISENSTEIN, Hester. “A Dangerous Liaison? Feminism and Corporate Globalization”, *Science & Society*, vol. 69, no. 3, July 2005, pp. 487-518.
- _____. *Feminism Seduced. How Global Elites Use Women’s Labor and Ideas to Exploit the World*. Londres: Paradigm Publishers, 2009.
- ELYCHAR, Julia. “Empowerment Money: The World Bank, Non-Governmental Organizations, and the Value of Culture in Egypt”, *Public Culture*, vol. 14, no. 3, pp. 493-513.
- EMMELHAINZ, Irmgard. “Algunas consideraciones sobre el arte en México en la década de 1990 y 2000”, *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, no. 7, 2016, pp. 181-305.
- _____. *La tiranía del sentido común. La reconversión neoliberal de México*. Ciudad de México: Paradiso Editores, 2015.
- ESCALANTE GONZALBO, Fernando. *Historia mínima del neoliberalismo*. Ciudad de México: Colegio de México, 2015.
- ESCALERA ZAMUDIO, Ximena. “La condición del objeto en el arte mexicano de la década de los noventa: el caso del *Museo Salinas* (1996) de Vicente Razo”, tesis de doctorado en Historia del Arte, Ciudad de México, UNAM, 2018.
- _____. “El museo Salinas o la ironía como táctica alternativa de participación política”, *Nierika*, no. 8, julio-diciembre de 2015, pp. 50-65.

- _____. “El Museo Salinas o los límites entre la ficción y la realidad”, *Estudios sobre conservación, restauración y museología*, no. 3, 2016, pp. 189-199.
- ESPINOSA, César y Araceli Zúñiga. *La perra brava: arte, crisis y políticas culturales*. Ciudad de México: UNAM, 2002.
- ESPINOSA DAMIÁN, Gisela. *Cuatro vertientes del feminismo en México. Diversidad de rutas y cruce de caminos*. Ciudad de México: UAM-Xochimilco, 2009.
- _____. “Feminismo popular. Tensiones e intersecciones entre el género y la clase” en Gisela Espinosa y Ana Lau (coords.), *Un fantasma recorre el siglo. Luchas feministas en México 1910-2010*. Ciudad de México: UAM-Xoximilco, 2011.
- _____. “Entrevista a Gisela Espinosa Damián: Cuestiones acerca de «Movimiento de mujeres indígenas y populares en México»”, *Laberinto*, no. 32, 2011, pp. 39-41.
- ESTUDILLO GARCÍA, Joel; José Edgar Nieto Arizmendi y Ana Lau Jaiven (coords.). *Diccionario enciclopédico del feminismo y los estudios de género en México*. Ciudad de México: CIEG / UNAM, 2019.
- _____. “Adelina Zendejas”, *Diccionario Enciclopédico del Feminismo y los Estudios de Género en México*. Ciudad de México: CIEG · UNAM, 2019, pp. 387-389.
- _____. “Change your life, Change the World: A Feminist Perspective on 1968”. *International Conference Global 68: Solidarity in Alliance and Global History*. París, 2-6 de mayo de 2018. Programa disponible en: <https://www.fmsch.fr/sites/default/files/files/livretGlobal68web.pdf>
- _____. *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*. Madrid: Traficantes de sueños, 2013.
- FELITTI, Karina. “De ‘la mujer moderna’ a la ‘mujer liberada’. Un análisis de la revista *Claudia de México* (1965-1977)”. *H Mex*, vol. 67, no. 3, 2018, pp. 1345-1393.
- FEM. “Grupos feministas en México”, *fem*, vol. II, no. 5, 1977.
- FERNÁNDEZ, Claudia y Andrew Paxman. *El tigre. Emilio Azcárraga y su imperio Televisa*. Ciudad de México: Grijalbo, 2000.
- FERNÁNDEZ, Julia. “El tratamiento de la violencia de género en la obra de Lorena Wolffer”, *Artefacto visual*, vol. 3, no. 5, diciembre de 2018, pp. 7-28.
- FISHER, Amalia, Berta Hiriart, Eli Bartra y Lucero González (eds). *Memoria del IV Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe*. Autoedición: Taxco, 1987.

- FOUCAULT, Michel. “El sujeto y el poder”, *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 50, no.3, 1988, pp. 3-20.
- FRANCO, Jean. ““Manhattan Will be more Exotic this Fall”: The Iconisation of Frida Khalo”, *Women: A Cultural Review*, vol. 2, no. 3, 1991, pp. 220-227.
- FRASER, Nancy. *Fortunas del feminismo: Del capitalismo gestionado por el estado a la crisis neoliberal*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2015.
- GARCÍA BEDOY, Humberto. *Neoliberalismo en México. Características, límites y consecuencias*. Ciudad de México: ITESO, 1992.
- GARCÍA DE GEMENOS, Pilar. “Salón Independiente: Una relectura”. Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina (Coords.). *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997*. Ciudad de México, UNAM / Turner México, 2007.
- GARGALLO, Francesca. “1968: una revolución en la que se manifestó un nuevo feminismo”. *Le Monde Diplomatique Colombia*, año VI, no. 65, marzo de 2008.
- _____. “1968. El arte de las mujeres”. Francesca Gargallo. *La calle es de quien la camina, las fronteras son asesinas*. En línea: <https://francescagargallo.wordpress.com/ensayos/critica-de-artes/1968-el-arte-y-las-mujeres/>. Acceso 19 de enero de 2022.
- GASPAR DE ALBA, Alicia. *Dessert Blood. The Juarez Murders*. Houston: Arte Público Press · University of Houston, 2005.
- _____. “Feminicidio: The ‘Black legend’ of the Border” en Alicia Gaspar de Alba y Georgina Guzmán (eds.), *Making a Killing: Femicide, Free Trade, and la Frontera*. Austin: University of Texas Press, 2010, pp. 1-22.
- GERHARD, Jane. “Judy Chicago and the Practice of 1970s Feminism”. *Feminist Studies*, vol. 37, no. 3, 2011, pp. 591-618.
- GIUNTA, Andrea. *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2018.
- _____. “The Iconographic Turn: The Denormalization of Bodies and Sensibilities in the Work of Latin American Women Artists”, Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta (cur.), *Radical Women. Latin American Art, 1960-1985*. Los Ángeles: Hammer Museum · Getty Foundation, 2017.
- _____. “Feminist Disruptions in Mexican Art, 1975-1987”. *Arteloge*, no. 5, 2013.
- GOLDMAN, Shifra. “3,000 Years of Mexican Art”. *Art Journal*, vol. 51, no. 2, 1992, pp. 91-99.

- _____. "Mexican Splendors: The Official and Unofficial Stories", *Visions* (Los Angeles), no. 6, 1992, pp. 8-13.
- _____. "Esplendores metropolitanos". *Perspectivas artísticas del Continente americano. Arte y cambio social en América Latina y Estados Unidos en el siglo XX*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008, pp. 453-462.
- _____. "Reescribir la historia del arte mexicano: Economía y política de la cultura contemporánea", *Perspectivas artísticas del Continente Americano. Arte y cambio social en América Latina y Estados Unidos en el siglo XX*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008, pp. 373-396.
- GONZÁLES, Maruja; Cecilia Loria e Itziar Lozano. "El feminismo y los sectores populares", en Amalia Fischer, Berta Hiriart, Eli Bartra y Lucero González (eds.), *Memoria del IV Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe*. Taxco: Autoedición, 1987, pp. 61-66.
- GONZÁLEZ ALVARADO, Rocío. "El espíritu de una época", en Nora Nínive García et al. (coord.), *Cartografías del feminismo mexicano (1970-2000)*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2007.
- GONZÁLEZ GICOLINI, Cristina. *El movimiento feminista en México: Aportes para su análisis* (tesis de maestría), Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.
- _____. *Autonomía y Alianzas. El movimiento feminista en la Ciudad de México, 1976-1986*. Ciudad de México: PUEG / UNAM, 2001.
- GONZÁLEZ MORALES, Leonardo A. "Los tlacuilos y la construcción del espacio novohispano en el siglo XVI", *Revista Digital Universitaria*. Vol. 16, No. 4, 1 de abril de 2015. En línea: <http://www.revista.unam.mx/vol.16/num4/art29/index.html>. Acceso 06 de abril de 2022.
- GONZÁLEZ RUBÍ, Mario Guillermo. "La educación superior en los sesenta: los atisbos de una transformación sin retorno", *Sociológica*, no. 68, 2008, pp. 15-39.
- GONZÁLEZ ROMERO, Martín H. *La revolución sexual. Debates públicos de sexualidad, política y cultura en la ciudad de México, 1960-1984*, tesis de doctorado en Historia. Ciudad de México: El Colegio de México, 2021.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio. *The Femicide Machine*. Los Ángeles: Semiotext(e), 2012.
- _____. *Huesos en el desierto*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- GONZÁLEZ RUBÍ, Mario Guillermo. "La educación superior en los sesenta: los atisbos de una transformación sin retorno". *Sociológica*, año 23, no. 68, 2008, pp. 15-39.

- GRADSKOVA, Yulia. “La FDIM y los derechos de las mujeres en América Latina: expectativas y alianzas durante la Guerra Fría, 1950-1970”, *Descentrada*, vol. 5, no. 2, septiembre de 2021. En línea: <https://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/dese150/14414> [Acceso 12 de mayo de 2022].
- GRAELL LARRETA, Ekhiñe. *La representación del movimiento feminista de la segunda ola (1970-1982) a través de la obra documental de Ana Victoria Jiménez: La fotografía como herramienta política*. Tesis de maestría en estudios sociales, Universidad Autónoma Metropolitana, 2018.
- GROBET, Lourdes y Carlos Monsiváis. *Espectacular de lucha libre*. Ciudad de México: Trilce Ediciones, 2005.
- GUTIÉRREZ, Alicia. *Las prácticas sociales: una introducción a Pierre Bourdieu*. Valparaíso: Ferreyra Editor, 2005.
- GUTIÉRREZ CASTAÑEDA, Griselda (ed.). *Feminismo en México. Revisión histórico-crítica del siglo que termina*. Ciudad de México: PUEG · UNAM, 2002.
- GUTIÉRREZ SÁNCHEZ, Amor Teresa. “El 10 de mayo ‘Día de la Madre’ en México o de como imponer un modelo de maternidad”. *Revista Xibmai*, vol. 12, no. 23, 2017, pp.45-60.
- HARPER, Paula. “The First Feminist Art Program: A View from the 1980s”. *Signs*, vol. 10, no. 4, Communities of Women, 1985, pp. 762-781.
- HARTMANN, Heidi. “The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism: Towards a More Progressive Union”. Sitton J.F. (ed.). Nueva York: Palgrave Macmillan, 2010.
- HARVEY, David. *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid: Akal, 2007.
- HENARO, Sol. “Juan Acha: el agente bisagra”. Joaquín Barrientos (ed.), *Juan Acha. Despertar revolucionario*. México: MUAC-UNAM, 2017.
- _____. (coord.). *Antes de la resaca... Un debate de los noventa en México*. Ciudad de México: MUAC · UNAM, 2016.
- _____. “Retrocolectiva de una imparable: Mónica Mayer”. En Karen Cordero (cur.), *Mónica Mayer. Si tiene dudas...pregunte: Una exposición retrocolectiva*. Ciudad de México: MUAC · UNAM, 2016, pp. 10-15.
- _____. *No-grupo: Un zangoloteo al corsé artístico*. Ciudad de México: Museo de Arte Moderno, 2011.

- HENARO, Sol y Maris Bustamante. “No-grupo: una estrategia colaborativa del México de los setenta. Diálogo entre Maris Bustamante y Sol Henaro”, *No-grupo: Un zangoloteo al corsé artístico*, Sol Henaro (coord.). Ciudad de México: Museo de Arte Moderno, 2011.
- HERRERA, Cristina. *Mujer que sabe soldar. Transformaciones subjetivas en mujeres trabajadoras con ocupaciones feminizadas y masculinizadas en la Ciudad de México*. Ciudad de México: Colegio de México, 2021.
- HIRIART, Berta. “Cuerpo y política”. *Unomásuno*, 26 de octubre, 1980, p. 18.
- HIRIART, Berta et al. “Alrededor de la chimenea”. Amalia Fischer, Berta Hiriart, Eli Bartra y Lucero González (eds.), *Memoria del IV Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe*. Taxco: Autoedición, 1987, pp. 110-127.
- INCLÁN, Ma. Isabel y Ernestina Gaitán Cruz, “Mujeres unidas jamás serán vencidas”, *fem*, no. 54, mayo de 1987, pp. 7-10.
- ISLAS WEINSTEIN, Tania. “*Expuestas*: Expectations and the Plight of Feminist Art in Contemporary Mexico”, *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 45, no. 4, pp. 903-929.
- _____. “Politics in a House of Mirrors: Art, Nationalism, and Representation in Contemporary Mexico”, tesis de doctorado en filosofía, Chicago, The University of Chicago, 2019.
- JIMÉNEZ Guzmán, Héctor. *El 68 y sus rutas de interpretación. Una historia sobre las historias del movimiento estudiantil mexicano*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2018.
- KUNTZ FICKER, Sandra (coord.). *Historia mínima de la economía mexicana (1519-2010)*. Ciudad de México: El Colegio de México A. C., 2012.
- LABOWITZ, Leslie, y Suzanne Lacy. “In Mourning and in Rage...”. *Frontiers: A journal of Women Studies*, vol. 3, no. 1, 1978, pp. 52-55.
- LACY, Suzanne, y Leslie Labowitz. “Feminist Media Strategies for Political Performance”. Amelia Jones (ed.), *The Feminism and Visual Culture Reader*. Londres / Nueva York: Routledge, 2003, pp. 302-313.
- LAMAS, Marta. “Mis diez primeros años. El MAS y el MLM”, *fem*, no.163, 1996, pp. 7-14.
- _____. “¿Madrecita Santa?”. Enrique Florescano (coord.), *Mitos mexicanos*. Ciudad de México: Aguilar, 1995, pp.
- _____. “Venir de los 17: el movimiento feminista en México”, *fem*, no. 58, 1987, pp. 19-23.

- _____. “Del 68 a hoy: la movilización política de las mujeres”. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, año LXIII, núm. 234, septiembre-diciembre de 2018, pp. 265-286.
- LAU JAIVEN, Ana. “Una historia de irreverencias. El feminismo en México”. En *Feminismo, cultura y política: Prácticas irreverentes*, Mónica Inés Cejas (Coord.), 2ª edición. Ciudad de México, UAM-X / Ítaca, 2019.
- _____. “La Unión Nacional de Mujeres Mexicanas entre el comunismo y el feminismo: una difícil relación”. *La ventana*, no. 40, 2014, pp. 165-185.
- _____. “Emergencia y trascendencia del neofeminismo”. Gisela Espinosa y Ana Lau (coords.), *Un fantasma recorre el siglo: Luchas feministas en México, 1910-2010*. Ciudad de México: UAM-X, 2011.
- _____. “El feminismo mexicano: balance y perspectivas”. Nathalie Nebón y Elisabeth Maier (coords.), *De lo privado a lo público. 30 años de lucha ciudadana de las mujeres en América Latina*. México, Siglo XXI · UNIFEM · LASA, 2007, pp. 181-194.
- _____. “El nuevo movimiento feminista mexicano a fines del milenio”. *Feminismo en México ayer y hoy*, Eli Bartra, Ana M. Fernández Poncela y Ana Lau (eds.). México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, 2000.
- _____. *La nueva ola del feminismo en México. Conciencia y acción de lucha de las mujeres*. México D.F.: Planeta, 1987.
- LAURENT, Virginie. “Mayo del 68, cuarenta años después. Entre herencias y controversias”. *Revista de Estudios Sociales*, no. 33, agosto de 2009, pp. 29-43.
- LEÓN, Joaquín. “La dimensión política del arte”, *gatopardo*, 18 de agosto de 2019. En línea: <https://gatopardo.com/arte-y-cultura/la-trienal-de-aichi-after-freedom-of-expression-comfort-women/> [Acceso 01/05/2021].
- LEMUS, Rafael. *Breve historia de nuestro neoliberalismo. Poder y cultura en México*. Ciudad de México: Debate, 2021.
- LERMA, Víctor y Mónica Mayer, “Justicia y democracia”, *Pinto mi Raya*. En línea: <http://www.pintomiraya.com/pmr/performances-proyectos-57/36-justicia-democracia>
- LOAEZA, Soledad. “Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia, 1944-1968”. *Historia general de México ilustrada*, volumen II. Ciudad de México: El Colegio de México A.C., 2010, pp. 333-385.

- LOMNITZ, Claudio. "Narrating the Neoliberal Moment: History, Journalism, Historicity", *Public Culture*, vol. 20, no. 1, 2008, pp. 39-56.
- LONZI, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*. Milán: Editoriale grafica, 1970.
- LÓPEZ CUENCA, Alberto. "El desarraigo como virtud. México y la deslocalización del arte en los años 90", *Revista de Occidente*, no. 285, 2005, pp. 7-22.
- LÓPEZ VEGA, Nayar. *Izquierda y neoliberalismo de México a Brasil*. Madrid: Plaza y Valdés, 2006.
- LÓPEZ VEGA, Dulce María. "Cuarenta años de feminismo", *Debate feminista*, no. 44, 2011, pp. 250-253.
- LOVERA, Sara. "Costurera sin remedio. Entrevista con Lupe Conde", *fem*, no. 45, mayo de 1986, pp. 11-13.
- LOYER, Emmanuelle. *L'événement 68*. París: Flammarion, 2018.
- MACARTHUR, John R. *The Selling of Free Trade: NAFTA, Washington, and the Subversion of American Democracy*. Oakland: University of California Press, 2001.
- MAGAÑA, Margarita. "Clasismo, racismo, sexismo y otras formas de discriminación dentro del feminismo" en Amalia Fisher, Berta Hiriart, Lucero González y Eli Bartra (eds.), *Memoria del IV Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe*. Autoedición: Taxco, 1987, pp. 96.
- MÁRQUEZ, Graciela. "De crisis y estancamiento: la economía mexicana, 1982-2012", Graciela Márquez (coord.), *Claves de la historia económica de México: El desempeño de largo plazo (siglos XVI-XXI)*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2015, pp. 159-210.
- MARTEL, Richard. "Performances, mexicanidad, universalismo", *Con el cuerpo por delante: 47882 minutos de performance*, catálogo conmemorativo del décimo aniversario de la Muestra Internacional de Performance, Museo Ex Teresa Arte Actual. Ciudad de México: CONACULTA · INBA, 2001, pp. 32-33.
- MARZO, Jorge Luis. "Neo, post, ultra, pre, para, contra, anti. Modernidad, barroco y capitalismo en el arte contemporáneo mexicano", *Estudios curatoriales*, no. 1, 2012. En línea: <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/709>
- MASSOLO, Alejandra. "Mientras crecía, crecíamos. La lucha urbana", *fem*, no. 78, junio de 1989, p. 12.

- _____. “Las mujeres en los movimientos sociales urbanos de la ciudad de México”, *Iztapalapa, revista de ciencias sociales y humanidades*, no. 9, 1983, pp. 152-167.
- MAYER, Mónica. “Propuesta para un arte feminista en México”, *fem*, no. 33, 1984, pp. 12-15.
- _____. “De la vida y el arte como feminista”. *Paradoxa*, no. 8, 1999, pp. 36-46.
- _____. *Rosa Chillante. Mujeres y performance en México*. Ciudad de México: CONACULTA · FONCA · Pintomiraya · AVJ ediciones, 2004.
- _____. *Escandalario. Los artistas y la distribución del arte*. Ciudad de México: CONACULTA · INBA · FONCA · Ediciones AVJ, 2006.
- _____. “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”, *Debate feminista*, no. 44, 2009, pp. 191-205.
- _____. “Feminist Art: An Effective Political Tool (1980)”, *Nierika*, no. 10, 2011, p. 114.
- _____. “Macular Degeneration: Some Peculiar Aspects of Performance Art Documentation”. Amelia Jones y Adrian Heathfield (eds.), *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. Bristol/Chicago: Intellect, 2012, pp. 105-119.
- _____. “Primavera, terremotos, arte y olvido”, 21 de marzo de 2012, *Archivo Pinto mi raya*. En línea: <http://pintomiraya.com/redes/categorias/visita-al-archivo-ana-victoria-jimenez-2/primavera-terremotos-arte-y-olvido.html>
- _____. “Justicia y democracia”. *Si tiene dudas... pregunte. Una exposición retrocolectiva de Mónica Mayer* (blog), 02 de enero de 2017. En línea: <https://www.pregunte.pintomiraya.com/index.php/la-obra/lo-personal-es-politico/item/89-justicia-y-democracia>
- _____. “Maternidades en tension. Un Proyecto que brincó del archive a la calle”, *Artilugio*, no. 6, 2020, pp. 215-225.
- _____. “El Tendedero entre temblores V: Los Ángeles, poco antes del 19/09”. En: *De archivos y redes. Un proyecto artístico sobre la integración y reactivación de archivos*, Pintomiraya (blog), 2018. En línea: <https://www.pintomiraya.com/redes/categorias/visita-al-archivo-pinto-mi-raya-2/el-tendedero/item/294-el-tendedero-entre-temblores-v-los-angeles-la-secuela> (last access 01/02/2021).
- _____. “Rubén Valencia (1949-1990)”. Julia Antivilo y Katnira Bello (Comps.), *Intimidades ...o no. Arte, vida y feminismo*. Ciudad de México: Editorial diecisiete, 2021.
- _____. “Grandes planes para el arte feminista y la maternidad”, *Intimidades...o no. Arte, vida y feminismo*. Ciudad de México: Editorial diecisiete, 2021, p. 52.

- _____. “Los objetivos de la fiesta de XV años de Tlacuilas y Retrateras”, *Intimidades...o no. Arte, vida y feminismo*. Ciudad de México: Editorial diecisiete, 2021, p. 58.
- _____. “Sexo, risas y amor: tres artistas mexicanas enfrentan la pornografía”. Julia Antivilo y Katnira Bello (Comps.), *Intimidades ...o no. Arte, vida y feminismo*. Ciudad de México: Editorial diecisiete, 2021, pp. 317-320.
- _____. “Aprendo a hacer lo que siempre hice”, Julia Antivilo y Katnira Bello (Comps.), *Intimidades ...o no. Arte, vida y feminismo*. Ciudad de México: Editorial diecisiete, 2021, p. 36.
- _____. *Intimidades...o no. Arte, vida y feminismo*. Ciudad de México: Editorial diecisiete, 2021.
- MAZA, Adriana y Martha Santillán. “Movilización y ciudadanía. Las mujeres en la escena política y social (1953-1974)”. En Adriana Maza (ed.), *De liberales a liberadas. Pensamiento y movilización de las mujeres en la historia de México (1953-1975)*. Ciudad de México: Nueva Alianza, 2014, pp. 198-244.
- MCCUTCHEON, Erin. “FEMINISM UNFOLDING: Negotiating In/Visibility of Mexican Feminist Aesthetic practices within Contemporary Exhibitions”, *Artelogie*, no. 5, 2013, s/p. En línea: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article229>
- _____. “Somos madres, ¿Y qué más?": *Feminism, Maternal Subjectivity, and Artistic Practice in Mexico City, 1971-91*, tesis de doctorado. Nueva Orleans: Tulane University, 2021.
- MCKELLIGAN, Alberto. *Mónica Mayer: Translocality and the Development of Feminist Art in Contemporary Mexico*, tesis de doctorado. Nueva York: The City University of New York
- MEDINA, Cuauhtémoc. *Abuso mutuo*. Ciudad de México: RM Verlag, 2017.
- _____. “Ironía, barbarie, sacrilegio”, *Abuso mutuo*. Ciudad de México: RM Verlag, 2017, pp. 83-95.
- MELÉNDEZ, Tonatiuh. “Semblanza: El periódico La Revuelta... Y las brujas conspiraron”. *Archivos feministas*, CIEG, p. 2. En línea: https://archivos-feministas.cieg.unam.mx/semblanzas/semblanza_de_revuelta.pdf.
- MERCADO, Patricia. “Lucha sindical y antidemocracia feminista”, *Debate feminista*, vol. 1, 1990, pp. 272-287.
- MIES, Maria. *Patriarchy and Accumulation on a World Scale*. Londres: Zed Books, 1986.
- MIJARES, Enrique. “La Jauría”. Mijares, Enrique (ed.). *Hotel Juárez. Dramaturgia de Femicidios*. UJED-Durango, México: Teatro/Coedición Union College/Editorial Espacio Vacío, 2008.

- MILLÁN, Josefina. “Vocabularios contra el acoso. La importancia de nombrar”, *Pinto mi raya*, 22 de marzo de 2016. En línea: <http://pregunte.pintomiraya.com/index.php/la-obra-viva/el-tendedero/item/45-vocabularios-contra-el-acoso-la-importancia-de-nombrar>.
- MILLER, Nicola. *In the Shadow of the State*. Londres: Verso, 1999.
- MILLETT, Kate. *Sexual Politics*. Nueva York: Doubleday, 1970.
- MONÁRREZ, Julia Estela. *Trama de una injusticia. Femicidio sexual sistémico en Ciudad Juárez*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, 2009.
- MONTALBANO, Susana Alba. “Washington Valdez: ‘Me preocupaba que se borrara la memoria de las víctimas’”, *Micinexin.*, 16 de marzo de 2021. En línea, <http://www.micinexin.net/2021/03/16/diana-washington-valdez-me-preocupaba-que-se-borrara-la-memoria-de-las-victimas/>.
- MONTERO, Daniel. *El cubo de rubik. Arte mexicano en los años 90*. México: RM Verlag, 2013.
- _____. “Un lugar común no es mi lugar: Relaciones artísticas entre México y Estados Unidos en un mundo globalizado”, *Re-visiones*, no. 6, 2016, pp. 1-10.
- _____. “Inconformidades, contradicciones, evidencias. Hacia una ruta crítica del arte contemporáneo mexicano en el presente”, Renato Bermúdez Dini (ed.), *¡Abajo el muro!: arte, neoliberalismo y emancipación desde 1989*. Ciudad de México/Tlaquepaque: MUAC · UNAM · ITESO, 2021, pp. 298-313.
- _____. “Una farmacia mexicana”, Maco Sánchez Blanco y Jaime González Solís (coords.), *Curare. Venenos, remedios y estrategias críticas, 1991-2010*. Ciudad de México: MUAC · UNAM, 2022, pp. 55-70.
- MORA, Sergio de la. “Gender Terrorism on the U.S.-Mexico Border: Murder, Women, and Justice in Lourdes Portillo’s *Señorita extraviada* (2001)”, preprint, *Academia.edu*. En línea: https://www.academia.edu/3885856/Gender_Terrorism_on_the_U_S_Mexico_Border_Murder_Women_and_Justice_in_Lourdes_Portillos_Sen_orita_Extraviada_2001
- MORINI, Cristina. *Por amor o a la fuerza. Feminización del trabajo y biopolítica del cuerpo*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2014.
- MUAC, “Museo Salinas”, colección permanente, *MUAC*. En línea: <https://muac.unam.mx/objeto/museo-salinas#close>

- OKÓN, Joshua, Carlo MacCormick, Cuauhtémoc Medina, Eduardo Abaroa, Guillermo Fandanelli y Miguel Calderón. *La panadería*. Ciudad de México: Turner, 2005.
- OLCOTT, Jocelyn. *International Women's Year. The Greatest Consciousness-raising Event in History*. Nueva York, Oxford University Press, 2017.
- _____. "Globalizing Sisterhood: International Women's Year and the Politics of Representation", Niall Ferguson, Charles Maies et al. (eds), *The Shock of the Global. The 1970s in Perspective*. Cambridge (Mass.): The Belknap Press of Harvard University Press, 2010.
- _____. "Cold War Conflicts and Cheap Cabaret: Sexual Politics and the 1975 United Nations International Women's Year Conference", *Gender & History*, vol. 22, no. 3, 2010, pp. 733-754.
- ORTIZ WADGYMAR, Arturo. *Política económica de México, 1982-2000*. Ciudad de México: Nuestro Tiempo, 1998.
- ORTIZ ZAVALA, Verónica y Diana Lara Brígido. "Cibuat: Voz de la Coalición de Mujeres", *Archivos Históricos Feministas*, CIEG · UNAM, 2017. El línea: https://archivos-feministas.cieg.unam.mx/semblanzas/semblanzas_cihuat.html#semblanzas_cihuat
- PALTI, Elías. *El tiempo de la política. Lenguaje e historia en el siglo XIX*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- _____. *Giro Lingüístico e Historia Intelectual*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1998.
- PAZ, Octavio. "Will for Form", *Mexico: Splendors of Thirty Centuries*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1990.
- _____. *Los privilegios de la vista. Arte en México*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- _____. *El ogro filantrópico: Historia y política 1971-1978*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz, 1979.
- PÉREZ FERNÁNDEZ DEL CASTILLO, Germán. "José López Portillo: La ruptura del pacto revolucionario", Will Foster (coord.), *Gobernantes mexicanos*, Tomo II. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- PICQ, Françoise. "El hermoso pos-mayo de las mujeres". *Dossiers Feministes*, no. 12, 2008, pp. 69-76.

- PLIEGO QUIJANO, Susana. "Territorios velados: México, Esplendores de treinta siglos, el canon de la cultura oficial y su uso en la diplomacia cultural", *Nierika. Revista de estudios de arte*, no. 7, enero-junio 2015, pp. 74-90.
- PONIATOWSKA, Elena. *La noche de Tlatelolco. Testimonios de una historia oral*. Ciudad de México: Era, 1971.
- QUIÑONES-OTAL, Emilia. "Women's Bodies as Dominated Territories: Intersectionality and Performance in Contemporary Art from Mexico, Central America and the Hispanic Caribbean", *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 31, no. 3, 2019, pp. 677-693.
- RAMÍREZ, Dora. "En la cocina", en Amalia Fisher, Berta Hiriart, Lucero González y Eli Bartra (eds.), *Memoria del IV Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe*. Autoedición: Taxco, 1987.
- RAMÍREZ DE GARAY, Iván. *El sismo de 1985 en la Ciudad de México. Una historia política*, tesis de doctorado en historia, Ciudad de México, El Colegio de México, 2021.
- RAMÍREZ PEDRAJO, Eduardo. "De lo hecho en México a la Denominación de Origen. Arte Contemporáneo mexicano, del capital simbólico al financiero", *¡Abajo el muro! Arte, neoliberalismo y emancipación desde 1989*, Cuadernos MUAC. Ciudad de México: MUAC · UNAM · Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, 2021, pp. 236-256.
- RAMÍREZ SAIZ, Juan Manuel. *El movimiento urbano popular en México*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1986.
- RAMOS ESCANDÓN, Carmen. "La participación política de la mujer en México: del fusil al voto 1915-1955". *Boletín latinoamericanista*, no. 44, 1994, pp. 155-169. En línea: <https://www.raco.cat/index.php/BoletinAmericanista/article/view/98610> [Acceso 31/03/2021].
- RASCÓN, Marco. "A 29 años del surgimiento de superbarrio y la Asamblea de Barrios de la Ciudad de México", *Un independiente al constituyente*, página de Facebook, en línea: <https://www.facebook.com/alconstituyente/photos/a-29-a%C3%B1os-del-surgimiento-de-superbarrio-y-asamblea-de-barrios-de-la-ciudad-de-m/1548956065412698/>
- RATLIFF, Jamie L. *Visualizing Female Agency: Space and Gender in Contemporary Women's Art in Mexico*, tesis de doctorado. Louisville: University of Louisville, 2012.

- RAZO, Vicente. *The Official Museo Salinas Guide*. Santa Mónica: Smart Art Press, 2002.
- REBOREDO, Aída et al. “Alrededor de la chimenea”. Amalia Fischer, Berta Hiriart, Eli Bartra y Lucero González (eds.), *Memoria del IV Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe*. Taxco: Autoedición, 1987, pp. 110-127.
- RESTREPO, Alejandra y Ximena Bustamante. *Encuentros feministas latinoamericanos y del Caribe. Apuntes para una historia en movimiento*. Ciudad de México: Comité Impulsor del XI Encuentro Feminista, 2009.
- REVUELTAS, Andrea. *Las transformaciones del Estado en México: Un neoliberalismo “a la mexicana”*. Ciudad de México: UAM-X, 1996.
- REYES PALMA, Francisco, Kurt Hollander, José Luis Paredes y Rogelio Villarreal. “Mesa 2. Espacios de activación social. Reven, antros, música, revistas y lecturas heterodoxas”, Sol Henaro (coord.), *Antes de la resaca... Un debate de los noventa en México*. Ciudad de México: MUAC · UNAM, 2016, pp. 63-96.
- RIQUER, Sonia. “El Colectivo de Mujeres: tan jóvenes y retadoras, tan políticas y tan pobres”. *Fem, Especial 20 aniversario: Nuestra historia*, año XX, no. 163, octubre 1996, pp. 22-25.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Israel. *El nuevo cine y la revolución congelada. Una historia política del cine mexicano en la década de los setenta*. Tesis doctoral. Ciudad de México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2020.
- _____. “Cine documental y feminismo en México (1975-1986): Notas para la escritura de una historia”. *Movimiento*, no. 12, pp. 197-218.
- _____. “Independencia, marginalidad y militancia. Notas para una historia del cine de intervención política en el México de los setenta”, *Divergencia*, no. 20, 2023 (en prensa).
- RODRÍGUEZ KURI, Ariel. *Museo del universo. Los juegos olímpicos y el movimiento estudiantil de 1968*. Ciudad de México, El Colegio de México, 2019.
- RODRÍGUEZ KURI, Ariel y Renato González Mello. “El fracaso del éxito”. *Nueva historia general de México Ilustrada*. México, El Colegio de México, 2010, pp. 387-447.
- RODRÍGUEZ SOSA, Mariana. *Resistencias performativas: el cuerpo explícito de Lorena Wolfffer*, tesis de maestría. Ciudad de México: El Colegio de México, 2000.
- ROJAS GUTIÉRREZ, Carlos. “El Programa Nacional de Solidaridad: hechos e ideas en torno a un esfuerzo”, *Comercio Exterior*, vol. 42, no. 5, 1992, pp. 440-448.

- ROSA, María Laura. “Pródigas complicidades. El grupo de arte feminista *Polvo de Gallina Negra* y sus vínculos con el Museo de Arte Carrillo Gil”. María José Herrera (dir.), *Exposiciones de Arte Argentino y Latinoamericano. El rol de los museos y los espacios culturales en la interpretación y la difusión del arte*. Buenos Aires: Arte x Arte, 2013, pp. 245-259.
- ROSS, Kristin. *May '68 and its Afterlives*. Chicago, The University of Chicago Press, 2002.
- RUEDA PEIRO, Isabel. *México: Crisis, reestructuración económica, social y política, 1982-1996*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1998.
- SALAZAR, Francisco. “Globalización y política neoliberal en México”. *El cotidiano*, vol. 20, no. 126, julio-agosto 2004, p. 0.
- SÁNCHEZ BLANCO, Maco, Jaime González Solís y Daniel Montero. *Curare. Venenos, remedios y estrategias críticas, 1991-2010*. Ciudad de México: MUAC · UNAM, 2022.
- SÁNCHEZ DROMUNDO, Rosalba Angélica. “La teoría de campos de Bourdieu, como esquema teórico de análisis del proceso de graduación en posgrado”, *Revista electrónica de investigación educativa*, vol. 9, no. 1, 2007, pp. 1-21.
- SÁNCHEZ OLVERA, Alma Rosa. *El feminismo mexicano ante el Movimiento Urbano Popular: dos expresiones de lucha de género, 1970-1985*. Ciudad de México: UNAM · Plaza y Valdés, 2002.
- SANTILLÁN ESQUEDA, Martha. “Posrevolución y participación política. Un ambiente conservador (1924-1953)”. En Adriana Maza (ed.), *De liberales a liberadas. Pensamiento y movilización de las mujeres en la historia de México (1953-1975)*. México: Nueva Alianza, 2014, pp. 151-194.
- _____. “El discurso tradicionalista sobre la maternidad: *Excélsior* y las madres prolíficas durante el avilacamachismo”, *Secuencia*, no. 77, mayo-agosto de 2010, pp. 89-110.
- SARGENT, Lidya (ed.). *Women and Revolution. A Discussion of the Unhappy Marriage of Marxism and Feminism*. Boston: South End Press, 1981.
- SAUCEDO, Irma y María Guadalupe Huacuz Elías. “Movimientos contra la violencia hacia las mujeres”, Gisela Espinosa y Ana Lau (Coords.), *Un fantasma recorre el siglo. Luchas feministas en México 1910-2010*. Ciudad de México: UAM · Ítaca · Conacyt · Ecosur, 2011.
- SCHILD, Verónica. “Feminismo y neoliberalismo en América Latina”, *New Left Review*, no. 96, 2016, pp. 63-79.

- SCHOR, Mira et al. "Contemporary Feminism: Art Practice, Theory and Activism. An Intergenerational Perspective". *Art Journal*, vol. 58, no. 4, 1999, pp. 8-29.
- SCOTT, John. "Desigualdad de oportunidades y políticas públicas en México". Héctor Aguilar (ed.), *Pensar en México*. Ciudad de México: CONACULTA · FONCA, 2006.
- SEMPLE, Kirk. "Tiniest of Loans Bring Big Payoff, Aid Group Says", *New York Times*, 3 de noviembre de 2003.
- SIERRA, Sonia. "La censura desborda la trienal de Aichi", *El Universal*, 14 de agosto de 2019. En línea: <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/censura-desborda-la-trienal-de-aichi> [Acceso 01/03/2021].
- SIN AUTORÍA. "Se forma el Frente", *fem*, vol. 2. no. 8, p. 77.
- SOTELO, María Eugenia. *Los orígenes del neoliberalismo en México. La escuela austriaca*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2018.
- SPENSER, Daniela. "Benita Galeana: fragmentos de su vida y su tiempo", *Desacatos*, no. 18, mayo-agosto de 2005, pp. 149-162.
- SPRINGER, Simon, Kean Brich y Julie MacLeavy. *The Handbook of Neoliberalism*. Nueva York y Londres: Routledge, 2016.
- STABILI, María Rosaria. "La res-pública de las mujeres", *Historia política de Chile*, Tomo I. Prácticas políticas. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2017, pp. 243-270.
- STALLABRASS, Julian. *Art Incorporated: The Story of Contemporary Art*. Nueva York: Oxford University Press, 2004.
- STELLWEG, Carla. "Mujeres / Arte / femineidad". *Artes Visuales*, no. 9, 1976, pp. 1-5.
- SUAREZ, Estela; Marta Lamas; Adriana Santa Cruz et al. "Del amor a la necesidad", en Amalia Fischer, Berta Hiriart, Eli Bartra y Lucero González (eds.), *Memoria del IV Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe*. Taxco: Autoedición, 1987, p. 58.
- TABUENCA CÓRDOBA, María del Socorro. "Baile de fantasmas en Ciudad Juárez al final / principio del milenio", en Muñoz, Boris y Spitta, Silvia (eds.) *Más allá de la ciudad letrada: Crónicas y espacios urbanos*. Pittsburgh: Biblioteca de América, 2003.
- TAPIA FONLLEM, Elena. "Mujeres en Acción Sindical", *fem*, no. 170, mayo de 1997, p. 6.

- TIRADO JIMÉNEZ, Ramón. *Asamblea de Barrios: Nuestra batalla*. Ciudad de México: Nuestro tiempo, 1990.
- TIRADO VILLEGAS, Gloria A. “La inclusión de las estudiantes en la historiografía del 68, otras voces, otras memorias”. *Eschrifta. Revista de Historia*, vol. 1, no. 2, julio-diciembre 2019, pp. 118-139.
- TUÑÓN, Enriqueta. *¡Por fin... ya podemos elegir y ser electas! El sufragio femenino en México (1931-1953)*. México, INAH / Plaza y Valdés, 2002.
- TUÑÓN, Esperanza. “El Frente Único Pro-Derechos de la Mujer durante el cardenismo”. En Gisela Espinosa y Ana Lau (eds.), *Un fantasma recorre el siglo: luchas feministas en México (1910-2010)*. México, UAM-X, 2011, pp. 95-123.
- _____. *La experiencia del Movimiento de Mujeres en la transición democrática en México*. Ciudad de México: Mimeo, 1991.
- VALENCIA, SAYAK. *Capitalismo gore y necropolítica en México contemporáneo*. Madrid: Melusina, 2010.
- VALLE CORPAS, Irene. “Resquicios políticos. El video como medio alternativo en el arte mexicano de los años noventa”, preprint. Envío de la autora.
- VARGAS, Virginia et al. “Tendedero de recuerdos”, en Amalia Fisher, Berta Hiriart, Lucero González y Eli Bartra (eds.), *Memoria del IV Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe*. Autoedición: Taxco, 1987, pp. 97-109.
- VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro. “La visualidad del 68”. Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina (Coords.), *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997*. Ciudad de México, UNAM · Turner México, 2007.
- _____. “Los grupos: Una reconsideración”. Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina (Coords.), *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997*. Ciudad de México, UNAM · Turner México, 2007.
- _____. “El impacto 68 en las artes visuales”. *68+50*. Ciudad de México: MUAC · UNAM, 2018, pp. 42-49.
- VICENTE OVALLE, Camilo. *Tiempo suspendido. Una historia de la desaparición forzada en México, 1940-1980*. Ciudad de México: Bonilla Artigas Editores, 2019.

- VICENTE OVALLE, Camilo; Daniel Librado Luna Cárdenas, Halina Gutiérrez Mariscal et al. *A 50 años del Halconazo. 10 de junio de 1971. Antología documental*. México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2021.
- VILLANUEVA, Ema. “Presentación Edema/Colaboratorio de Arte Público”.
- VILLEGAS, Gladys. “El arte feminista”, *Quadro*, abril-junio de 2003.
- _____. “Los grupos de arte feminista en México”, *La palabra y el hombre*, no. 137, enero-marzo 2006, pp. 45-57.
- VOGUEL, Lisa. *Marxism and the Oppression of Women. Toward a Unitary Theory*. Leiden / Boston: Brill, 2013.
- VOLPI, Jorge, Magalí Arriola, Néstor García Canclini y Federico Navarrete. “Del liberalismo al neoliberalismo. Tránsitos peliagudos en el escenario artístico, político y social en México”, Sol Henaro (coord.), *Antes de la resaca...Un debate de los noventa en México*. Ciudad de México: MUAC · UNAM, 2016, pp. 23-62.
- WOLDENBELRG, JOSÉ. *Historia mínima de la transición democrática en México*. Ciudad de México: El Colegio de México A.C., 2012.
- WOLFFER, Lorena. “Lo alternativo ya ocupa el centro” [1999], *Con el cuerpo por delante: 47882 minutos de performance*, catálogo conmemorativo del décimo aniversario de la Muestra Internacional de Performance, Museo Ex Teresa Arte Actual. Ciudad de México: CONACULTA · INBA, 2001, pp. 38-39.
- _____. “Mexican Territory”, *Art Journal*, vol. 56, no. 4, 1997, pp. 71-72.
- _____. “Muros de réplica”, *Lorena Wolffer* (sitio web de la artista). http://www.lorenawolffer.net/01obra/22muros/muros_frames.html
- WOLFFER, Lorena, Guillermo Santamarina et al. “Mesa 3. Otros detonadores. Entre galerías y proyectos institucionales”, Sol Henaro (coord.), *Antes de la resaca...Un debate de los noventa en México*. Ciudad de México: MUAC · UNAM, 2016, pp. 97-121.
- WRIGHT, Melissa. “Urban geography plenary lecture—Femicide, Mother-Activism, and the Geography of Protest in Northern Mexico”, *Urban Geography*, vol. 28, no. 5, pp. 401–425.
- _____. “From Protests to Politics: Sex Work, Women’s Worth, and Ciudad Juárez Modernity”. *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 94, no. 2 (2004).
- _____. *Manifiesto contra el feminicidio*. Madrid: Prometeo, 2010.

_____. “Necropolitics, Narcopolitics, and Femicide: Gendered Violence in the Mexico-U.S. Border”. *Signs*, vol. 36, no. 3, 2011, pp. 707-731.

ZOLOV, Eric. *Refried Elvis. The Rise of Mexican Counterculture*. Berkeley · Los Angeles · Londres: University of California Press, 1999.

_____. *Rebeldes con causa. La contracultura mexicana y la crisis del Estado patriarcal*. Tlalnepantla: Norma Ediciones, 2002.

_____. “La juventud se impone: Rebelión cultural y los temores de los mayores en México, 1968”. *De/rotaR*, vol. 1, no. 2, 2009, pp. 102-107.

_____. “Introduction”, *The Americas*, Especial Issue: Latin America in the Global Sixties, vol. 70, no. 3, 2014, pp. 349-362.

Hemerografía

ACEVEDO, Marta. “Nuestro sueño está en escarpado lugar: crónica de un Miércoles Santo entre las mujeres (Women’s Liberation-San Francisco)”. *La cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, no. 901, 30 de septiembre de 1970.

ALVARADO, José. “La huelga feminista”, *Excelsior*, miércoles 26 de agosto de 1970, p. 7.

AVENDAÑO, Roberta. “La patria que nos cambió”, *Nexos*, no. 121, enero de 1988, pp. 79-80.

BEDREGAL, Ximena y Lorena Wolffer. “Lorena Wolffer: Ni el feminismo ni los partidos tienen idea del papel político del arte”, *Triple Jornada*, no. 31, lunes 5 de marzo de 2001, p. 3.

COLECTIVO CURARE, “Dogmas”, *Curare*, no. 1, diciembre de 1991.

CORDERO, Dolores. “El M.A.S. (Mujeres en Acción Solidaria): Surge en México el primer movimiento de liberación femenina”, finales de 1970, inicios de 1971, p. 21.

DEBROISE, Olivier y Cuauhtémoc Medina. “Alto protocolo, táctica equivocada”, *Reforma*, 7 de julio de 2001, p. 6.

DUDAR, Helen. “La liberación Femenina: Guerra Contra el Sexismo. Parte II”, *El Heraldillo de México*, miércoles 1 de abril de 1970.

DULLEA, Georgia. “At the Met, 30 Centuries of Mexican Art”, *The New York Times*, 2 de octubre de 1990, sección B, p. 5.

- FEDERICI, Silvia. “Salario contra trabajo doméstico”, *La cultura en México, suplemento de Siempre!* 12 de octubre de 1976, pp. V-VII.
- FISHER, Amalia. “IV Encuentro. Esperando lo inesperado: análisis o sentimientos”, *Doble jornada*, 6 de septiembre de 1987, p. 5.
- HERRERA, Hayden. “Why Frida Kahlo Speaks to the 90s”, *The New York Times*, 28 de octubre de 1990, section 2, p. 1
- LAFARGA, Rafael. “Lorena Wolffer: directora de ExTeresa, Arte Alternativo”, *Harper’s Bazaar México*, mayo 1996.
- LAURELL, Cristina. “La ofensiva patriarcal y el Movimiento de la Mujer”, *La cultura en México, suplemento de Siempre!*, 1971.
- LEDUC, Renato. “Matriarcado”, *El Universal*, 12 de agosto de 1972.
- LERMA, Víctor y Mónica Mayer. “Justicia y democracia”, *Pinto mi raya*. En línea: <http://www.pintomiraya.com/pmr/performances-proyectos-57/36-justicia-democracia>
- MACEIDO OSORIO, Gabriela. “El retorno del Museo Salinas”, *VICE*, 23 de septiembre de 2013. En línea: <https://www.vice.com/es/article/qb9y5v/el-retorno-del-museo-salinas>
- M.A.S. “Susan Sontag y la liberación femenina”, *Diorama, suplemento cultural de Excelsior*, domingo 18 de julio de 1971, p. 2.
- MATEOS, Mónica. “Performance de Wolffer: gotas de sangre sobre un cuerpo país”, *La Jornada*, domingo 15 de junio de 1997, p. 22.
- MAYER, Mónica. “Galerías de autor en Canadá”, *El Universal*, 09 de septiembre de 1991, p. 2”.
- _____. “En el MAM Cachonda manifestación”, *El Universal*, 28 de julio de 1995, p. 2.
- _____. “Con dinero y sin dinero II”, *El Universal*, 8 de octubre de 1996, p. 4.
- _____. “Juárez, ¿El arte contra la muerte?”, *El Universal*, 9 de noviembre de 2002. En línea: <https://www.pintomiraya.com/pmr/textos-monica-2/15-textos-pmr/textos-de-monica/58-juarez>
- _____. “El Archivo AVJiménez”, *El Universal*, viernes 30 de septiembre de 2005. En línea: <https://archivo.eluniversal.com.mx/columnas/51874.html>

- _____. “Antes y después: Breves notas sobre los cambios en el performance”, *La Pala: Revista virtual de arte contemporáneo*, 20 de febrero de 2006. En línea: <http://www.la-pala.com/articulos/item/142-antes-y-despu%C3%A9s-breves-notas-sobre-los-cambios-en-el-performance.html>
- MAYER, Mónica y Víctor Lerma, “Su obra sí es provocadora, sostienen Mayer y Lerma”, *El Financiero*, martes 18 de julio de 1995, p. 54.
- MEDINA, Gimena. “Lavar, en un día, los 364 días de pecados”, *Fin de semana*, suplemento de *El día*, no. 69, viernes 7 de mayo de 1971.
- MERINO, Julio César y Viridiana Zavala. “Esplendores de treinta siglos: la exposición que presentó a México con Estados Unidos”, *Nexos*, 13 de diciembre de 2017. En línea: <https://cultura.nexos.com.mx/25-anos-de-mexico-esplendores-de-treinta-siglos-la-exposicion-de-arte-que-introdujo-a-mexico-con-estados-unidos/>
- MONCADA, Adriana. “Discutirán la definición de espacio público”, *Unomásuno*, 16 de julio de 2002, p. 22.
- RODRÍGUEZ, Rosa María y Ana Ma. González, “Viejerío”, *Doble Jornada*, 6 de septiembre de 1987, p. 8.
- SAUCEDO, Irma Saucedo, “Mujeres de la CUD: Damnificadas en busca del género”, *Doble Jornada*, 6 de septiembre de 1989, p. 6.
- SCHEFFLER, Wini. “Feminism Fledgling Movement Here”. *The News México City*, martes 8 de junio de 1971.
- SERRANO, Alicia. “Foro Nacional por la maternidad voluntaria y la despenalización del aborto”, *La Jornada*, domingo 9 de junio de 1991, p. 30.
- SEVILLA, María Eugenia. “Tiene Salinas muñeco vudú”, *Reforma*, 5 de abril de 2003, p. 3.
- _____. “De presidente a pieza de ‘museo’”, *Reforma*, 3 de abril de 2003.
- SIMÓN, David. “‘Onda’, izquierda, liberación femenina: el principio de la no autoridad”, *Diorama, suplemento cultural de Excelsior*. Domingo 15 de octubre de 1972, p. 14.
- SIN AUTOR, “Honos a Kate Millet por su libro antimasculino”, *Excelsior*, lunes 24 de agosto de 1970.
- _____. “Manifestación de mujeres”, *Oposición*, 16 de mayo de 1971.
- _____. “Un grupo de mujeres afirma: es mucha piedra y pocos derechos”, *Excelsior*, sin datos.

_____. “La mujer mexicana, cada vez más dueña de su destino”, *El Nacional*, 16 de octubre de 1974.

SIVIANES, Rosa. “Lorena Wolfffer: Soy totalmente de hierro”, *Meridiam, revista del instituto andaluz de la mujer*, no. 27, 2002, pp. 16-17.

TOVAR Y DE TERESA, Rafael. “Esplendores: desafío al tiempo”, *La Jornada*, 27 de noviembre de 1992, p. 24.

WOLFFER, Lorena. “Construyendo mitos: el performance en México”, *Nexos*, marzo de 2005, pp. 47-54.

Testimonios orales

Entrevista de Sonia del Valle a Eugenia Espinosa Carbajal. “La visión actual del 68 es totalmente machista” (1988). Archivo Género México, El Colegio de México A. C.

Comunicación personal entre Elisa Cabrera García y Deborah Dorotinsky Alperstein, 10 de junio de 2019, Instituto de Investigaciones Estéticas, Ciudad Universitaria, Ciudad de México.

Entrevista de Elisa Cabrera García a Mónica Mayer el 17 de junio de 2019, Colonia del Valle, Ciudad de México.

Entrevista de Elisa Cabrera García a Karen Cordero Reiman el 8 de mayo de 2019, Colonia Santa María de la Ribera, Ciudad de México.

Entrevista de Elisa Cabrera García a Ana Victoria Jiménez el 19 de septiembre de 2021, Colonia Moderna, Ciudad de México.

Entrevista de Álvaro Vázquez Mantecón a Magali Lara, En: *Los Grupos: entrevista a Magali Lara*, programa video-catálogos, México museo de Arte Álvar y Carmen T. de Carrillo Gil.

Entrevista de Elisa Cabrera García a Ana Barreto el 13 de octubre de 2022, vía Google Meet.

Entrevista de Elisa Cabrera García a Eli Bartra el 21 de octubre de 2022, vía Google Meet.

Diccionario de acrónimos

AGN – Archivo General de la Nación

AIM – Año Internacional de la Mujer

BM – Banco mundial

CFO – Comité Fronterizo de Obreras
CMF – Coalición de Mujeres Feministas
CIEG – Centro de investigación y Estudios de Género de la UNAM
CUEC – Centro Universitario de Estudios Cinematográficos
CUD – Coordinadora Única de Damnificados
EFLAC – Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe
FAP – Feminist Art Program
FHAR – Frente Homosexual de Acción Revolucionaria
FISAC – Fundación de Investigaciones Sociales
FMI – Fondo Monetario Internacional
FNALIDM – Frente Nacional de Lucha por los Derechos de la Mujer
FUPDM – Frente Único Pro-Derechos de la Mujer
GATT – Acuerdo General sobre Aranceles Aduaneros y Comercio
GEM – Grupo de Educación Popular de Mujeres
IMCE – Instituto Mexicano de Comercio Exterior
INBA – Instituto Nacional de Bellas Artes
MAM – Museo de Arte Moderno
MAS – Mujeres en Acción Solidaria
MFM – Movimiento Feminista Mexicano
MLM – Movimiento de Liberación de la Mujer
MNM – Movimiento Nacional de Mujeres
MUP – Movimiento Urbano Popular
PGN – Polvo de Gallina Negra
SPARC – Social and Public Art Resource Center
S19S – Sindicato de Costureras 19 de septiembre
SI – Salón Independiente
UAM-X – Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xoximilco.
UCL – Unión de Costureras en Lucha
UNAM – Universidad Nacional Autónoma de México

Diarios y revistas

La Boletina

Cíhuat

Curare

Doble Jornada
La Correa Feminista
La Cultura en México, suplemento de *Siempre!*
Excelsior
Fem
El Financiero
El Heraldo de México
La Jornada
Letras Libres
Nexos
The New York Times
The News México City
La Pala: Revista virtual de arte contemporáneo
Reforma
Réplica 21
La Revuelta
Tiempo Libre
El Universal
Unomásuno

Filmografía, documentales y vídeos

Rosa Martha Fernández – *Cosas de mujeres* (1975-1978), Centro de documentación de la Filmoteca de la UNAM.

Rosa Martha Fernández – *Rompiendo el silencio* (1979), Centro de documentación de la Filmoteca de la UNAM.

Mari Carmen Lara – *No les pedimos un viaje a la luna* (1986), Centro de documentación de la Filmoteca de la UNAM.

Lourdes Portillo – *Señorita extraviada* (2001), Centro de documentación de la Filmoteca Nacional, UNAM.

Lorena Wolffer – Grabación del performance *If she is Mexico, Who Beat Her Up?*, Centro de Documentación de X-Teresa Arte Actual, Fondo Lorena Wolffer.

Liz Misterio – La mítica fiesta de quince años, documental.

<https://www.youtube.com/watch?v=iCeWU2ihk7Y>

Polvo de Gallina Negra – *Performance Madre por un día en Telemundo* (1987), youtube,

<https://www.youtube.com/watch?v=abaDXr3HKck>

Pola Weiss – *Ciudad, mujer, ciudad* (1978) Vimeo. <https://vimeo.com/47978778>

Historia del feminismo en México, De la Protesta a la Propuesta:
<https://www.youtube.com/watch?v=DLKjwHtdAns>

Lorena Wolffer, “Evidencias / Cien del MUAC”. *Museo Universitario de Arte Contemporáneo*, youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=4aADJw8I9mE>.

Lorena Wolffer, “Mientras dormíamos (El caso Juárez)”, exposición Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario de Arte Contemporáneo,

Mónica Mayer, “Justicia y democracia por Mónica Mayer y Víctor Lerma”, *Mónica Mayer y Víctor Lerma* (youtube). <https://www.youtube.com/watch?v=AovSCkv17g8>

GASTV.MX, “Pinto mi raya”, Youtube, 5 de agosto de 2014.
<https://www.youtube.com/watch?v=AWHY10tiU6c>

Índice de imágenes

1. Maris Bustamante y Mónica Mayer (Polvo de Gallina Negra). Performance *Madre por un día* en el programa Nuestro Mundo de Televisa, presentado por Guillermo Ochoa, 1987. Este performance fue parte del proyecto ¡Madres! Recuperado en: Monica Mayer y Víctor Lerma. “Madre por un día”, youtube, 13’ 05”. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=a baDXr3HKck>
2. Corona fúnebre construida por integrantes de la Coalición de Mujeres, 10 de mayo de 1979, Ciudad de México. Archivo Ana Victoria Jiménez, acervo fotográfico. Biblioteca Francisco Xavier Clavijero, Universidad Iberoamericana Ciudad de México. Cortesía de Karen Cordero Reiman.
3. Suzanne Lacy y Leslie Labowitz (artistas). *In Mourning and in Rage*, Los Ángeles, 13 de diciembre de 1977. Fuente: *Leslie Labowitz y Suzanne Lacy, “In mourning and In Rage...”*, p. 53.
4. Portada del semanario cultural *La cultura en México*, revista *Siempre!* (1970). Fuente: Archivo Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavijero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.
5. Portada del semanario cultural *La cultura en México*, revista *Siempre!* (1970). Fuente: Archivo Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavijero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.
6. Portada del díptico de M.A.S. para entregar en la manifestación contra el mito de la madre. Archivo Ana Victoria Jiménez (no. 01795), Biblioteca Francisco Xavier Clavijero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.
7. Ilustración publicitaria para la Protesta contra el mito de la madre. Publicado en *Fin de semana*, no. 67, viernes 7 de mayo de 1971, suplemento de *El Día*. Archivo Ana Victoria Jiménez (AVJ-01581), Biblioteca Francisco Xavier Clavijero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.
8. Fotografía y pie de foto sobre la manifestación contra el Mito de la Madre, *El Heraldo de México*, lunes 10 de mayo de 1971. Archivo Ana Victoria Jiménez (no. 01609), Biblioteca Francisco Xacier Clavijero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.
9. Ana Victoria Jiménez (fotógrafa). Conjunto de imágenes de la acción del M.A.S. durante el Día del Padre de 1972. Monigote diseñado por integrantes del grupo MAS para colgarlo en la entrada del metro insurgentes. Archivo Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavijero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México. Fuente: Mónica Mayer,

“El trabajo de una feminista nunca se acaba”. En línea: <http://www.pintomiraya.com/redes/archivo-ana-victoria-jimenez/item/129-el-trabajo-de-una-feminista-nunca-se-acaba.html#>

10. Ana Victoria Jiménez (fotógrafa). Movimiento Nacional de Mujeres y Colectivo La Revuelta representando la obra *La opresión de la mujer* frente al Auditorio Nacional, Ciudad de México, 1976. Archivo Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.

11. Ana Victoria Jiménez (fotógrafa). Movimiento Nacional de Mujeres y Colectivo La Revuelta representando la obra *La opresión de la mujer* frente al Auditorio Nacional, Ciudad de México, 1976. Archivo Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.

12. Ana Victoria Jiménez (fotógrafa). Secuencia de varias de las fotografías que componen el libro *Cuaderno de Tareas* (1978-1981), Fuente: Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta, *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985, exposición en Hammer Museum, Los Ángeles*. En línea: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/from-the-series-cuaderno-de-tareas-assignment-book>

13. Movimiento Nacional de Mujeres (organizador). Pasquín para el ciclo de Avanzada Feminista, Ciudad de México, 1975. Fuente: Archivo Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Ciudad de México.

14. Bettye Lane (fotógrafa). Domitila Barrios de Chungara y Esperanza Brito de Martí en la Tribuna de Organizaciones No Gubernamentales. Fuente: Jocelyn Olcott, *International Women's Year...*, p. 203.

15. La Revuelta (ed.). Portada del n° 6 de la revista La Revuelta y Collage en el n°5, p. 7. Fuente: Archivos Históricos del Feminismo en México, CIEG, UNAM. En línea: https://archivos-feministas.cieg.unam.mx/publicaciones/la_revuelta.html

16. Portada de la revista *Artes Visuales*, no. 9, Museo de Arte Moderno, 1976. Fuente: Biblioteca Daniel Cosío Villegas, Colegio de México, Ciudad de México.

17. Lucero González (Fotógrafo). Primer Encuentro de la Coalición de mujeres feministas: la lucha por el aborto (1976). Fuente: Archivo Lucero González, Colección digital M68, Comité Universitario M68: Ciudadanías en movimiento, Centro Cultural Tlatelolco, UNAM. En línea: <https://m68.mx/imagen/35912>.

18. Rosa Martha Fernández (directora). Fotograma de la película *Rompiendo el silencio* (1979), 18' 33". Fuente: Hemeroteca Nacional de México.

19. Rosa Martha Fernández (directora). Fotograma de la película *Rompiendo el silencio* (1979), 21' 00"-21' 16". Fuente: Hemeroteca Nacional de México.

20. Rosa Martha Fernández (directora). Fotograma de la película *Rompiendo el silencio* (1979), 27' 26". Fuente: Hemeroteca Nacional de México.

21. Rosa Martha Fernández (directora). Fotograma de la película *Rompiendo el silencio* (1979), 25' 28" y 24' 07". Fuente: Hemeroteca Nacional de México.

22. Rosa Martha Fernández (directora). Fotograma de la película *Rompiendo el silencio* (1979), 25' 45". Fuente: Hemeroteca Nacional de México.

23. Coalición de Mujeres Feministas (organizadoras). Flyer para el evento contra la violencia en Guerrero, Fuente: Archivo Ana Victoria Jiménez, no. 0072, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.

24. Ana Victoria Jiménez (fotógrafa). Integrante de La Revuelta interpretando obra en el “Mitin” del 14 de julio de 1978 en la explanada del Auditorio Nacional. Archivo Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavijero, Universidad Iberoamericana.
25. Ana Victoria Jiménez (fotógrafa). Integrantes de La Revuelta interpretando obra en el “Mitin” del 14 de julio de 1978 en la explanada del Auditorio Nacional. Archivo Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavijero, Universidad Iberoamericana.
26. Ana Victoria Jiménez (fotógrafa). Protesta por el aborto libre y gratuito frente al Congreso de diputados, 31 de marzo de 1979. Fuente: Acervo fotográfico Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavijero, Universidad Iberoamericana.
27. Herminia Dorsal (fotógrafa). Aún atada como Prometeo... ¡son veinte siglos de terribles fardos! Cartel para el MNM. Archivo Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavijero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.
28. Ana Victoria Jiménez (fotógrafa). Manifestación por la maternidad voluntaria, 9 de mayo, 1979. Archivo fotográfico Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavijero, Universidad Iberoamericana. Cortesía de Karen Cordero Reiman.
29. Ana Victoria Jiménez (fotógrafa). Manifestación por la maternidad voluntaria, 9 de mayo, 1979. Archivo fotográfico Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavijero, Universidad Iberoamericana. Cortesía de Karen Cordero Reiman.
30. Fotógrafx desconocidx. International Dinner Party, organizada por Mónica Mayer, Ana Victoria Jiménez y Lilia Lucido –madre de Mónica– dentro del marco del proyecto de Susanne Lacy en 1979. De izquierda a derecha: Alaide Foppa, Ana Victoria Jiménez, y Lilia Lucido.
31. Ana Victoria Jiménez (fotógrafa). The International Dinner Party, organizada en Cuernavaca por Mónica Mayer, Ana Victoria Jiménez y Lilia Lucido –madre de Mónica– dentro del marco del proyecto de Susanne Lacy en 1979. De izquierda a derecha: Elvira Trueba, Adelina Zendejas, Amelia de Castillo Ledón y Concha Michel. Archivo Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavijero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.
32. Víctor Lerma (fotógrafo). Mónica Mayer junto al primer Tendedero en el Salón de Nuevas Tendencias 77/78, Museo de Arte Moderno, Ciudad de México, 1978. Cortesía de Mónica Mayer.
33. Pola Weiss (directora). *Ciudad, mujer, ciudad*, 1978, 5’ 34”. Fuente: <https://vimeo.com/47978778>.
34. Pola Weiss (directora). *Ciudad, mujer, ciudad*, 1978, 7’ 54”. Fuente: <https://vimeo.com/47978778>.
35. Crispín Alcázar Partida. Sin título [Granaderos ‘68], 1968. Fuente: *68+50: Gráfica del 68. Imágenes rotundas*, MUAC, UNAM, 2018, p. 83.
36. GRUPO SUMA. Intervención gráfica en periódico Unomásuno, 1968. Fuente: Cuauhtemoc Medina; Olivier Debrouse. *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997* (Catálogo exposición). Museo Universitario de Ciencias y Arte, UNAM, 28/02/2007-30/09/2007.
37. Maris Bustamante, [Intervenciones a imágenes de Karl Marx]. Fondo No-Grupo, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM, clave c.c. NG.5.4Ea.
38. Maris Bustamante, 1. *Estudio preliminar de la imagen de la Gioconda con falo en la cara*. 2. *Fotografía de maris Bustamante con prótesis de falo*. 3. *Careta para el Montaje de momentos Plásticos*

del No Grupo, Caliente Caliente! El pene como instrumento de trabajo o para quitarle a Freud lo macho. *Fuente:* Centro de Documentación Arkheia, Fondo No-Grupo, MUAC, UNAM. NG.6.4F.

39. La crítica de arte Raquel Tibol como público durante el montaje de momentos plásticos *Caliente, Caliente!* Intervenia en aquel momento Maris Bustamante que también portaba la careta, 1982. *Fuente:* Fondo No-grupo, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

40. Maris Bustamante, “Manifiesto de reconocimiento al taco”, documentación comprendida dentro de la obra *La patente del taco*, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

41. Fotografía grupal de los y las artistas participantes en la exposición “Propuestas temáticas: Carlos Aguirre, Carmen Boullosa, Maris Bustamante, Gabriel Macotela, Yani Pecanins, Clara González, Jan Hendrix, Olivirio Hinojosa, Magali Lara, Mónica Mayer, Rowena Morales, Santiago Rebolledo, Carla Ripley, Eloy Tarciso y Manuel Zavala”. *Fuente:* Archivo Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana, AVJ-03207.

42. Imagen 42. Mónica Mayer. *Mapa mental sobre el objeto de arte feminista*, Diario de la artista, 5 de febrero de 1984. Archivo Pinto Mi Raya. *Fuente:* “Polvo de Gallina Negra: Mal de Ojo y otras recetas feministas”, Julia Antivilo y María Laura Rosa (curadoras), Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos, 15 de enero – 05 de mayo, 2022, Santiago de Chile.

43. Denise Yarfitz (fotógrafa) y Mónica Mayer (coord.). Invitación al proyecto visual *Traducciones: un diálogo internacional de mujeres artistas*, 1980. *Fuente:* *Revista Nierika*, no. 10, p. 110.

44. Fotografía desconocida. Mónica Mayer y su madre, Lilia Lucido, durante uno de los eventos de *Traducciones* (1981). Cortesía de Mónica Mayer.

45. Mónica Mayer junto a sus compañeras del Woman’s Building pintando una pancarta que reza “The Art of Community”. *Fuente:* <https://thewomansbuilding.org/>

46. Proceso de construcción del Tendedero en Los Ángeles como parte del proyecto *Making it Safe*, de Suzanne Lacy. Cortesía de Mónica Mayer.

47. Fotografía desconocida. Mónica Mayer, El Tendedero, Los Ángeles, 1979. Como parte del proyecto *Making it Safe* de Suzanne Lacy, Hammer Museum, Digital Archive. Cortesía de Mónica Mayer.

48. Yuruen Lerma (fotógrafa). Respuesta a la pregunta “Have you ever been sexually harrassed at school or university?” en el Tendedero instalado a la entrada de la exposición *Radical Women* (2017): “A tempted rape by visiting professor at UCLA. Got away”. Cortesía de Mónica Mayer.

49. Volante-invitación a “La fiesta de quince años” en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (San Carlos). Archivo Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana.

50. Tlacuilas y retrateras (org.). *La fiesta de XV años*, 28 de octubre de 1984, Academia de San Carlos, Ciudad de México. En la imagen: Rubén Valencia haciendo las veces de chambelán junto a Maris Bustamante. Detrás de ellos, camina junto a su chambelán Magali Lara y más atrás Karen Cordero con un vestido de flores.

51. Tlacuilas y retrateras (org.). *La fiesta de XV años*, 28 de octubre de 1984, Academia de San Carlos, Ciudad de México. En la imagen: Llegada de las artistas acompañadas de sus chambelanes a la Fiesta de XV Años.

52. María Guerra. *Dibujo original del vestido de carne ideado por la artista para acudir a la fiesta de XV años*. Fuente: Liz Misterio, “La mítica Fiesta de Quince años”, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=iCeWU2ihk7Y>.
53. Tlacuilas y retrateras portando pancarta en la manifestación contra la violación en la ciudad de México, 7 de octubre de 1983. Fuente: Julia Antivilo y María Laura Rosa (curadoras), Exposición “Polvo de Gallina Negra y otras recetas feministas”, Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos, Santiago de Chile, diciembre 2021 - mayo 2022.
54. Polvo de Gallina Negra. *Mal de ojo a los violadores*. En la imagen: Herminia Dorsal y Mónica Mayer durante la performance Mal de Ojo a los violadores o El respeto al derecho al cuerpo ajeno es la paz, durante la manifestación feminista contra la violación el 7 de octubre de 1983, Hemiciclo Juárez, Ciudad de México. Archivo Pinto Mi Raya. Cortesía de Mónica Mayer.
55. Polvo de Gallina Negra (Maris Bustamante y Mónica Mayer). “Receta para hacerle mal de ojo a los violadores”. Fuente: fem, vol. 9, no. 33, 1984, p. 53.
56. Ana Barreto (diseñadora). “Denuncia la violación”. Cartel para el Centro de apoyo a mujeres violadas, 1979. Archivo Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavijero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.
57. Ana Barreto (diseñadora). “Talleres sobre violencia”. Cartel para el Centro de Apoyo a Mujeres Violadas, 1983. Archivo Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavijero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.
58. Maris Bustamante y Mónica Mayer durante una de sus conferencias performeadas del proyecto ¡Madres! Archivo Pinto mi Raya. Fuente: Exposición “Polvo de Gallina Negra y otras recetas feministas”, Julia Antivilo y María Laura Rosa (curadoras), Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos, Santiago de Chile, diciembre 2021 – mayo 2022.
59. Lorena Wolffer en colaboración con Martín Vargas y Mónica Martínez. Soy totalmente de hierro (2000). Panel “El problema es que pienses que mi cuerpo te pertenece”. Cortesía de Lorena Wolffer.
60. Lorena Wolffer, Martín Vargas y Mónica Martínez, Soy totalmente de hierro (2000). Espectacular ubicado en una de las vías urbanas de la Ciudad de México. Fuente: Cortesía de Lorena Wolffer.
61. Imagen 61. Mari Carmen de Lara (directora). No les pedimos un viaje a la luna (1986). Fotograma 1: 0’ 48”; fotograma 2: 0’ 51”. Fuente: YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=1pk6pZAJ8_8.
62. Mari Carmen de Lara (directora), *No les pedimos un viaje a la luna* (1986). Fotograma 1: 6’ 04”. Fotograma 2: 6’ 05”.
63. Herón Alemán (fotógrafo). Evangelina Corona, secretaria general del Sindicato de Costureras 19 de septiembre, durante su nombramiento (1986). Fuente: Repositorio digital M68, Centro Cultural Universitario Tlatelolco, UNAM. En línea: <https://m68.mx/coleccion/25506>
64. Mari Carmen de Lara (directora). *No les pedimos un viaje a la luna* (1986). Fotograma 1: 47’ 30”. Fotograma 2: 13’ 56”.
65. Ckick Strand (directora). Fake Fruit Factory (1986). Fotograma 1: 3’ 14”. Fotograma 2: 8’ 01”.
66. Ana Victoria Jiménez (fotógrafa). Marcha de la Asamblea de Barrios liderada por “Superbarrio”. Archivo fotográfico Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavijero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.

67. Cartel del IV Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe, Archivo Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavijero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.
68. González, Lucero (Fotógrafa). Performance ritual en las Grutas de Cacahuamilpa en el IV Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe, celebrado en Taxco, Guerrero. Archivo Lucero González, GON-075.
69. González, Lucero (Fotógrafa). Performance en las Grutas de Cacahuamilpa en el IV Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe, celebrado en Taxco, Guerrero. Archivo Lucero González, GON-075.
70. Lucero González (fotógrafa). Textil elaborado en uno de los talleres del IV Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe en Taxco, 1987.
71. Cartel de candidaturas feministas del PRD para las elecciones de 1988. Archivo Ana Victoria Jiménez, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.
72. Cartel de la candidatura municipal de Evangelina Corona para Nezahualcoyotl por el PRD, 1991.
73. Espectacular para la exposición “Mexico: Splendors of Thrity Centuries” en San Antonio sobre la Interestatal 35, Nueva York, primavera de 1991. Fuente: Shifra Goldman, “3,000 Years of Mexican Art”, *Art Journal*, vol. 51, no. 2, 1992, p. 91.
74. The Metropolitan Museum of New York. “See Mexico At Night”, Cartel publicitario de la exposición Mexico: Splendors of Thrity Centuries, que usa por ilustración el soporte para trono de la Casa E en el Palacio de la excavación arqueológica de Palenque, o Estela de Madrid.
75. “Cuervo 1800 salutes Mexico: Splendors of Thrity Centuries”. Cartel publicitario producido por la empresa tequilera José Cuervo con motivo de la exposición que emplea el cuadro de Frida Kahlo Autorretrato como Tehuana (Diego Rivera en mi mente) (1943).
76. Vicente Razo (artista). Museo Salinas (1995). Fotografía del baño en la casa del artista, Colonia Condesa. Fuente: Colección permanente del MUAC. En línea: <https://muac.unam.mx/objeto/museo-salinas>.
77. Vicente Razo (artista), Poster para baño del Museo Salinas (1995). Fuente: Amy Sarah Carroll, REMEX..., plate 1.
78. Mónica Mayer y Víctor Lerma (artistas). *Justicia y democracia. A fin de cuentas no nos interesa la masa ni el poder*, pieza integrante de la exposición “Fuego, masa y poder. En torno a Elías Canetti”, Museo de Arte Moderno, Ciudad de México, septiembre de 1995. Fuente: Archivo Pinto mi Raya.
79. Fragmentos del documental “Pinto mi raya”, producido por GASTV.MX. 1. Manifestantes del día del Orgullo Gay besándose durante el Kiss-in organizado en la instalación Justicia y Democracia: A fin de cuentas no nos interesa la masa ni el poder (1995). 2: Mónica Mayer y Víctor Lerma (artistas). Justicia y Democracia: A fin de cuentas no nos interesa la masa ni el poder (1995), Mónica Mayer y Víctor Lerma besándose en el centro de su instalación. Youtube, 5 de agosto de 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=AovSckv17g8>
80. Lorena Wolffer (artista), fotógrafx desconocidx. Mexican Territory, (1997). Fuente: Lorena Wolffer, “Mexican Territory”, *Art Journal*, vol. 56, no. 4, 1997, pp. 71-72.
81. Lorena Wolffer, *If She is México, who beat her up?* (1997-1999). Cortesía de Lorena Wolffer.
82. Campaña publicitaria del centro comercial El Palacio de Hierro, 1998. Fuente: Thelma Alcántara y Melba Maury. “Mujeres “Totalmente Palacio””, s/p.

83. Campaña publicitaria del centro comercial El Palacio de Hierro, 2005. Fuente: Thelma Alcántara y Melba Maury. “Mujeres “Totalmente Palacio””, s/p.
84. Lorena Wolffer (artista). Soy totalmente de hierro (primera versión), 1999. *Cortesía de Lorena Wolffer*.
85. Lorena Wolffer (artista). *Soy totalmente de hierro* (2000), cartel “Lo curioso es que creas que puedes controlar mi imagen”. Cortesía de Lorena Wolffer.
86. Lorena Wolffer (artista). *Soy totalmente de hierro* (2000), cartel “Este es mi palacio y es totalmente de hierro”. Cortesía de Lorena Wolffer.
87. The Maquiladora Murders. Or, Who is Killing the Women of Juárez? An International Conference. Universidad de California, 31 de octubre, 1 de noviembre y 2 de noviembre de 2003.
88. Lorena Wolffer (artista). Invitación al performance “Mientras dormíamos (el caso Juárez). Un performance de Lorena Wolffer” en el Museo Universitario El Chopo, 13 de noviembre de 2002. Fondo Lorena Wolffer, ExTeresa Arte Actual, INBA, Ciudad de México.
89. Lorena Wolffer (artista). Díptico al performance-mesa redonda *Úteros peligrosos*, celebrada el 16 de abril de 2005 en Ex Teresa Arte Actual. Fuente: FLW, carpeta 1, s/n.
90. Karen Cordero y Mónica Mayer (curaduría). Presentación de la exposición “Mujeres, ¿Y qué más? Reactivando el archivo de Ana Victoria Jiménez”, Universidad Iberoamericana, 2011. Cortesía de Karen Cordero Reiman.
91. Imagen 91. Mónica Mayer (artista). El tendedero de la exposición Si tiene dudas... pregunte. Una exposición retrocolectiva de Mónica Mayer, junto a las fundas protectoras tejidas por las voluntarias, MUAC, 2016. Fuente: <https://www.pregunte.pintomiraya.com/index.php/la-obra-viva/una-jornada-completa>
92. Lorena Wolffer (artista y fotógrafa). Muros de Réplica / Expuestas: *registros* públicos. Día Internacional para la Eliminación de Violencia contra las mujeres, Inmujeres DF, Zócalo, Ciudad de México, México. Foro de género y Salud, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Cuernavaca, Morelos, México (2008-2010) Cortesía de Lorena Wolffer.

