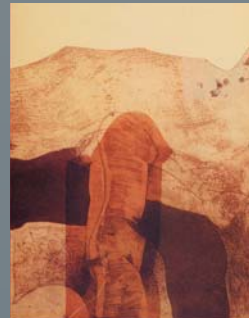




UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS



“Dos Décadas de Gráfica Feminista  
y de Conciencia de Género  
en México 1975 - 1995”

TESIS  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADA EN ARTES VISUALES

PRESENTA  
MARÍA AZUCENA HERNÁNDEZ VELÁZQUEZ

DIRECTOR DE TESIS:  
LIC. GERARDO RAYMUNDO LÓPEZ PADILLA

MÉXICO, D. F., AGOSTO, 2008



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.







UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“Dos Décadas de Gráfica Feminista  
y de Conciencia de Género  
en México 1975 - 1995”

Tesis

Que para obtener el título de:

Licenciada en Artes Visuales

Presenta

María Azucena Hernández Velázquez

Director de Tesis: Lic. Gerardo Raymundo López Padilla

México, D. F., agosto 2008



---

*A mis padres  
por su apoyo incondicional*





*AGRADECIMIENTOS*

*A la Universidad Nacional Autónoma de México y a la Escuela Nacional de Artes Plásticas, por haberme permitido formarme en sus aulas.*

*A mis maestros*

*En especial al Maestro Gerardo López Padilla, mi eterno agradecimiento por haber aceptado dirigir esta tesis, por todas sus enseñanzas y su ayuda invaluable.*

*Al Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas / INBA, a la Biblioteca de las Artes y al Centro Nacional de las Artes, por facilitarme material gráfico para esta investigación.*

*A todas aquellas personas que de manera directa o indirecta me apoyaron para realizar esta investigación.*



## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	6
CAPÍTULO I	
Historia del Grabado en México. ....	9
1.- Mesoamérica. ....	10
2.- Época Colonial. ....	12
3.- Siglo XIX. ....	20
4.- Siglo XX. ....	30
Referencias. ....	48
Bibliografía. ....	49
CAPÍTULO II	
Participación de la Mujer en la Historia de México .....	50
1.- Cosmogonía, Organización Social y Política, Educación y Productividad de la Mujer en el México Antiguo. ....	51
2.- La Nueva España. ....	57
3.- 1810-1910. ....	64
4.- Siglo XX. ....	70
Referencias. ....	86
Bibliografía. ....	87
CAPÍTULO III	
La Mujer como Productora de Artes Plásticas. ....	88
1.- Producción Plástica. ....	89
2.- Gráfica. ....	99
Referencias. ....	106
Bibliografía. ....	107
CAPÍTULO IV	
Arte Feminista y de Conciencia de Género .....	109
1.- Arte Feminista. ....	110
2.- Arte Feminista y de Conciencia de Género. ....	121
Referencias. ....	137
Bibliografía. ....	139
CONCLUSIONES .....	141
Bibliografía. ....	144
BIBLIOGRAFÍA GENERAL .....	145
ÍNDICE DE IMÁGENES .....	148



# Introducción



“Escribir o, en términos más generales, representar es tomar el poder; es contar tus propias historias y dibujar tus propias líneas, en lugar de sucumbir a los cuentos y a las imágenes de otros. Desde luego, hay un riesgo en ello; puedes no terminar contando un cuento de hadas con final feliz, pero al menos, tú eres la narradora y controlas los medios de la narración.”<sup>1</sup>

El vínculo entre arte y género, es un campo de estudio que se ha venido documentando en las últimas décadas. Investigaciones feministas en el área de las artes, han contribuido a restituir a la mujer su papel en la historia de la producción de las artes visuales. Así, esta investigación pretende ser una pequeña aportación al estudio del arte contemporáneo realizado por mujeres en México.

La delimitación de un periodo definido 1975-1995, obedece a que algunas expresiones plásticas realizadas por mujeres en este lapso, proyectan como tema la toma de conciencia de género. Siendo precisamente esta temática, la que motivo el desarrollo de esta investigación.

Tomando en consideración que este trabajo se circunscribe a la gráfica, el primer capítulo plantea un marco histórico, una semblanza sobre el grabado en México. Siguiendo intencionalmente la estructura tradicional de la cultura dominante, donde sólo se hace mención de algunas grabadoras, hecho que se subsana en el tercer capítulo donde se aborda la producción plástica realizada por mujeres. Esperando que en el futuro no se continúe escribiendo una historia del arte paralela, dividida por los géneros.

El segundo capítulo aborda la participación de la mujer en el ámbito económico, político, social y educativo, y su constante lucha por alcanzar la equidad en cada uno de ellos. Aunque siempre fue parte activa en la economía con la aportación de su fuerza de trabajo, este siempre ha sido infravalorado, signado por la explotación y la doble jornada. En el plano político y social, ha demandado su acceso a la vida pública y al poder de decisión. Arduo y lento fue su ascenso al terreno educativo y al reconocimiento de capacidades similares. A pesar de todas estas vicisitudes y a través de este proceso evolutivo se ha ido consolidando como sujeto histórico, participe del cambio histórico.

La mujer como productora de artes plásticas, como mencionábamos anteriormente, conformaría el tercer capítulo, el cual abarca desde el Virreinato, su participación en las Exposiciones Anuales auspiciadas por la Academia de San Carlos, así como su tortuoso camino para ingresar como alumnado a dicha Academia.

Posterior a la Revolución Mexicana comienzan a surgir las primeras mujeres que se dedican profesionalmente al arte, es la etapa del Muralismo y de la Escuela Mexicana de Pintura, en la década de los 50 sobreviene la ruptura y el advenimiento de las vanguardias artísticas internacionales, involucrándose también en estos terrenos mujeres artistas. En las décadas de los 80 y 90 se ven influenciadas por una diversidad de tendencias y de medios tanto tradicionales como alternativos, en los cuales incursionan, además su participación cada vez es más recurrente en concursos y eventos culturales.

Finalmente el cuarto capítulo aborda el tema específico de esta investigación. Nuevas propuestas temáticas comienzan a surgir entre artista mujeres, interesadas en expresar su identidad femenina y la problemática de la condición de la mujer. Generándose así, una expresión artística a partir de la autoconciencia de género, la cual tomó dos directrices, por un lado una propuesta plástica con connotaciones de género, y por el otro una propuesta artística abiertamente feminista.

Influenciadas por el movimiento feminista de la década de los 70, algunas artistas llevan el discurso visual a este terreno ideológico gestándose así, en la década de los 80, tres grupos que se autodenominaron feministas: *Tlacuilas y Retrateras*, *Polvo de Gallina Negra* y *Bio-Arte*, utilizando primordialmente como recurso el performance. Ambos discursos son válidos y aquí se intenta dilucidar sus mínimas diferencias.

Tras una ardua búsqueda por encontrar imágenes que abordaran explícita o implícitamente esta temática y que se circunscribieran a la gráfica y al dibujo, seleccione la obra de nueve artistas: Leticia Ocharán, Liliana Mercenario Pomeroy, Nunik Sauret, Mónica Mayer, Lucia Maya, Ofelia Márquez Huitzil, Rowena Morales, Paloma Díaz y Carla Rippey. Selección que surgió por referencia bibliográfica o por la seducción de una imagen encontrada al azar.

Sin pretensión de juicios unívocos y tomando en consideración el carácter polisémico que adquiere una obra, en la cual interviene la intención del artista y la lectura que le da el espectador en este caso yo, me di a la tarea de analizar estas obras, partiendo por un lado del significado o simbología que encierran las formas y por otro del contexto socio-cultural en el cual se generaron.

Resulta obvio pensar que no son estas artistas todas las que han abordado esta temática, estoy consciente de las omisiones involuntarias que se generaron tal vez a causa de una miopía de criterio o por circunstancias que escaparon a mis posibilidades. Sin embargo queda abierto este campo de investigación para que otra persona interesada, se aventure a explorar y explotar esta área del conocimiento del arte.



# Capítulo I

## Historia del Grabado en México



## Mesoamérica.

Al hablar del estampado de imágenes en México tenemos que remontarnos a las culturas más antiguas, por ejemplo Tlatilco 3000 años aproximadamente y redescubrir pequeños objetos que generalmente son de barro, llamados comúnmente “sellos” o “pintaderas”; la mayoría de ellos son de barro cocido, se han encontrado muy pocos de piedra y de metal y en menor escala los tallados en madera o hueso, ya que se supone no resistieron el paso del tiempo. Los lugares donde fueron encontrados en México son principalmente la Meseta Central, en el Estado de Guerrero, en la Vertiente del Golfo, escasamente en el Pacífico, en el Sur, el Istmo de Tehuantepec y en la Península de Yucatán. En cuanto a su forma se han encontrado planos, cóncavos, convexos y cilíndricos. Según refiere Paul Westheim *algunos tenían la forma de un pie y el dibujo se encontraba grabado en la planta*<sup>2</sup>. Se cree que el hombre al caminar y observar sus huellas estampadas en el suelo, le haya sugerido crear un instrumento que dejase, como el pie, la impresión de una forma.

El tamaño de los sellos es variable, los más pequeños miden un centímetro por lado, el más grande es uno cilíndrico procedente de Tlatilco y mide 23 cm de ancho.

Se ha comprobado que los sellos más antiguos de barro fueron modelados directamente, el barro empleado estaba compuesto de arcillas plásticas y una mínima cantidad de arena cuarzosa, se grababa en la superficie aún plástica con un palo o hueso puntiagudo un dibujo, casi siempre de rayas anchas y contornos bien definidos, la cocción se hacía en hornos primitivos calentados con leña, entintado el sello se imprimía con la mano.

Nuestros antepasados conocían una gran cantidad de colores vegetales y minerales, bien molidos los colores se revolvían con aceite de chía, o de chicalote o con alumbre. La utilización de los sellos era el estampado en color y la impresión en relieve.

La impresión en relieve se utilizaba en la decoración de la cerámica, cuando el barro estaba aún plástico, se reproducía el ornato en relieve. Con color se estampaban dibujos sobre la piel (cara y cuerpo) que servían de adorno, insignia o identificación.

Sobre papel como ornamento según los ritos y costumbres, ya fuera en el conjuro mágico, en la decoración de ofrendas, en banderas que les colocaban a los muertos o a las personas que iban a ser sacrificadas, estos papeles llevaban dibujos pintados o impresos. No se descarta que los sellos hayan sido utilizados también para fines oficiales.

De los sellos encontrados en Tlatilco de grandes dimensiones y que llevaban grabados animales, se supone que tenían un papel importante en el ritual de la caza. El tipo de ornato o dibujo que presentan los sellos cambian de acuerdo a la época en que fueron fabricados, los sellos más antiguos presentan dibujos

geométricos. Aparecen después sellos que reproducen formas de la naturaleza: plantas, flores, animales y la figura humana. Estas formas después se van simplificando hasta constituir signos convencionales, Por último se crean, tomando los elementos anteriores, ornatos fantásticos, simbólicos o ceremoniales y figuras artificiales tomadas de sus ritos y costumbres, según lo refiere Jorge Enciso.<sup>3</sup>

## Época colonial

Al periodo virreinal corresponden los siglos XVI, XVII y XVIII, y se caracterizan por la introducción del grabado en madera, en metal y la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

En el siglo XVI predominó la xilografía caracterizada por la ingenuidad y sencillez en las figuras y los rasgos, a raíz de la colonización española, los misioneros y frailes eran los encargados de enseñar a los indígenas las artes y oficios; el reproducir estampas religiosas contribuyó al proceso de evangelización, por tal motivo los primeros impresos mexicanos son doctrinas cristianas, artes o gramáticas, vocabularios y confesionarios en las lenguas indígenas, la impresión de los grabados en madera realizados por indígenas era en papel de maguey o en el material utilizado en los códices.

El grabado en madera en México fue empleado al principio en la fabricación de naipes y en imágenes religiosas. Posteriormente, (entre los siglos XVI y XIX) fue utilizado como recurso de ilustración para la imprenta, la mayor parte de planchas en este periodo, fueron traídas de Europa y su empleo tuvo enorme importancia en la repetición de algunos temas en la pintura mural novohispana, asimismo, como fuente de inspiración para las sargas de carácter didáctico utilizadas por los misioneros; además estas planchas de madera eran piezas que se cambiaban o prestaban los impresores para la composición de los frontis y escenas religiosas. Se tienen noticias sin embargo, que el franciscano fray Juan Bautista hizo grabar por indios varias láminas para un libro suyo que no llegó a imprimirse. El juego de naipes o cartas fue traída por los españoles, y a tal número llegaron las copias que el virrey Don Luis de Velasco decretó la prohibición a indígenas o españoles de producir naipes o tener moldes, bajo pena de azotes o destierro.

La imprenta y el grabado tuvieron siempre una conexión directa. Fray Juan de Zumárraga fue el que realizó las gestiones en España para traer una imprenta y molino de papel. Esteban Martín fue el primer impresor de quien se tienen noticias, sin embargo es a Juan Pablos a quien se le adjudica este título. A Juan Cromberger, le fue autorizada la cédula para establecer una imprenta en la Nueva España, escogió a Juan Pablos para dirigir el establecimiento. Antonio de Espinosa obtuvo en 1558 la cédula que le permitió establecer su imprenta en sociedad con Sebastián Gutiérrez y Juan Rodríguez. Entre otros impresores se encuentran a Pedro Ocharte y sus hijos Melchor y Luis Ocharte, Antonio Ricardo y Cornelio Adriano César fueron trabajadores de los Ocharte.

Pedro Balli fue el impresor del Tribunal del Santo Oficio. Enrico Martínez fue el último impresor de este siglo. El primer libro impreso en México, fue el titulado *Escala Espiritual para llegar al Cielo*, de San Juan Climaco, la traducción del latín al español la realizó fray Juan de Estrada o de la Magdalena en 1535, sin embargo no se ha encontrado ningún ejemplar de dicha obra.

Los grabados se dividen en estampas religiosas, portadas y escudos de armas. Entre los grabados más antiguos se encuentran el de *La Virgen concediendo la casulla a San Ildefonso*, este es un grabado en madera anónimo y se encuentra en el libro *Tripartitio del Christianisimo y Consolatorio doctor Juan Gerson*, fue impreso en 1544 en la casa de Juan Cromberger.

*La Virgen del Rosario*, cuyo grabador fue Juan Ortíz, data de 1571, fue impreso en el taller de Pedro Ocharte. San Agustín en la *Physicaspeculatio* de fray Antonio de la Veracruz, grabador anónimo, salió de la imprenta de Juan Pablos en 1557. *San Francisco de Asís* grabado por Antonio de Espinosa en 1571 se encuentra en el *Vocabulario de la Lengua Mexicana y Castellana* de fray Alonso de Molina. Entre las portadas destacan la del libro *Vocabulario en lengua de Mechuacán* de fray Maturino Gilberti, impreso por Juan Pablos en 1559, de grabador anónimo.

Esta misma portada fue utilizada para el *Confesionario Mayor en lengua mexicana y castellana* de fray Alonso de Molina, impreso por Pedro Balli en 1578. En 1563 Pedro Ocharte imprime la portada de las *Provisiones, Cédulas Instrucciones de su Majestad* (Cedulario de Puga).

Por último mencionaremos la *Dialéctica Resolutio Cumtextu Aristotelis* de Alonso de la Veracruz, impreso por Juan Pablos en 1554.

Entre los grabados de escudos de armas el más antiguo es el de Carlos V, apareció en *Ordenanzas y Recopilación de Leyes*, fue impreso por Juan Pablos en 1548. El escudo del arzobispo Alonso de Montufar se encuentra en el libro *Constituciones del Arzobispado y Provincia de la muy Insigne y muy Leal Ciudad de Tenochtitlan México de la Nueva España* de 1554, otro escudo fue el de Don Luis de Velasco el cual quedó impreso en varias ediciones como el *Speculum Conjugiorum* de 1556, fue repetido por Antonio de Espinosa en 1560 con ligeras variaciones y mayor limpieza. Un escudo más, impreso por A. de Espinosa fue el del virrey Martín Enríquez y se encuentra en el *Vocabulario en Lengua Castellana y Mexicana* de Molina, publicado en 1571.

Entre los escudos impresos por Ocharte se encuentra el del obispo de Michoacán, Antonio Morales de Molina que apareció en *Arte y Diccionario* de fray Juan Bautista en 1574. Y el escudo de Diego García de Palacio en el libro *Diálogos Militares*, impreso en 1583.

Antonio de Espinosa imprimió el grabado funerario, *Tumulto Imperial* de Francisco Fernández de Salazar, publicado en 1560.

Un dato muy importante es que casi no se conocen a los artistas del Siglo XVI, debido a que rara vez firmaban sus grabados, entre los grabadores de quienes sí se tienen noticias se encuentra a Juan Ortíz, llegó a México en 1568, trabajó en el taller de Leonardo Frago y poco después se pasó al de Pedro Ocharte. Fray Diego de Valadés nació en 1533, fue hijo mestizo, de madre india tlaxcalteca y de padre español, fue humanista, filósofo, lingüista, misionero y dibujante, su obra principal fue la *Rethorica Christiana*, publicada en 1579

en Perusa, Italia, en la cual aparecen 26 grabados en cobre de extraordinaria calidad. En dicha obra se trataba sobre América pero ya integrada al mundo católico, se describía a los indios, sus costumbres y los principios de evangelización.

El siglo XVII se caracterizó por la introducción y predominio del grabado en metal, éste adquirió mucha importancia como recurso en la ilustración, desplazando a la madera. Se cree que Samuel Stradamus, fue el que introdujo esta técnica en el grabado colonial. En cuanto a los materiales casi siempre se recurrió al cobre, las técnicas más usuales fueron el aguafuerte, la punta seca y el buril. El grabado en metal adquirió enorme importancia por tener mayor soltura, fuerza expresiva y por la calidad fina de la línea, sin embargo, la xilografía siguió cosechando obras notables.

México y Puebla fueron las ciudades de mayor producción, existieron innovaciones en cuanto a motivos y hubo una diversidad de imágenes: letras capitulares, viñetas, imágenes de santos, portadas de libros, retratos, escudos de armas, tesis universitarias, etc. Entre los grabados en madera más sobresalientes de este siglo se encuentra un *San Felipe de Jesús*, grabado anónimo, que apareció en la portada de una tesis en 1632, pero posiblemente ejecutado en el siglo XVI, otra estampa es *la Inmaculada Concepción*, publicada en un sermón de José Díaz Chamorro, editado en Puebla en 1675, una estampa de complicada composición fue *Nuestra Señora del Risco*, de un grabador posiblemente indígena, llamado Andrés Antonio, editado en 1684 y apareció en el sermón de José López de Avilés. Otras dos estampas aunque de escaso mérito, son la *Virgen de los Remedios* editada en 1678, en la *Métrica Relación* de Alonso Carrillo de Albornoz y una *Virgen de Guadalupe* encontrada en la tercera edición de la *Gramática de Nebrija*.

Otra clase de temas dentro de la xilografía fueron los retratos y deben considerarse además como documentos históricos, ya que representan a personajes de la cultura y de la historia colonial, entre ellos se encuentran el del poeta Bernardo de Balbuena, editado por Melchor Ocharte en 1604 en el libro *Grandeza Mexicana*.

El pintor Baltazar de Echave Orío apareció en su opúsculo, *Discurso de la Antigüedad de la Lengua Cantabra Vascongada*, en edición de Enrico Martínez en 1607. Existió en este siglo además, una gran cantidad de impresos con escudos, alegorías e imágenes.

Dentro de los grabados en metal, encontramos de Samuel Stradamus un retrato de Arias de Villalobos para el libro que éste tituló *Obediencia*, fue editado por Diego Garrido en 1623, aunque el grabado fue de 1604. Otro grabador de este género fue Antonio de Isarti quien realizó la portada que apareció en la *Crónica de la Provincia de San Diego de México*, de Baltazar de Medina, editado por Juan de Rivera en 1683.

De Antonio de Castro, otro grabador importante, es una Virgen de Guadalupe que

fue utilizada en *Origen Milagroso del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe*, escrita por Becerra Tanco y editada por la viuda de Bernardo de Calderón en 1699. Una serie de alegorías aparecidas en el *Llanto de Occidente* de Isidro Sariñana, editado por Calderón en 1666, de grabador anónimo fue de gran importancia por su calidad. No faltaron los temas profanos y entre ellos se encuentra un grabado de Nicolás Benítez, fechado en 1690.

El siglo XVIII se caracterizó por un incremento en la publicación de libros y tesis. Sin embargo el aumento en la cantidad no fue acorde al mejoramiento en cuanto a calidad, además existió un incremento en el número de imprentas. Entre las más importantes se encuentran la de Miguel de Rivera Calderón quien empezó a trabajar en 1701, sus herederos obtuvieron el título de Imprenta del Superior Gobierno, en ella se hacían publicaciones oficiales y otras como la primera Gaceta de México fundada en 1722; fue dirigida por Juan Ignacio María Castorena y Ursúa, y continuada en 1732 por Juan Francisco Sahagún y Arévalo, sin embargo, fue Carlos de Sigüenza y Góngora quien realizó el primer periódico en la Nueva España, llamado *El Mercurio Volante*, éste contenía noticias de España y Europa en general, eran hojas volantes y estaba ilustrado con toscos grabados, pero el de Juan Castorena se publicó con mayor regularidad y contenía noticias de la Nueva España.

Otro impresor fue Bernardo Hogal, estableció su imprenta en 1721, más tarde pasó a su hijo José Antonio Hogal.

En 1761 los hermanos Felipe y Cristóbal de Zúñiga y Ontiveros fundaron su imprenta con el nombre de Antuerpiana. Hay que citar también la imprenta traída por el doctor Juan José de Eguiara y Eguren, que produjo libros de excelente calidad tipográfica.

Entre los grabadores y grabados más destacados de esta centuria podemos citar al maestro del óvalo, llamado así porque diseñaba sus imágenes en un óvalo inscrito dentro de un rectángulo. Su producción fue sobre todo de temas religiosos, en ella se puede notar un dominio en el arte de grabar y los rasgos de un buen dibujante.

Con excepción del maestro del óvalo, la xilografía quedó limitada a elementos decorativos, viñetas e imágenes populares.

El grabado en metal como apuntamos anteriormente, no superó su calidad técnica ni estética. Por tal motivo, cuando se trataba de imprimir una obra lujosa se recurría o se imitaba a los grabados alemanes o a las planchas del siglo XVII, cuya calidad no había sido superada.

Entre los grabados del siglo XVIII se encuentran imágenes religiosas, retratos y planos. Un grabado de Francisco Agüera Bustamante fue una Virgen de Guadalupe que apareció en el *Manuale Officiorum*, impresa por Jáuregui en 1791. Una estampa de característica popular, es un Cristo grabado por José Araujo y apareció en la *Descripción Breve de la Muy Noble y Leal Ciudad de Zacatecas*, editada por Hogal en 1732. San Felipe Neri es otro grabado y está firmado por José de Molina. Se considera que José de Nava fue el mejor grabador de estampas, destacan



su dibujo correcto y su impecable ejecución. De su larga serie de imágenes sobresalen por su calidad un San Antonio Abad y una Santa Teresa de Jesús. Entre los retratos, uno de los mejor ejecutados fue el del beato Sebastián de Aparicio, grabado por Casanova, apareció en el folleto *Vida Prodigiosa* escrito por fray José Manuel Rodríguez y se repitió en Elogio Cristiano de José Miguel de Olivera Castro, ambos fueron editados por Zúñiga y Ontiveros. Antonio de Castro realizó 20 estampas para el folleto *El Sol Eclipsado*, creadas como tributo por el fallecimiento de Carlos II en 1701.

El siglo XVIII fue notable también por la realización de planos, el de la Nueva España en 1770, el de la capilla del Pocito 1791, el de la Alameda de México 1785, los planos para San Luis, Oaxaca y Querétaro 1796, de Zacatecas 1799, sólo por citar algunos.

Un apartado especial, requiere el periodo comprendido entre 1781-1821, por los sucesos gestados en el mismo, como fueron: las Reformas Borbónicas, la difusión del estilo neoclásico y la fundación de la Academia de San Carlos, ligados entre sí por un común denominador: el proyecto de modernización que implantó la dinastía borbónica, el cual tenía como propósito recuperar el poder delegado a ciertas instituciones.

Hay que recordar que la política seguida por los Augsburgos, dinastía que precedió a la de los borbones, se sirvió de corporaciones o de grupos de individuos de diversos estratos sociales para realizar la conquista de México, y posteriormente la organización política y administrativa, a cambio de compartir los beneficios económicos o de ciertos privilegios. En este sentido, la Iglesia fue una institución-corporación que llegó a acumular un gran poder económico y político, ya que tuvo a su cargo además de la evangelización, la educación, hospitales, el registro de la población y numerosas propiedades. Por lo tanto, la Corona decidió quebrantar esta estructura y recuperar el poder por encima de todo interés corporativo o individual, para tal efecto creó fábricas reales, monopolizó los negocios más prósperos. En el área de la educación intervino otorgándole su real patronato, como fue el caso de la Academia.

La creación de la Academia sirvió por un lado como medio del Estado para regular la producción plástica y artesanal. Anteriormente las artes y los oficios se organizaban laboralmente en el sistema de gremios, los cuales tenían el control del proceso de producción, así como la comercialización y la enseñanza del oficio. La enseñanza estaba bajo el sistema taller-maestro-aprendiz. La disolución legal de las corporaciones gremiales se produjo en México en 1813, haciendo posibles las ideas de Carlos III de libre producción y libre cambio. En lo artístico, la Academia promovió la sustitución del estilo barroco por el neoclásico, estilo que se encontraba de moda en Europa, cuyas formas estaban basadas en el ideal clásico, sus líneas eran sencillas y claras con predominio de líneas rectas, sus composiciones eran simétricas y equilibradas; los materiales de moda en la decoración fueron el mármol blanco, el bronce y la

madera natural. Se adoptaron los tonos sobrios, sin embargo, las grandes dimensiones continuaron. La temática se apegó a los temas paganos, inspirados en la antigüedad clásica o tuvieron un carácter cívico o una función laica, como la real Fábrica de Tabacos, el Palacio de Minería, la estatua ecuestre de Carlos IV y las medallas conmemorativas acuñadas por Gil, aunque también existieron obras de carácter religioso dentro del estilo neoclásico.

Pero retomemos el origen de la Academia y su asociación con la acuñación de la moneda que era la base para facilitar el libre cambio. Su factura se realizaba antes en pequeña escala en una dependencia del Palacio Real. En 1731 fue ampliada construyéndose la Real Casa de Moneda, siendo el primer gran edificio público que sirvió a los fines de la nueva política española.

El cuidado y mejoramiento de la acuñación, así como la formación de una escuela de grabadores dentro de la Casa de Moneda le fueron encargados al grabador Jerónimo Antonio Gil, quien llegó a la Nueva España en 1778. Entre sus primeros alumnos encontramos a Bernardo y Gabriel, sus propios hijos, a José Esteve y Tomás Suria estudiantes de la Academia de San Fernando que habían venido con él y tres jóvenes, que ya se encontraban pensionados por la Casa de Moneda.

Al anunciar el superintendente de la Casa de Moneda Fernando Mangino, que se podía asistir a la escuela gratuitamente, la asistencia aumentó hasta llegar a 200 alumnos. En menos de dos años los resultados fueron muy positivos y de este éxito brotó la inquietud de crear una escuela pública de bellas artes. Esta iniciativa fue bien recibida por el director de la Casa de Moneda, don José Mangino y por el virrey Martín Mayorga, además este último proponía que fuera una Academia de las Tres Nobles Artes (pintura, escultura y arquitectura). Se organizó una Junta Preparatoria, que entre otras funciones se dedicó a recabar fondos. Entre las corporaciones que contribuyeron se encuentran el Tribunal de Minería y el Consulado; algunas ciudades también participaron, entre ellas se encuentran Veracruz, Querétaro, Orizaba, Guanajuato y San Miguel el Grande, además de la participación de hacendados, terratenientes y la aristocracia.

Los trámites que realizara la Junta Preparatoria, tuvieron sus frutos el 25 de diciembre de 1783 con la real aprobación a favor de la creación de la Academia, la cual llevaría el nombre de Real Academia de San Carlos de la Nueva España. Esta se estableció en 1789 en el edificio que había ocupado el antiguo Hospital del Amor de Dios.

Al organizarse los estudios el área de grabado quedó dividida en dos departamentos: grabado en lámina y grabado en hueco cada uno con su propio director. En la enseñanza de estas disciplinas se acordó que los alumnos hicieran sus estudios en las oficinas de los directores y en la Casa de Moneda, asistiendo por las tardes a la Academia para recibir las clases de modelado en yeso y de modelos vivos. La admisión en estas ramas era bastante limitada por los altos costos de los utensilios, además de que se requería gran maestría en el

dibujo para el estampado en buril y en la confección de troqueles.

El grabador clave de este periodo fue Jerónimo Antonio Gil quien realizó la medalla para el Montepío de los cosecheros de Málaga y se dice que con ésta obtuvo la plaza de grabador mayor en la Casa de Moneda de México.

De su producción en México se encuentran aproximadamente 20 medallas conmemorativas de la época de Carlos III, casi todas las juras de Carlos IV, dos alusivas a su estatua ecuestre, además todas aquellas realizadas en ocasión de celebraciones y eventos promovidos por la Academia. Dentro de su producción gráfica merecen mención los retratos del Conde de Gálvez, de su hijo Miguel y del Marqués de Sonora José de Gálvez.

Jerónimo Antonio Gil obtuvo la dirección general de la Academia de San Carlos, al mismo tiempo ocupó la dirección del departamento de grabado en hueco. Para la dirección de grabado en lámina se eligió al valenciano Joaquín Fabregat (¿-1807), quien llegó a México en 1788.

Fabregat propuso la creación de un curso de estampado, auto-proponiéndose como maestro, obtuvo la anuencia de la Junta e instruyó a Julián Marchena y a José Mariano del Águila en lo referente a la calidad y acondicionamiento de los papeles, uso y variedad de los secantes, preparación de las tintas, así como el manejo y cuidado de la prensa y las planchas. El experimento llegó a su fin en 1795.

En su obra se encuentran reproducciones de pinturas como la Sagrada Familia de Lucas Jordán, ejecutó los retratos de la princesa María Luisa, del conde de Revillagigedo y del Arzobispo Núñez de Haro. Realizó en buril el sepulcro hecho por Tolsá para el oidor Cosme de Mier y Traspalacios, además de varios planos; entre los más importantes se encuentran el de la Ciudad de México delineado por Ignacio Castera y el Plano General de la Ciudad levantado por Diego García Conde, el proceso de estampado se confió a Manuel López López. Su obra más conocida es la célebre *Vista de la Plaza Mayor* (1804), realizada con motivo de la colocación de la estatua ecuestre de Carlos IV. Tomás Suria grabador de este periodo, fue discípulo de Gil, cultivó ambas ramas del grabado, entre su obra gráfica se encuentran estampas religiosas, retratos, escudos de armas, etc. Realizó el retrato de Jerónimo Antonio Gil grabado por Fernando Selma, el cual se conserva en la Academia.

Grabó la pira dedicada al Rey Carlos III, levantada por Antonio González Velázquez, realizó además una perspectiva de la calle de Plateros y los retratos de Pedro Romero de Terreros, Matías de Gálvez y de la marquesa de Branciforte. De su producción como medallista se deben mencionar aquellas que realizó por encargo de Carlos María de Bustamante, para “perpetuar nuestra unión con los españoles europeos” y la que le encomendara el arzobispo Lizama para celebrar la paz entre España e Inglaterra.

De Mariano de Águila discípulo de Gil y de Fabregat, se conoce un retrato de Revillagigedo y el grabado con el tumulto que se levantó para las exequias del virrey.

Manuel López López, pensionado de la Academia se retira de esta en 1807, ya que en ese año abrió una imprenta, en la que realizaba cualquier tipo de trabajo. La única medalla que de él se conoce, es la de la proclamación de Fernando VII, que fue elogiada por su buena ejecución.

De José María Montes de Oca, pensionado por la Academia entre 1788 y 1796, surgió un gran número de estampas; entre las de buena factura se encuentran la del grabado del monumento funerario, levantado por Tolsá para el arzobispo Núñez de Haro (1802), y el catafalco erigido en honor de los defensores de Buenos Aires (1808), según dibujo de Rodríguez Alconedo. La *Virgen de los Dolores* es catalogada como su mejor obra.

Pedro Vicente Rodríguez, en 1811 obtuvo el cargo de director de grabado en lámina de la Academia. Dentro de su producción, cuatro estampas dan el reconocimiento de ser uno de los mejores grabadores de su tiempo: una *Santa Catarina*, la pira funeraria al arzobispo Lizama y las dos piras en honor de la reina Isabel de Braganza.

Manuel Araoz, pensionado de la Academia hasta 1820, realizó trece láminas del *Tratado Elemental de la Destreza del Sable*, de Simón Frías (1809), y una Virgen de Guadalupe. Después de la Independencia ocupó la dirección de grabado en lámina. En 1834 obtuvo de manera interina la dirección general de la Academia. Citaremos también a grabadores, que sin un nexo directo con la Academia, cultivaron el grabado bajo el estilo neoclásico. Francisco Casanova, ejecutó una bella estampa de Fray Sebastián de Aparicio (1769). José Mariano Navarro, grabador y encuadernador, ejecutó una lámina sobre las proporciones de la figura humana, está calcada del grabado que aparece en el *Museo Pictórico y Escala Óptica*, del célebre español Antonio Palomino; realizó también las ilustraciones de las *Lecciones Matemáticas* de Bartolache, las treinta y dos láminas de las *Cordilleras de los Pueblos* de la Historia de la Nueva España, editado por Lorenzana en 1770. Alejo Infante realizó una estampa de Nuestra Señora de Palermo y una Purísima impresa en seda. Fundó la primera imprenta en San Luis Potosí. José María Torreblanca es el autor de la portada y las láminas de las Fábulas del Pensador Mexicano, de Fernández de Lizardi.

José Rodríguez Alconedo (1761-1815), obtuvo en 1794 el grado de académico de mérito, se conserva un retrato de Carlos IV en el Museo Nacional de Historia. El nivel alcanzado dentro del estilo neoclásico en las áreas de grabado y medallística, se vio disminuido por los difíciles días que precedieron la consumación de la Independencia.

## Siglo XIX

Las grandes crisis que convulsionaron al siglo XIX: Guerra de Independencia, Invasión Norteamericana, Santannismo, Revolución de Ayutla, Guerra de Reforma, Invasión Francesa y Segundo Imperio, Triunfo Liberal y Periodo Presidencial de Porfirio Díaz; pueden ser estudiados bajo la lente del arte.

Tras las luchas libertarias que precedieron a la consumación de la Independencia (en septiembre de 1821) y contra las vicisitudes que tuvo que afrontar México para conformarse como nación libre e independiente, la vida de la Academia de San Carlos fue precaria.

En 1817 la producción y la enseñanza fueron decayendo al dejar de percibir los ingresos de la Corona. Entre 1824 y 1843 la Academia redujo al mínimo sus quehaceres educativos debido al escaso presupuesto con el que contaba y por las pugnas ideológicas y políticas entre las facciones centralista y federalista (más tarde llamada conservadora y liberal).

Fue hasta 1843 cuando la Academia comenzó a resurgir mediante un proyecto educativo apoyado por Santa Anna, otorgando a su favor los beneficios de una lotería para que subsanara su economía. La escasa producción salida de ésta se reduce a algunos retratos y cuadros históricos, a la acuñación de medallas y monedas y a la edificación de algunos monumentos; obras en su mayoría tratadas con símbolos o alegorías de conceptos abstractos tales como la Libertad, la Victoria, etc. En el polo opuesto se encuentra la abundante producción pictórica y gráfica realizada por una serie de artistas extranjeros, que llegaron a México movidos por el interés que despertó en ellos el científico Alejandro Humboldt. Gracias al viaje realizado por Humboldt a varios países de América, entre los años de 1799 a 1804 y tras redactar e ilustrar sus observaciones, se publicaron una serie de volúmenes, cuyo título general fue *Viaje a las Regiones Equinocciales del Nuevo Continente*; publicación que contribuyó a modificar la falsa visión que se tenía del continente americano (cabe recordar que la mentalidad europea tildaba de salvaje y primitivo al desconocido continente). Dichos volúmenes, en su mayoría trataban temas científicos como botánica, zoología, geología, etc., pero los temas que suscitaban mayor interés eran los que se ocupaban de lugares y monumentos prehispánicos y los diversos paisajes de América. Humboldt alentó a los artistas jóvenes para que emprendieran el viaje al nuevo continente y lograran reproducir la imagen genuina de la naturaleza americana, y superaran los trabajos de un ilustrador científico. Llegaron pues a México artistas de diferentes países con diversos propósitos y se sirvieron de la pintura y del grabado, este último enriquecido con la introducción de la litografía en 1825.

La temática abordada era la reproducción del paisaje mexicano; haciendas, zonas mineras, ruinas arqueológicas, montañas, llanuras, bosques, lagos, etc.

Estas representaciones proporcionaban además, información sobre la productividad y explotación de una comarca. Sin faltar la representación de tipos, trajes, y costumbres así como el paisaje urbano. Algunos también reflejaron en su obra, determinada etapa del proceso histórico que les tocó vivir.

Uno de los primeros artistas en llegar a México fue Claudio Linati de Prevost de origen italiano, introduce la litografía en México en 1825.

Linati además de poner en funcionamiento el taller litográfico y en práctica las enseñanzas del mismo, publica junto con Fiorenzo Galli y el poeta José Ma. Heredia el periódico *El Iris*, cuya publicación duró de febrero a agosto de 1826. Tras inmiscuirse y comentar agudamente en dicho periódico la política del país, Linati se ve obligado a abandonar el país en septiembre de ese año.

Dentro de su obra se encuentran seis litografías publicadas en *El Iris*, las primeras ejecutadas en México; y una colección de dibujos a la acuarela de trajes y costumbres mexicanas, dibujos que más tarde fueron editados en Bruselas en el libro titulado *Trajés Civiles, Militares y Religiosos de México*, ilustrado con 48 litografías pintadas a mano, obra que nos ofrece una visión de la diversidad socio-cultural y pone al descubierto determinaciones históricas, políticas y económicas de la sociedad mexicana de aquellos tiempos.

En México deja a dos discípulos aventajados, el oaxaqueño José Gracida, del que se publicó en *El Iris* la litografía *Hidalgo*, y al teniente de ingenieros Ignacio Serrano quien utilizó la litografía para realizar planos topográficos y militares, años más tarde ocupó la dirección de las clases de litografía en la Academia de San Carlos.

Federico Waldeck además de ser pintor y litógrafo, tenía conocimientos sobre ingeniería y arqueología. Posterior a una exposición de dibujos realizada en Londres, sobre las antigüedades de Chile y Guatemala, recibe el encargo de diseñar una serie similar sobre las ruinas de Palenque y de Chiapas.

En 1825 llega a Tampico y trabaja como ingeniero en las ruinas de Tlalpujahua, se traslada a la ciudad de México y realiza una serie de litografías cuyo título fue *Colección de Antigüedades*; en 1831 es aprobado su proyecto de expedición para examinar y reproducir las ruinas de Yucatán. Entre 1834 y 1836 extrae ilegalmente piezas arqueológicas de las zonas de Palenque y Uxmal enviándolas a Europa, al enterarse de esto las autoridades mexicanas, es expulsado del país. En el año de 1838 publica en París *Viaje Pintoresco y Arqueológico de la Provincia de Yucatán*, ilustrado con seis litografías en blanco y negro.

El pintor y litógrafo Daniel Tomas Egerton, llega a México en 1834 y se inclinó por la representación del paisaje mexicano. Al regresar a Inglaterra litografía y edita en 1840 *Vistas de México*, donde representa un grupo de ciudades: Zacatecas, Puebla, Aguascalientes, Veracruz, Guadalajara y México”, ciudades que se caracterizan por su riqueza mineral, agrícola y comercial. Regresa a México en 1842 y escala el Popocatepetl, el resultado de esta expedición son cinco pinturas al óleo de formato pequeño.

El inglés Federico Catherwood, realizó los dibujos para ilustrar el libro de Stephens titulado *Incidentes de Viaje en Centroamérica, Chiapas y Yucatán*. Produjo además, una colección de estampas litográficas *Vistas de los antiguos Monumentos de Centroamérica, Chiapas y Yucatán*, realizadas en Londres en 1844. Karl Nebel realizó un álbum con litografías iluminadas a mano titulado *Viaje Pintoresco por la parte más interesante de la República Mexicana*, y una serie de litografías que además de su valor plástico, constituyen un documento gráfico importante sobre un acontecimiento histórico *La guerra entre Estados Unidos y México*, título que lleva el libro ilustrado por Nebel en 1851 con 10 litografías sobre la invasión norteamericana de 1847.

Emily Elizabeth Word 1797-1860, ilustró con 13 dibujos llevados a la litografía el libro México en 1867, escrito por su marido sir Henry George Word, quien fue el primer embajador británico en el México independiente. Publicó en Londres en 1829, el álbum de litografías titulado *Six views of the most important towns and mining districts upon the table land of Mexico*.

Paralelamente a la producción de los artistas extranjeros, la litografía especialmente tuvo un desarrollo importante en el grabado comercial.

Al salir Linati del país, su taller litográfico es trasladado a la Academia de San Carlos en marzo de 1828, encargándose de la enseñanza en 1831 el ingeniero Ignacio Serrano, quien en poco tiempo alcanzó a instruir a los litógrafos Vicente Montiel, Hipólito Salazar y Diódoro Serrano.

En 1830 el ministro Lucas Alamán mandó producir estampas para los libros *El Arbol de Cera* y *El Conde Dándalo*. En 1835 se realizaron litografías para la *Revista Mexicana*. El taller litográfico dejó de existir en la Academia de San Carlos y la prensa fue trasladada a la Academia Militar para imprimir tácticas de infantería y ordenanzas del ejército.

A partir de 1833 los editores comerciales empezaron a importar la maquinaria necesaria ya que se percataron de las amplias posibilidades del arte litográfico. Básicamente el grabado comercial en el periodo comprendido entre 1830-1856 fue utilizado para ilustrar libros, revistas, periódicos, calendarios, álbumes, novelas, colecciones, etc.

Entre los talleres litográficos y las casas editoriales más importantes se encuentran: la Sociedad de Rocha y Fournier; la Sociedad Decaen-Baudovin, la Casa Editorial de M. Murguía, la de Mariano Galván, la de José María Lara, la de Ignacio Cumplido y la de Vicente García Torres, estos dos últimos considerados los más famosos.

Los litógrafos más conocidos que aportaron su trabajo a estas casas editoriales fueron: Hipólito Salazar, Plácido Blanco, Joaquín Heredia, Hesequio Iriarte y Casimiro Castro.

Pero hagamos mención de las publicaciones más importantes, siguiendo un orden cronológico y de acuerdo al editor que las publicó, comencemos con Ignacio Cumplido quien edita en 1836 *El mosaico mexicano*, en 1842 publica



una magnífica edición de *Don Quijote de la Mancha*; la *Historia de los Estados Unidos del Norte* y *El Mundo Pintoresco*, ilustrado con litografías. En 1843 edita *Historia de Napoleón*, la impresión es realizada por Masse y Decaen, también en ese año edita y publica el *Museo Mexicano*, con ilustraciones de Joaquín Heredia. En 1844 es publicado *Viaje a México* con seis litografías también de Heredia.

En 1845 salió la publicación de *El Gallo Pitagórico*, periódico de protesta contra los abusos de Antonio López de Santa Anna, ilustrado por Plácido Blanco, Iriarte y Heredia. En 1847 es publicado *El Presente Amistoso*. En 1849 edita dos tomos del *Album Mexicano*. En 1851 lanza la revista *La Ilustración Mexicana*, la portada es realizada por Casimiro Castro, además de litografías se incluían en dicha revista grabados en madera o en metal. Dos grandes publicaciones impresas por Cumplido son *Los Mexicanos Pintados por sí Mismos*, salida de la casa de M. Murguía de 1854 a 1855, ilustrado por Hesequiu Iriarte y Andrés Campillo. Y de 1855 a 1856 es editado por la Casa Decaen, *México y sus Alrededores*, ilustrado por J. Campillo y Casimiro Castro, este último considerado el litógrafo más importante de esos años.

Vicente García Torres publica en 1841, *El Apuntador*, *Semanario de Teatros y Semanario de las Señoritas*, este último con litografías de Hipólito Salazar. En 1842 editó *El Periquillo Sarniento* y *El Panorama de las Señoritas*, las litografías del segundo se realizaron en el taller de José María Lara. En 1843 publica la obra *Los Niños Pintados por Ellos Mismos* y en 1844 edita el *Ateneo Mexicano*.

De la imprenta litográfica de Masse y Decaen salió en 1841 *Monumentos de México*, con litografías de Pedro Gualdi, pintor escenográfico que fue maestro de perspectiva en 1850 en la Academia de San Carlos. Las doce litografías que acompañan la publicación poseen una elevada calidad técnica. De esta misma casa salió en 1851, *La Voz de la Religión*, periódico religioso, social, científico y de bellas artes ilustrado con litografías de Hesequiu Iriarte.

Ese mismo año Juan N. Navarro editó *Antonino y Anita*, con dibujos de Eduardo Rivière litografiados por Casimiro Castro.

Mariano Galván edita en 1838 el *Calendario de las Señoritas Mexicanas*, publicado por la casa editorial de Murguía. Dicho calendario incluye grabados en cobre, en acero y litografías.

Del taller de Rocha y Fournier surgen las litografías para *El Recreo de las Familias*, publicación que apareció en 1838.

De la imprenta de José María Lara sale en 1843 la novela *Pedro y Virginia*, con litografías de Hipólito Salazar. En 1844 publica *El Liceo Mexicano* con litografías y grabados en acero.

La segunda mitad del siglo XIX se vio sorprendida por lamentables hechos que fragmentaron al país. Para estudiar la historia de la cultura mexicana de este siglo tendremos que explicar los constantes choques entre los partidos



conservador y liberal. El partido liberal estaba interesado en organizar una república independiente y soberana en lo político, lo económico y lo cultural.

El partido conservador con un marcado arraigo colonial estaba decidido a perpetuarse en el poder aunque fuese a costa de la intervención extranjera, fungía como protector de los intereses de la iglesia y de su clase social.

Cabe recordar que el primer impulso liberal fue aplastado por la dictadura de Santa Anna representante del clero y los hacendados.

Años más tarde se implantan con Benito Juárez las Leyes de Reforma y la Constitución de 1857, las cuales son impugnadas por el partido conservador dando origen a la Guerra de Tres Años, al Intervención Francesa y al establecimiento del Segundo Imperio, este se fincó con el apoyo de grupos conservadores y moderados, que con el tiempo se verían decepcionados ya que la conformación política del gobierno de Maximiliano tenía un carácter liberal (fomentó la industria y el comercio, en educación propuso que la primaria fuese gratuita y obligatoria, se preocupó por la condición de vida de los indígenas, dictó nueve puntos sobre materia eclesiástica quitándole poder a la iglesia). Puntos muy acordes con algunos artículos de la Constitución de 1857. Sin embargo, Maximiliano era un extranjero y un invasor y no tenía derecho a gobernar nuestro país, muere ejecutado el 19 de junio de 1867 en el Cerro de las Campanas.

Con el regreso de Juárez al poder da inicio el periodo que se conoce como República Restaurada y se impone definitivamente el proyecto republicano liberal, este periodo abarca los gobiernos de Benito Juárez y de Sebastián Lerdo de Tejada.

Se concluye este siglo y la primera década del siguiente con el largo periodo presidencial de Porfirio Díaz, que abarca de 1877 a 1910.

En lo concerniente al arte, en este periodo se vislumbran dos vías en la producción gráfica; por un lado la estampa académica y por el otro la estampa popular. Para estudiar la primera nos remontaremos a la reorganización de la Academia decretada por Santa Anna en 1843. Tras dicho decreto arribaron tres años después los profesores Pelegrín Clave y Manuel Vilar para impartir las clases de pintura y escultura respectivamente, ambos eran de origen catalán. Las clases se iniciaron en enero de 1847, año en el que llega de Italia el profesor de grabado en hueco o de medallas Santiago Bagally. En 1854 el inglés Agustín Periam ocupó la cátedra de grabado en lámina y al año siguiente el italiano Eugenio Landesio se hace cargo de las clases de paisaje.

Las enseñanzas de Periam consistían en grabado al aguafuerte, al humo, al buril, topográfico y sobre madera, este último enriquecido con la nueva técnica denominada madera de pie. Entre los alumnos más notables de Periam se encuentran en grabado en lámina y en aguafuerte a Luis Campa, Febronio Medina y Antonio Orellana. En grabado en madera a Miguel Pacheco e Ignacio Tenorio Suárez.

Cinco años más tarde al concluir el contrato de Periam y al no poder renovárselo la junta directiva, es sustituido por su discípulo Luis Campa en 1860. El

tuvo a su cargo la enseñanza del grabado toda la segunda mitad del siglo XIX. Entre sus discípulos más aventajados se encuentran Ventura Enciso, Valeriano Lara, Antonio Orellana, Agustín Ocampo y Miguel Portillo, quienes trabajaron el metal y la madera. Ignacio Tenorio Suárez, Jacinto Enciso, Cecilio Enciso, Enrique Guiard, Francisco Bustamante y Ambrosio Tirado se dedicaron exclusivamente al grabado en madera.

A principios del siglo XX Luis Campa es sustituido por su alumno Emiliano Valadés. El grabado académico se distinguió por su perfección técnica y por la gran disciplina de sus grabadores, sin embargo, sus trabajos carecían de originalidad, sólo eran copias de pinturas y de esculturas.

La Academia de San Carlos recibió el apoyo en mayor o menor escala de los diferentes gobernantes que tuvo el país. Al asumir Juárez el poder en 1861 y tras las reformas que se hizo a la administración pública que afectaron entre otros a los sectores educativos, la estructura administrativa de la Academia se vio quebrantada al retirarle el usufructo de la lotería, perdiendo de este modo su independencia económica apegándose al presupuesto federal, se decretó además la disolución de la junta de gobierno interna. En lo demás la escuela siguió funcionando como antes; se otorgaron pensiones y se realizaron exposiciones.

Bajo el gobierno de Maximiliano se ratificó la protección de la Academia ya que era considerada una institución importante para la cultura del país.

En la República Restaurada el grabado académico no sufrió grandes cambios, sólo desapareció del programa la materia de litografía impartida por José María Muñoz, entre sus discípulos se encontraban a Valeriano Lara y Rodrigo Gutiérrez. En la estampa popular por otra parte, se advierten dos tendencias: por un lado la caricatura política y por el otro el grabado comercial.

El grabado comercial a partir de los años sesenta sufre un descenso, la tipografía y la litografía no tienen la misma calidad que en los años cuarenta y cincuenta. Entre las publicaciones que guardan todavía esta calidad encontramos en 1860 *Los Ciento Uno* de Roberto Macario con una reproducción de las litografías de Daumier realizada por Hipólito Salazar.

Del taller de Inclán salió en 1861 *El Diario de un Testigo de la Guerra de África* de Pedro Antonio de Alarcón con excelentes litografías de Hesequio Iriarte.

En J. M. Aguilar y Compañía se imprime en 1862 el libro *Los Conventos Suprimidos en México* de Manuel Ramírez de Aparicio, ilustrado con litografías ejecutadas en los talleres de Hesequio Iriarte y Compañía. Este libro es un valioso documento que nos muestra los monumentos religiosos afectados por las Leyes de Reforma.

En 1864 de la imprenta de José María Andrade salió como edición del periódico *La Sociedad*, el Advenimiento de S.S.M.M. Maximiliano y Carlota al Trono de México, algunas litografías representan los arcos que se levantaron en su honor.

Nabor Chávez editó en 1866 *La Reseña Histórica del Cuerpo del Ejército del*

*Norte*, con litografías de Constantino Escalante. La Imprenta Económica publicó el libro *Iconología o Tratado de las Alegorías y Emblemas* con litografías de Hipólito Salazar copiadas de grabados originales en talla dulce. En 1868 se publicó *El Album de la Guerra con Francia*, ilustrado por Constantino Escalante; una de las más notables litografías es la que representa un episodio de la batalla de la Carbonera ganada el 18 de octubre de 1866 por el General Porfirio Díaz.

Las novelas de Vicente Riva Palacio *Calvario y Tabor* 1868 fueron ilustradas por Constantino Escalante, obra que rinde tributo al valor de los soldados del pueblo. Del mismo autor son *Martín Garatuza* 1868 ilustrada por Hesequiu Iriarte y *Las Dos Emparedadas* 1869 ilustrada por Santiago Hernández.

La caricatura política se expresa a través de imágenes gráficas; utiliza la sátira, la parodia o formas simbólicas para informar, impugnar, cuestionar y politizar al pueblo; recurriendo a los periódicos como medio de difusión. Entre algunas manifestaciones de este tipo de producción en la primera mitad del siglo XIX se encuentran: en Yucatán el periódico *Don Bullebulle* publicada en 1847 (en el periodo entre la guerra civil entre Campeche y Yucatán). Este periódico estaba conformado por jóvenes escritores como José Antonio Cisneros, Pedro I. Pérez, José García Morales sólo por mencionar algunos, la ilustración del periódico estaba a cargo de Gabriel Vicente Gahona quien utilizaba el seudónimo de Picheta. Fueron sólo 33 los números de este periódico ya que se prohibió su publicación. La obra gráfica de Gabriel Vicente Gahona realizada en madera de pie, sirvió de instrumento para hacer crítica política y social de las costumbres de la sociedad de provincia. Perteneció en Mérida al sector opositor, al grupo liberal de los “Sanjuanistas”, que fundó la revista *Don Bullebulle* como órgano de su lucha política. Fueron 86 los grabados realizados por Gahona para el periódico y constituyen el total de su obra gráfica.

En la ciudad de México los ilustradores recurrieron a la litografía, *El Gallo Pitagórico* publicado en 1845 fue uno de los primeros periódicos que utilizó la sátira en imágenes, fue ilustrado por los litógrafos Plácido Blanco, Casimiro Castro y Joaquín Heredia.

En 1847 es publicado el periódico *El Calavera*, los ilustradores permanecieron en el anonimato, sus comentarios eran fuertes críticas por la guerra de intervención, después del número 31 el periódico fue clausurado.

*El Tío Nonilla* surge en 1849, al igual que el anterior los caricaturistas permanecieron en el anonimato, fue de posición antimonárquica, editado en la litografía de Navarro.

El periódico *La Pata de Cabra* editado por Manuel Murguía en 1856-1865 se oponía a los intentos monárquicos del partido conservador. A partir de las caricaturas publicadas en este periódico se registró un cambio en el lenguaje expresivo, se simplificó el manejo del espacio y se utilizó una forma más esquemática, se simplificaron las formas y se recurrió al uso reiterado de símbolos y

convenciones, creando una forma de expresión de fácil y directo acceso al lector. Esta nueva forma de expresión surgió a la caída de Santa Anna, cuando los liberales adquirieron mayor fuerza.

En 1861 resurge la caricatura política, en el periodo de triunfo y consolidación del proyecto liberal. Estos periódicos ilustrados con caricatura fueron de tendencia liberal, presentando de manera crítica los conflictos a los que el grupo dominante se enfrentaba al presentar sus reformas a través de imágenes gráficas. Cabe recordar que los periódicos de ideas conservadoras no recurrieron a la caricatura para difundir sus ideas. Entre los periódicos ilustrados con caricaturas políticas existen ciertas constantes: se ejecutaron con la técnica litográfica y su formato era pequeño, ya que estaba sujeto al tamaño de la plancha ocupando la imagen la página completa (esto permitía que fueran realizadas por varias casas litográficas incorporándose después las hojas a los periódicos).

Su edición era semanal, bisemanal o trisemanal y su duración fue corta, entre los periódicos que permanecieron por más tiempo se encuentran *La Orquesta*, *El Padre Cobos* y *El Ahuizote*. La producción de este tipo de prensa tuvo mayor auge en diferentes periodos: en 1861 con el resurgimiento de la caricatura, en 1865 año en el que Maximiliano levanta la censura de la prensa y en 1869, 1871 y 1877 periodos de elecciones presidenciales. Fueron cuatro principalmente los talleres litográficos donde se produjeron las caricaturas en este periodo, en las casas litográficas de Manuel Castro, Nabor Chávez, Hesequío Iriarte y Francisco Díaz de León

Años más tarde Vicente García Torres publicó periódicos con caricaturas *La Chispa* 1871 y *El Padre Cobos* 1875-1876. Además de Hesequío Iriarte, Plácido Blanco, Joaquín Heredia y Casimiro Castro, otros litógrafos recurrieron a la caricatura como instrumento de agitación y crítica, entre ellos se encuentran: Santiago Hernández, Constatino Escalante, José María Villasana, Melchor Chávez, Alejandro Casarín, Melchor Alvarez, Jesús Alamilla, Méndez, Palomo, Padilla Moctezuma, Gaitán, Muhler, Cárdenas, Tenorio y Obregón.

Esta forma artística probada ya en otros países recibió la influencia directa o indirecta de las imágenes de Honoré Daumier y Juan Ignacio Granville o por publicaciones que llegaron a México como Roberto Macario, Charivari y Punch. A pesar de esta influencia europea, el lenguaje de la caricatura creó sus características propias utilizando formas simbólicas unidas a una tradición nacional basada en refranes y en canciones mexicanas, sin embargo la caricatura política de este periodo no caracterizó globalmente a la sociedad mexicana, su temática presentó sólo los conflictos del grupo liberal. Esto debido a que los liberales y la Constitución de 1857 (y las adaptaciones que sufrió de acuerdo a los diferentes gobiernos) dieron origen a la creación de una naciente burguesía sin tomar en cuenta las condiciones reales de las comunidades indígenas, ni de las clases obrera, campesina y de artesanos, tampoco previeron las consecuencias que traería la desamortización en contra de las comunidades

indígenas que darían lugar a la formación de grandes latifundios en el fin de siglo. En los 35 años de gobierno de Porfirio Díaz el desarrollo de la gráfica se dio fuera de los canales oficiales, ya que la política cultural oficial dominante consideraba que las clases de grabado eran propias para la formación de artesanos y no de artistas, sin embargo la gráfica siguió su tradición de medio visual informativo, por un lado publicaciones de periódicos y revistas que evitaban la controversia política o que pertenecían a la prensa oficial se dedicaron a ilustrar noticias, anuncios, cuentos, o poemas. Tal es el caso de *México Gráfico* 1888-1893 de José María Villasana, *México Festivo* 1892, Frégoli 1893-1897, *Frivolidades* 1910-1913, entre otros.

Por otro lado la oposición política se manifestó a través de la caricatura, a pesar de la represión que sufrió este tipo de prensa, caricaturistas como Santiago Hernández, Jesús Alamilla, Daniel Cabrera, Jesús Martínez, Eugenio Olvera y José Guadalupe Posada entre otros, sin importar afrontar la cárcel, el destierro o la persecución, decidieron incitar al pueblo a la acción para que defendieran sus derechos avasallados. Este lenguaje crítico contra el régimen porfirista lo encontramos en periódicos como *El Hijo del Ahuizote*, *El Cementerio Político*, *La Callejera*, *La Gaceta*, *El Colmillo Público*, *El Diablito Rojo*, sólo por mencionar algunos.

Ya en la última década del siglo XIX la gráfica adquirió un significado distinto al ser distribuida en hojas volantes, constituyendo un medio de información barato y claro, dirigido al pueblo en su mayoría analfabeto (84% de la población). Estas hojas ilustradas representaban acontecimientos, hechos dramáticos, costumbres, anuncios, crítica social y política. Entre los artistas que cultivaron este género podemos citar a Manuel Manilla y a José Guadalupe Posada, ambos considerados años más tarde los representantes de la “contracultura” porfiriana.

De Manuel Manilla se conocen algunos centenares de estampas, utilizó para las planchas una aleación de zinc y plomo. Trabajó en la editorial de Vanegas Arroyo hasta 1892. Su producción está dentro de lo convencional, en sus calaveras empleaba un lenguaje muy personal.

José Guadalupe Posada en 1868 ingresó al taller del maestro José Trinidad Pedroza, adquirió los conocimientos de ilustrador dominando primero la litografía. Ilustró el periódico opositor *El Jicote*. En 1872 Pedroza y Posada trasladaron su taller a León, Guanajuato y en 1876 Posada queda al frente y como único dueño del taller, el equipo era modesto y consistía en una prensa de mano, dos rodillos entintadores y media docena de piedras litográficas. Como ilustrador realizó viñetas, anuncios, diplomas e imágenes religiosas, en su taller independiente Posada ilustró numerosos periódicos. Además de la litografía, Posada recurrió también al grabado en madera, se cree que la tercera parte de sus grabados los realizó en este material. Utilizó también la aleación que se usa para los caracteres de imprenta, material suave para trabajar con gubia

pero que permite un tiraje mayor. Utilizó además, el método denominado “*gillotage*”, procedimiento de grabado en relieve sobre zinc, que consiste en dibujar con tinta inmunizadora, sometiendo después la plancha a la acción corrosiva de los ácidos. Manejó además el buril denominado “velo”.

Posada plasmó los acontecimientos y realidades sociales de su tiempo, creando un lenguaje directo y vigoroso dirigido siempre al pueblo. Colaboró como ilustrador con el editor Antonio Vanegas Arroyo en publicaciones como *La Gaceta Callejera*, donde se reseñaban acontecimientos de interés para el pueblo. Otro tipo de publicación fueron los corridos, pequeñas hojas de colores que contenían versos que describían hechos memorables o hazañas de bandidos generosos. Para el día de muertos no faltaba “la calavera”, hoja ilustrada con versos, que en un principio su finalidad fue solicitar donaciones “su calavera o su ofrenda”, después se pasó a las calaveras con sentido social donde poetas populares escribían versos burlándose de los dignatarios.

Se disputan la paternidad de este género Manuel Manilla y Santiago Hernández, pero con Posada llegan a su culminación, calaveras como La Catrina, la de Francisco I. Madero, la de Emiliano Zapata entre otras.

Posada narró en sus grabados la historia, la angustia, los terrores y agonías del pueblo mexicano. Murió el 20 de enero de 1913, al mes siguiente se dieron los primeros brotes de la Revolución.

## Siglo XX

Este siglo comienza aún, bajo el gobierno de Porfirio Díaz y tardará una década más para liberarse de la opresión. La falta de libertades, la subordinación, la esclavitud y los abusos obligaron a un amplio sector de la sociedad mexicana de diversos estratos económicos a rebelarse y en 1910 da inicio el movimiento armado de la Revolución. Esta guerra civil larga y sangrienta dejó tras de sí un porcentaje alto de víctimas, hambre y enfermedades.

Al morir asesinado Carranza, le preside el General Alvaro Obregón. En este periodo se afirma un cambio integral; el nacionalismo se había implantado, prosperaban tendencias socialistas que convertían al país en lugar propicio para el trabajo y la creación.

Sucedió a Obregón en la Presidencia el General Plutarco Elías Calles quien consolidó y amplió las centrales obrera y campesina, hizo del Estado la potencia máxima capaz de dirigir la economía y orientar el desarrollo capitalista. Confinó las diferencias entre los grupos políticos al seno del partido oficial, reprimiendo al partido comunista que se había constituido en 1919 y a organizaciones socialistas para conservar en exclusividad la bandera de la Revolución Mexicana bajo la “protección” de su partido.

Al término de su periodo presidencial (1924-1928), dominó aún la política mexicana. Durante los gobiernos que lo sucedieron (Portes Gil, Ortíz Rubio y Abelardo Rodríguez), es por esto que al periodo entre 1928 a 1934 se le conoce como maximato o gobierno de Calles.

El periodo del General Lázaro Cárdenas (1934-1940) alentó un intenso desarrollo izquierdista que abarcó desde el reparto de la tierra, el fortalecimiento de la unidad obrera, la nacionalización del petróleo; se aceptó a intelectuales y líderes como refugiados en México, además de la inmigración de miles de españoles republicanos. La administración de Cárdenas fue socializante, inclinada siempre a apoyarse en la clase trabajadora. Su gobierno llevó a la práctica el último impulso genuino de la Revolución.

A principios de siglo el arte no se vio exento de la degradación de sus valores. La Academia de San Carlos, con sus artistas importados y su función formativa siguió su curso, al morir Santiago Rebull fue contratado el pintor catalán Antonio Fabrés representante del academismo decadente, tras la hostilidad del alumnado se retiró tres años después. Lo sucedieron Leandro Izaguirre, Germán Gedovius y en 1902 Antonio Rivas Mercado, quienes sin embargo, no pudieron frenar el descontento. Por tal motivo sobrevino una revolución artística y entre sus agitadores se encontraba Gerardo Murillo, el Dr. Atl, quien entre otras actividades realizó la petición al gobierno de los muros de los edificios públicos para pintar, le fue concedido el anfiteatro de la Preparatoria, planes que quedaron postergados por el estallido de la Revolución. A causa de intrigas el Dr. Atl



regresa a Europa y en 1911 se declara una huelga en la Escuela Nacional de Bellas Artes encabezada por Raziel Cabildo, David Alfaro Siqueiros, Romano Guillemín, Luis G. Serrano e Ignacio Asúnsolo, exigiendo la sustitución del director Rivas Mercado, de los maestros extranjeros y una renovación total en los métodos de estudio. En el mes de abril de 1912 termina la huelga de pintores, grabadores y escultores de la Escuela Nacional de Bellas Artes y toma la dirección de la misma Alfredo Ramos Martínez en agosto de 1913; fundó en Santa Anita una escuela de pintura al aire libre bautizada con el nombre de “Barbizón”. A pesar de la crítica esta escuela logró implantar una ruptura en la enseñanza del arte, además de sembrar inquietudes creadoras. Ramos Martínez es sustituido por el Dr. Atl, éste como jefe de propaganda de Carranza funda varios periódicos entre ellos *La Vanguardia* en Orizaba, Veracruz, donde colaboraron Orozco como caricaturista y Siqueiros como corresponsal en Jalisco. Al igual que estos artistas muchos pintores se unieron a la lucha de diferentes formas.

Al entrar el país en su etapa pacífica y de recuperación, y tras un análisis y recuento no sólo de los hechos que convulsionaron a México sino al mundo en general con la Primera Guerra Mundial y la Revolución Rusa, da inicio a partir de 1921 la apertura de nuevas formas artísticas, la convulsión política y social despierta un renovado interés nacionalista y viejos proyectos por fin se ven realizados, es José Vasconcelos como rector de la Universidad quien lanza un llamado a los artistas para decorar los muros de los edificios públicos. En 1922 es redactado por Siqueiros y por Xavier Guerrero *El Manifiesto del Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México*, el cual sirvió de bandera a las ideas basadas en teorías socialistas contemporáneas que sustentaban a la nueva producción del arte mexicano de contenido ideológico, basado en las tradiciones prehispánicas y coloniales, y en la utilización de lo popular y en la ideología política.

*El Machete* fue el órgano combativo del Sindicato en el que se publicaron una multitud de panfletos políticos. *El Machete* comenzó a publicarse en marzo de 1924, los pintores politizados impusieron el uso con el mismo poder de importancia del lenguaje gráfico y el escrito, fue clausurado en junio de 1929.

En 1920 es reinstalado Ramos Martínez en la dirección de la Academia de Bellas Artes, ya como director anuló las clases de corte académico y las transformó en talleres libres, donde el alumnado encontraría su propio estilo expresivo, paralelamente reabrió la “Escuela de Pintura al Aire Libre” en el barrio de Chimalistac, esta reafirmaba las orientaciones nacionalistas del momento (las iniciativas de carácter educativo apoyadas por Vasconcelos tenían en común la búsqueda de unidad y conciliación de los mexicanos a través del reforzamiento nacional). Esta escuela pronto se hizo muy popular, atraídos por los nuevos métodos de enseñanza y por los materiales gratuitos acudían alumnos tanto indígenas, obreros o pintores ya formados, entre estos se encontraban Fernando Leal, Gabriel Fernández Ledesma, Alva de la Canal, Díaz



de León, Leopoldo Méndez, Fermín Revueltas, entre otros. La escuela de Chimalistac es trasladada un año después a Coyoacán. La temática de las obras seguía un marcado carácter nacional, pero con la llegada del pintor francés Jean Charlot, los pintores que acudían a este centro pronto cambiaron su concepción sobre el arte y sus técnicas. Fue Charlot quien inició en la práctica del grabado en madera y en la litografía a Fernando Díaz de León, Gabriel Fernández Ledesma, Fernando Leal, Alva de la Canal, Emilio Amero, entre otros. Además de establecer en México las bases para una producción gráfica de nuevo tipo.

Jean Charlot, llegó a México en 1921, fue su álbum *Vía Crucis*, compuesto por una serie de 15 grabados en madera de hilo que cambiaría la orientación de varios artistas, ya que expresaban las corrientes artísticas más importantes de Europa. En especial en el grabado en madera se recobraron los valores de superficie con la posibilidad de estructurar una composición sólo a través de planos, olvidándose de la tridimensionalidad, composición retomada de los grabados japoneses. En 1924 realizó ilustraciones para libros entre ellos *Urbe* de Manuel Maples Arce con seis xilografías. En 1925 escribió un artículo que publicó en *Revista de Revistas* de la ciudad de México titulado *Un Precursor del Movimiento del Arte Mexicano, el Grabador Posada*. En 1926 publica otro artículo *Manuel Manilla Grabador Mexicano*, aparecido en la revista *Forma* en la Ciudad de México. Trabajó con Sylvanus Greswold Morley en las ruinas mayas, el resultado fue la publicación de *The Temples of de Warriors*, de esta experiencia resultó también su serie *Grandes Constructores*, en 1927. Charlot se integró por completo a la realidad artística de México, participó también como muralista en la Preparatoria Nacional y en la Secretaría de Educación donde pintó los tableros *Cargadores y Lavanderas*. Participó también en el Taller de la Gráfica Popular y a través de la Editorial Mexicana edita en 1947 el portafolio *Mexihkanantli* (Madre Mexicana), con diez cromolitografías, 150 ejemplares de esta edición se hicieron en lengua nahuatl.

En 1925 el rector de la Universidad Alfonso Pruneda fundó otras Escuelas al Aire Libre: en Tlalpan fungiendo como director Francisco Díaz de León; en Xochimilco, dirigida por Rafael Vera Córdoba y la Guadalupe Hidalgo estaba a cargo de Fermín Revueltas. En 1924 la Escuela de Coyoacán es trasladada definitivamente a Churubusco. Más tarde aparecieron nuevas escuelas; en Iztacalco, San Angel, en los Reyes Coyoacán y también en provincia, Cholula, Taxco, Michoacán y Acapatzingo.

En 1927 se crearon los Centros Populares de Enseñanza Artística Urbana, ubicados en barrios populares e industriales y dirigidos al sector obrero. El *Saturnino Herrán* lo dirigió Fernando Leal, estaba ubicado en Nonoalco y el *Santiago Rebull* estaba a cargo de Fernando Ledesma, situado en San Antonio Abad. En ese mismo año se funda también la Escuela de Escultura en Talla Directa en el antiguo Convento de la Merced, en esta escuela de artes y oficios se establecieron talleres

para canteros, herreros, tallistas y orfebres, además del espacio destinado a los niños donde se practicaba cerámica y juguetería. El grabado fue divulgado también por los maestros que participaron en las Misiones Culturales, estas tenían como objetivo la práctica de la enseñanza rural. Entre los maestros misioneros se encontraban artistas que más tarde ocuparían un lugar sobresaliente en el ámbito de la cultura nacional: Fermín Revueltas, Pablo O'Higgins, Leopoldo Méndez, Ramón Alva de la Canal, Chávez Morado entre otros, esta experiencia amplió su percepción de la realidad social y ofreció contenidos nuevos a su obra personal. No hay que olvidar que el General Calles creó las misiones culturales e impulsó las escuelas al aire libre para contrarrestar los ataques de los artistas de la extrema izquierda ya que el estado redujo considerablemente las donaciones para la creación plástica.

En 1928 da inicio el movimiento *30-30* sus objetivos eran poner en entredicho a los maestros académicos y a los oportunistas del arte e insistían en la verdadera postura del artista revolucionario. Este movimiento fue iniciado por Fernando Leal, Alva de la Canal, Fernández Ledesma y Erasto Cortés Juárez, sus manifiestos estaban ilustrados con grabados, además publicaban la revista *¡30-30! Órgano de los Pintores de México*. Este grupo fue el primero que abrió una exposición colectiva de grabados en madera en México en la carpa Amaro, organizada por Fernando Leal, en ella participaron grabadores y pintores de aquella época como Alva de la Canal, Rufino Tamayo, Siqueiros, Charlot, Fernández Ledesma, Díaz de León, Fernando Leal entre otros.

Pero retomemos al grupo precursor que promovió la enseñanza de los diversos procedimientos para grabar: Fernando Leal fue uno de los estudiantes fundadores de la *Escuela al Aire Libre*. Como director del Centro Popular Saturnino Herrán tuvo como ayudante a Gonzalo de la Paz Pérez, en 1929 organizó la primera exposición de grabados del grupo *30-30*.

Gabriel Fernández Ledesma junto con Díaz de León investigó las técnicas del grabado, fundó la revista *Forma*, publicación sobre las artes plásticas producida después de la Revolución, además de impulsar el arte popular, fundó y dirigió el Centro Popular Santiago Rebull. En 1930 realiza la serie de litografías policromadas *Juguetes Mexicanos*, obra en la que se rescata la variedad de juguetes con un vigoroso colorido. En sus principales obras están las ilustraciones: *Viajes al Siglo XIX*, *Galerías de Fantasmas* de Enrique Fernández Ledesma y *El Coyote* de Celedonio Serrano Martínez.

Francisco Díaz de León, en 1920 se incorporó al movimiento antiacadémico, fue director de la Escuela al Aire Libre de Tlalpan. En 1924 realizó los primeros grabados en linoleo en México, tuvo como ayudante al artista japonés Tamiji Kitahawa, es por él que se amplió el campo de la xilografía al estilo oriental utilizando materiales, instrumentos y papeles japoneses.

Con el nombramiento de Manuel Toussaint como director de la Escuela de Bellas Artes, Díaz de León quedó al frente del taller de grabado cambiándole el

nombre por el de Artes del Libro (antecedente de la Escuela de Artes del Libro fundada en 1938, convertida en 1957 en Escuela Nacional de Artes Gráficas), este taller especializado variaba el sentido de la enseñanza del grabado al darle una utilidad concreta y directa. Colaboró en la publicación de artículos sobre la historia y técnicas del grabado con el fin de difundirlo. Dio a conocer al grabador yucateco Vicente Gahona *Picheta*.

Junto con Fernández Ledesma fundó la “Sala de Arte” donde se hizo la primera exposición de litografía: *Cien Años de Litografía en México 1830-1930*.

Realizó los primeros trabajos en aguafuerte a colores. Su pasión fue la estampa, la impresión y la tipografía, conocía todas las técnicas gráficas y las dominaba. Dentro de su obra como grabador y tipógrafo se encuentra: *Epigramas de Díaz Dufoo, Oaxaca, Taxco* de Manuel Toussaint, *Treinta Asuntos Mexicanos, Días de Fiesta, Su Primer Vuelo*, etc.

Al quedar al frente de la dirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Toussaint, se reorganizó la enseñanza del grabado y se establecieron tres talleres diferentes, el de metal quedó a cargo de Alvarado Lang, el de litografía lo dirigía Emilio Amero y el de madera estaba a cargo de Díaz de León, marcándose una nueva etapa en el desarrollo de la estampa.

Carlos Alvarado Lang 1905-1961 fue un continuador de la Academia y un gran cultivador de las técnicas tradicionales de estampación, grabados a buril, puntas secas, aguafuertes, mezzotintas, etc. En 1929 sustituyó a Emiliano Valadez en la cátedra de grabado. Durante tres periodos ocupó la dirección de la Escuela Nacional de Artes Plásticas y un periodo también fue director en la Escuela de Pintura y Escultura “La Esmeralda”, además de ser profesor en las clases de grabado fue impresor, editor de estampas, ilustrador y diseñador gráfico; a él se le deben álbumes tan sobresalientes como *Grabados Populares Mexicanos, 19 xilografías de la Academia de San Carlos durante el siglo XIX*, ambos editados por la Universidad Nacional; *39 estampas populares*, colecciones de grabados de artistas de Chiapas y de San Luis Potosí editadas por el Instituto Nacional de Bellas Artes y la carpeta con grabados del siglo XIX editada por la UNAM. Junto con Manuel Toussaint y Justino Fernández se propusieron rescatar 24 láminas grabadas en la Academia durante el siglo pasado, el primer grabado de esta carpeta era el retrato de Jerónimo Antonio Gil, dibujado por Tomás Suria y pasada al cobre por Fernando Selma.

Ilustró los libros *Fragmentos de Heráclito* de José Gaos y *Canto a Cuauhtémoc* de José López Bermudez. Difundió el grabado por medio de artículos, uno de los más importantes fue *El Grabado a la Manera Negra*, publicado en 1938 en *Anales* del Instituto de Investigaciones Estéticas. Su producción artística suma un medio centenar de imágenes, se deleitaba en los detalles y en la variedad de incisiones. Emilio Amero nació en 1900 en Ixtlahuaca, Estado de México, junto con Charlot intentaron resurgir la litografía en México, al regresar de los Estados Unidos en 1930 ingresó a la Escuela de Artes Plásticas para enseñar

todo lo relacionado con la técnica litográfica. Muchos artistas se acercaron a este taller buscando nuevos medios gráficos, tal fue el caso de Carlos Mérida, Fernández Ledezma, Orozco Romero, Alfredo Zalce, entre otros.

A raíz del renacimiento del grabado figuras como José Clemente Orozco, Julio Prieto, Federico Cantú, Rufino Tamayo, David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera, sólo por nombrar algunos, convirtieron la técnica de estampación en parte integrante de su producción artística.

De la obra gráfica de José Clemente Orozco se pueden citar 50 estampas definidas en tres periodos y una enorme cantidad de dibujos y caricaturas. Orozco se inicia como dibujante e ilustrador de libros, periódicos y revistas, como caricaturista colaboró en diferentes periódicos como *El Imparcial*, *El Machete*, *El Ahuizote*, etc., sus caricaturas fuertes e incisivas aludían al clero oscurantista y manipulador, a líderes corruptos, a la dictadura de Victoriano Huerta, a la intervención yanqui en el país; impregnadas todas de una gran ironía. Estas caricaturas fueron hechas en dibujo y reproducidas con técnica fotomecánica. Sin haberse acercado a los talleres de grabado en la Academia de San Carlos, da inicio en 1928 su primer periodo como grabador. En esta etapa sus temas troncales corresponden a la Revolución Mexicana, con la incorporación de detalles de las pinturas de la Escuela Nacional Preparatoria y unas cuantas litografías que corresponden a la farándula estadounidense. En este periodo realizó 19 litografías, en esta última representa el tema de los desempleados ya que le tocó vivir la gran depresión de los Estados Unidos. Este primer periodo concluye en 1932.

El segundo periodo se produce en 1935 a su regreso de los Estados Unidos, el disgusto que le provocó el medio mexicano da por resultado una visión áspera de la situación. En este periodo trabajó 10 litografías y 4 grabados en metal con técnicas de aguafuerte, aguainta y punta seca. Las primeras de estas estampas fueron impresas en el taller de Díaz de León; dentro de sus litografías podemos citar *Pedregal*, *Mujeres*, *Basurero*, en esta trata el tema de los trabajadores echados por la miseria hacia las ciudades perdidas; en *Turistas y Aztecas* realiza una crítica hacia el turista que observa como pintoresca la miseria del pueblo. Dos litografías cumbres son *Manifestación* y *Las Masas*, ambas se refieren a las luchas sociales. En este periodo se mezclan imágenes de sentido simbólico-social con otras que continúan el ciclo de la Revolución Mexicana y algunos detalles de murales como *La Chata*, *El Torso de Prometeo* o *Las Serpientes*.

El tercer periodo comienza en 1944, 14 son las estampas de este periodo todas realizadas en metal. Sus temas predilectos son la farándula y la calle: payasos, mujeres, desocupados, etc.

Rufino Tamayo recurrió pocas veces a los procesos gráficos, de 1935 existen de él algunos grabados en madera de hilo. En 1951 terminó una serie de cromolitografías. Utilizó la mixografía, técnica bautizada por él que consiste

en un troquel en plancha de cobre o de plástico, a partir de un diseño trazado y modelado en cera, la mixografía admite cualquier material, placas de yeso, de metal, de madera, etc., la tinta se aplica con pincel. Su obra gráfica la llevó a cabo en diversos talleres: Tamarird Workshop de los Angeles, Atelier Desjaubert de París, Polígrafa de Barcelona, Taller de la Gráfica Mexicana. Federico Cantú estudió grabado en 1945 con el maestro Alvarado Lang, llegó a convertirse en un consumado maestro en el grabado al buril. Casi siempre relacionó los mismos temas de sus pinturas con sus trabajos de grabados. En 1946 con la colaboración del maestro Alvarado Lang ejecutó 20 planchas de plata a buril con el tema *Letanía Lauretiana* que sirvieron para ornamentar el comulgatorio de la Purísima en la ciudad de Monterrey.

David Alfaro Siqueiros comenzó a grabar en 1924 en madera de hilo, realizó varias litografías en Taxco, Guerrero en 1930. Entre 1935 y 1936 produjo en Nueva York una serie de 12 litografías, una de ellas denominada *Dama Negra*. Realizó en el Taller de la Gráfica Popular algunas litografías, años más tarde realizó en offset *El Centauro de la Conquista*, cuya impresión fue de diez a doce colores. En 1924 se funda la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios), integrada por escritores, artistas plásticos, músicos, cineastas, etc. Sus fundadores fueron Leopoldo Méndez, Juan de la Cabada, Pablo O'Higgins, Macedonio Garza, Luis Arenal entre otros, entre sus consignas destacan: "ni con Cárdenas ni con Calles" (ya que ellos militaban en el Partido Comunista), ser una organización de lucha intelectual proletaria; ser defensores de la Revolución Mexicana y luchar contra dos graves amenazas, el fascismo y la guerra. Esta organización realizaba diversas actividades, organizaba exposiciones, mesas redondas, congresos, respaldaban demandas de maestros, obreros y campesinos con la impresión de volantes, impartían clases a trabajadores, realizaban murales, etc.

La LEAR estaba estructurada en secciones, la de Artes Plásticas comprendía tres sectores que eran pintura, escultura y grabado, al frente se encontraban Leopoldo Méndez, Alfredo Zalce y Fernando Gamboa. El grupo de artes plásticas era el más numeroso y el más activo, su producción artística era generalmente colectiva e integrada a los intereses de las grandes masas, liberada de la dependencia económica de la burguesía. Entre 1933-1937 se pintaron murales antifascistas, antibélicos y antimperialistas, vinculados a los intereses de la clase trabajadora.

Entre los miembros de esta sección podemos citar a David Alfaro Siqueiros, Pablo O'Higgins, Luis Arenal, Chavez Morado, Raúl Anguiano, Juan O'Gorman, Fernández Ledezma, Alvarado Lang, Jesús Guerrero Galván, Isabel Villaseñor, Erasto Cortés entre otros. La LEAR publicó la revista *Frente a Frente*, su Director era Fernando Gamboa, el diseño de la portada estaba a cargo de Carlos Mérida. La revista contaba con artículos literarios, traducciones y entrevistas. Estaba ilustrada con grabados de gran calidad realizados por

miembros de la LEAR o por colaboradores que no pertenecían a ella como Orozco, la temática reflejaba conflictos sociales; las condiciones de trabajo de campesinos y obreros, el combate a grupos contrarrevolucionarios, el impulso a la participación democrática de los sindicatos. Los artistas plásticos de la LEAR siguieron la tradición artístico-revolucionaria: el realismo social, cuyo origen se dio en el muralismo.

El realismo-social (realismo en la forma, social en el contenido) se hizo patente en los grabadores miembros de la LEAR que aplicaron una función social del arte. Esta organización que inicialmente mantuvo una actitud activa y revolucionaria, al crecer desmesuradamente, tomó tintes de oportunismo y burocracia generando su disolución. Sin embargo, el ánimo no decayó y entre 1937-1938 Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins y Luis Arenal fundan el Taller de la Gráfica Popular, nombre que aludía en primera instancia a la forma colectiva y manual de trabajo; el segundo término se debió a que los artistas estaban inclinados por el grabado conllevando así a la posibilidad de reproducción múltiple a bajo costo, y en último lugar, popular por su función social y en unidad con organizaciones populares.

El TGP fue desde un principio una asociación política, la mayoría de sus miembros militaba en el partido comunista. A este grupo se unirían muchos artistas plásticos que participaron en la LEAR. Los aspirantes a ingresar al TGP se les pedía conocer y aceptar su *Declaración de Principios*, probar su capacidad técnica, asistir a sesiones semanales de discusión y ceder el 20% de la venta de sus trabajos, se trabajaba colectivamente en la proyección y diseño del grabado y algunas veces también en ejecución, el tema de orden político, social o de denuncia era investigado a fondo, al término se exponía a la crítica, de esta última se concluía si las formas estaban acordes con el contenido de manera clara y directa. De la producción de este taller salieron volantes, carteles de denuncia, ilustraciones en revistas, periódicos y libros, hojas de apoyo a sindicatos, mantas para mítines, corridos, álbumes y la obra individual de los artistas. Como innovación realizaron ampliaciones de los grabados tipo mural para congresos sindicales o reuniones políticas e integraron el grabado al cine en cintas como: *El Rebozo de Soledad*, *La Rebelión de los Colgados*, *Río Escondido*, entre otras. Su estilo fue realista, entre los títulos de su basta producción podemos citar el cartel para la Confederación de Trabajadores de México, las caricaturas sobre la Expropiación Petrolera, los calendarios para la Universidad Obrera de México, el portafolio *En Nombre de Cristo*, 12 litografías sobre la España de Franco, los carteles antifascistas, el portafolio *85 Estampas de la Revolución Mexicana*, entre otros.

A los tres fundadores del TGP se unieron: Ignacio Aguirre, Raúl Anguiano, Angel Bracho, Jesús Escobedo, Everardo Ramírez, Antonio Pujol, Gonzalo de la Paz Pérez y Alfredo Zalce. Años más tarde se sumaron al grupo José Chávez Morado, Roberto Berdecio, Fernando Castro Pacheco, Francisco Dosamantes,



Agustín Villagra, Isidoro Ocampo, Antonio Franco, Guillermo Monroy, Mariana Yampolsky, Elizabeth Catlett, Alberto Beltrán y Arturo García Bustos.

En el curso de 20 años muchos de los mencionados dejaron de militar en el TGP, sin embargo, ingresaron nuevos elementos: Celia Calderón, Lorenzo Guerrero, Andrea Gómez, Elena Huerta, Xavier Iñiguez, Marcelino L. Jiménez, Sarah Jiménez, Carlos Jurado, Francisco Luna, María Luisa Martín, Fanny Rabel, Adolfo Mexiac, Adolfo Quinteros entre otros.

Además el TGP albergó como huéspedes a muchos artistas extranjeros como Georg Stibi, Galo Galecio, Jorge Rigol, Héctor Poleo, Robert Mallory, Jim Egleson, Arturo Rodríguez Luna, Jean Charlot, Koloman Sokol, Eleonor Coen, Hannes Meyer, este último además de ser historiador organizó la editorial *La Estampa Mexicana*, empresa que aunque no estaba íntimamente ligada al TGP se ocupó de publicar álbumes y distribuir mejor la obra de este grupo.

Dos disposiciones drásticas afectaron el ánimo del TGP; en 1957 la Biblioteca del Congreso de Washington rechazó el envío realizado por dicho grupo para la exposición de estampas que se presentaba anualmente en esa institución, esto debido a las disposiciones macartistas que expulsaban el arte mexicano de contenido social, por otro lado, las autoridades de la ciudad de México prohibieron pegar carteles en las calles evitando una forma de comunicación con el pueblo.

El TGP no estuvo exento de críticas, por ejemplo Siqueiros consideraba que existía un estancamiento en las técnicas y un alcance mínimo hacia las amplias masas del país, otros artistas criticaban el uso constante del linóleo y expresaban que este material requería menos oficio y menos técnica, otros argumentaban que los grabados en linóleo carecían de calidad estética y de profesionalismo cayendo en la realización de verdaderos machotes. La respuesta por parte de los integrantes del TGP a estas y otras críticas no se hizo esperar, ellos argumentaban que la persistencia en las herramientas y técnicas estaban en función directa con sus objetivos: buscar materiales de bajo costo y brindar fuerza y expresividad a la función del grabado, además señalaron la importancia de dicho grupo al no recibir subvención del gobierno ni de mecenas, y de participar en conferencias, exposiciones y cursos de grabado tanto en el país como en el extranjero y de haber dado la pauta para la creación de organizaciones similares en Estados Unidos, Brasil, Italia, Uruguay y Guatemala. Por discrepancias políticas con el resto de los integrantes se separaron del TGP en 1960 Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Adolfo Mexiac, Alberto Beltrán y Mariana Yampolsky. A partir de entonces se inició un declive en el TGP. En 1965 los integrantes que aún militaban en el TGP dispusieron la creación de una comisión especial que realizara un plan de trabajo y una reorganización, esta última se llevó a cabo con una nueva forma de estructura interna con la creación de un Consejo Ejecutivo integrado por Luis Arenal, en la coordinación general; Francisco Luna, Ramón Sosamontes y Adolfo Quinteros en la comisión

administrativa; Angel Bracho, Elizabeth Catlett, Roberto Martínez, Jesús Gutiérrez M. y Francisco Mora en la comisión de trabajo; Mercedes Quevedo, Octavio Bajonero y Sarah Jiménez en la comisión de finanzas; Jorge Ramírez, Alberto Rovira, Arturo García Bustos y Xavier Guerrero en la comisión de archivo, fototeca y exposiciones.

Tras este plan de renovación algunos integrantes de la directiva se movilizaron para ubicar al TGP en terrenos cercanos al poder público, provocando que en septiembre de 1965 Xavier Guerrero, Francisco Mora, Elizabeth Catlett, Celia Calderón entre otros divulgaran una carta abierta dirigida a toda la comunidad del TGP, censurando la actitud de algunos miembros del consejo directivo por utilizar al TGP para llevar a cabo sus ambiciones personales. A partir de entonces el TGP experimentó el ocaso, sin embargo, algunos sobrevivientes celebraron en 1967 los 30 años de su fundación con una exposición en el Museo de Arte Moderno de Chapultec.

Si se analizara la trayectoria del TGP para encontrar el motivo de su decadencia, tal vez concordemos con las críticas que Raquel Tibol hizo al respecto: *...El TGP había nacido cuando el frente popular antifascista había sido una realidad nacional e internacional, y la obra ahí producida resonó en México y en todos aquellos lugares que social, política e intelectualmente estaban preparados para recibir el sentido concreto de sus obras... En los años ascenso artístico, de eficacia visual, de participación pública efectiva, de resonancia internacional, la lucha ideológica en el TGP se libró entre lombardistas y comunistas, con muchos puntos coincidentes en la arena internacional y muy escasos en el acontecer político.*

*Sobreviene después en el TGP el periodo que se puede ubicar como gobiernista, oficialista o burocrático, cuando la mayor parte de su producción se encaminó a ilustrar los planes oficiales en la educación, en la organización sindical, en la política exterior... Para atender los nuevos intereses populares hacía falta otro tipo de gráfica... Porque se aferró el grupo más talentoso a formas ya probadas y agotadas en muchos sentidos, en vez de entrar a competir con los ricos elementos de la gráfica mercantilizada y seriada.*<sup>28</sup> En 1977 en el Palacio de Bellas Artes se celebró una exposición para celebrar los 40 años de la fundación del TGP con 180 estampas realizadas por 78 artistas. Sin embargo, esta exposición dio la impresión que lo más significativo del TGP era sumar una lista numerosa de integrantes. El TGP editó varios libros ilustrados: *Incidentes Melódicos del Mundo Irracional* de Juan de la Cabada publicado en 1944; un *Relato Poético de Tema Maya* con 40 grabados en madera de Leopoldo Méndez (en parte policromos). Los álbumes: Leopoldo Méndez, (*En Nombre de Cristo, 23 grabados*, 1943), Raúl Anguiano (*Dichos Populares*, 1939), Angel Bracho (*Rito de la Tribu Huichol*, 1943), Alfredo Zalce (*Estampas de Yucatán*, 1945), Isidoro Ocampo (*10 grabados en madera*, 1947), Jean Charlot (*Mexihkanantli*, 1947),



Everardo Ramírez (*Vida en mi Barriada*, 1948). La obra monumental del TGP es la serie *Estampas de la Revolución Mexicana*, 1947, álbum de 85 grabados en linóleo.

Leopoldo Méndez nació en 1902 en la ciudad de México, en 1920 fue durante un tiempo alumno de la Academia de San Carlos, estudió también en la Escuela de Santa Anita. Inició su trabajo como grabador en la revista *Horizonte* editada en 1926 en Jalapa, Veracruz. Posteriormente publicó e ilustró el periódico *30-30* y las revistas *El Sembrador* y *El Maestro Rural*.

En 1932 es nombrado jefe de la Sección de Dibujo de la Secretaría de Educación, donde montó un taller de grabado y litografía de carácter colectivo, participó en la LEAR e ilustró la revista *Frente a Frente*. En 1937 fundó el Taller de la Gráfica Popular. En 1946 recibió el Premio Nacional de Grabado y otro premio por el libro mejor ilustrado en la Feria Nacional del Libro. En 1952 ganó el Premio Internacional de la Paz, al año siguiente recibió un premio por las estampas de la película *La Rebelión de los Colgados*.

Junto con Manuel Álvarez Bravo, Rafael Carrillo Azpeitia y otros organizaron en 1959 el Comité Técnico del Fondo Editorial de la Plástica Mexicana. En 1960 recibió el primer premio en la Segunda Bienal Interamericana de México. Ese mismo año se separa del TGP. En 1968 fue designado miembro fundador de la Academia de Artes de México. Su obra gráfica es innumerable, expuso dentro y fuera del país. Fallece en febrero de 1969.

Luis Arenal nació en la ciudad de México en 1908, fue miembro fundador de la LEAR entre 1934-1936. Su obra muralista está en gran parte vinculada a la de Siqueiros. En 1937 fue miembro fundador del TGP, años más tarde deja de producir gráficamente y se separa del mismo por un largo periodo hasta 1965 al reincorporarse como coordinador. En 1940 junto con Pujol, se ve envuelto en el atentado fallido contra Trotsky, huye a los Estados Unidos y regresa 4 años después.

Alfredo Zalce nació en 1908 en Michoacán, estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes cuando Diego Rivera era director. En 1931 frecuentó el taller de litografía de Emilio Amero. Fue miembro activo en la LEAR, en 1935 se integró a las Misiones Culturales. En 1937 ingresó al TGP hasta el año de 1947 en el que se separó voluntariamente. En 1945 trabajó ocho litografías y se editaron 100 ejemplares del portafolio *Estampas de Yucatán*. En 1946 la Estampa Mexicana editó *El Sombrero* de Bernardo Ortiz con 40 grabados a color de Zalce. En 1948 se presentó en el Palacio de Bellas Artes una retrospectiva de grabados y dibujos. En 1960 participó con 17 estampas en la colectiva del TGP "450 Años de Lucha Homenaje al Pueblo Mexicano". En 1981 el Museo de Arte Moderno de Chapultepec, celebró a Zalce por 50 años de labor ininterrumpida con una retrospectiva donde se conjuntaron unas doscientas obras de pintura, escultura, tapiz, dibujo y gráfica. En su taller de Morelia, Alfredo Zalce produjo de una manera permanente durante 30 años

grabados en madera y en linóleo en color de una plancha, de varias planchas, a la placa perdida. En 1984 participó en la exposición *El Color en el Grabado* que se presentó en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México.

Pablo O'Higgins nació en los Estados Unidos en 1904, estudió música y pintura, interesado por el movimiento muralista le escribió a Diego Rivera quien lo invitó a trabajar con él, integrándose al equipo que realizaba los murales de la ex-capilla de Chapingo, en la Escuela Nacional de Agricultura. Su obra mural es numerosa tanto en México como en el extranjero. Con Jean Charlot y Francis Toor rescató numerosas planchas de grabados de José Guadalupe Posada, con ellas imprimieron la primera monografía sobre Posada en 1930. Fue miembro de la LEAR entre 1935-1937, también fue miembro fundador en 1937 del Taller de la Gráfica Popular y miembro en 1949 de la Sociedad para el Impulso de las Artes Plásticas. En 1959 recibió el Primer Premio de Grabado y Litografía, organizado por el INBA. En 1961 le fue otorgada la nacionalidad mexicana con carácter de privilegiada debido a su obra artística.

Fernando Castro Pacheco nació en 1918 en Mérida, Yucatán. De 1930 a 1933 estudió en la Escuela de Artes Plásticas de su estado natal. En 1939 hizo sus primeros grabados en linóleo y madera. En 1940 organizó la Escuela Libre de Artes Plásticas de Mérida. De 1944 a 1947 colaboró en el Taller de la Gráfica Popular. En 1949 fue nombrado profesor de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Participó en las *Estampas de la Revolución*, además de ejecutar grabados para diversas publicaciones. Fue premiado por el grabado *Felipe Carrillo Puerto*, líder agrarista asesinado en Yucatán. En 1948 ingresó a la Sociedad para el Impulso de las Artes Plásticas. Realizó diversos murales y participó en diversas exposiciones en México y el extranjero.

Adolfo Mexiac nació en 1927 en Morelia, Michoacán, realizó sus estudios de pintura en la Escuela de Bellas Artes de Morelia, prosiguiendo en la Academia de San Carlos. Aprendió grabado en la Escuela Nacional de Artes del Libro. En 1949 ingresó al TGP, en 1950 es designado profesor en la Escuela Nacional de Artes Plásticas. De 1953 a 1970 trabajó como ilustrador de *Cartillas Educativas* y de libros para las zonas indígenas. Realizó carteles para organizaciones obreras y culturales y pintó numerosos murales.

Alberto Beltrán nació en 1923 en México, Distrito Federal. De 1938 a 1943 estudió grabado y aguafuerte con el Maestro Carlos Alvarado Lang. En 1944 ingresó al TGP. En 1949 fue dibujante etnólogo en el Instituto de Alfabetización para Indígenas Monolingües. En 1956 obtuvo el Premio Nacional de Grabado. En 1960 fue designado director de la Escuela Libre de Arte y Publicidad. De 1965 a 1966 fue director del Taller de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana en Jalapa, Veracruz. Ilustró numerosos libros y colaboró en periódicos y revistas.

A raíz de la fundación del Taller de la Gráfica Popular, surgieron en décadas posteriores otros grupos pero con objetivos diferentes, tal fue el caso de la Sociedad Mexicana de Grabadores fundada en 1947, su finalidad era estimular la práctica del grabado manteniéndose alejados de la lucha política y social. En

sus estatutos expresaban: *...ser una agrupación de grabadores profesionales sin distinción de ideologías, cuyas finalidades esenciales eran estimular la obra de sus socios y hacer más amplia la difusión del grabado... sus miembros gozarán de plena libertad para expresar sus ideas y tendencias artísticas.*<sup>4</sup> En este grupo participaron artistas como Carlos Alvarado Lang, Angelina Beloff, Castro Pacheco, Pedro Castelar, Vita Castro, Esperanza Cervantes, Cortés Juárez, Lola Cueto, Manuel Echauri, Angeles Garduño, Mariano Paredes, Manuel Herrera Cartalla, Amador Lugo, Francisco Moreno Capdevilla, Angel Zamarripa, Feliciano Peña, Abelardo Avila, Julio Prieto etc. Este grupo publicó de noviembre de 1951 a diciembre de 1956 el boletín titulado *Estampa*, en el cual se exaltaban las tradiciones nacionales, también publicaron la revista *Artes del Libro*, redactada y compuesta por Feliciano Peña, Julio Rodríguez, Amador Lugo, Manuel Echauri, Pedro Castelar y por alumnos de la Escuela Nacional de Artes del Libro, realizaron varias exposiciones, la más completa e importante se llevó a cabo en 1951 en el Castillo de Chapultepec, titulada *Dos Siglos de Grabado en México*, en la cual se exhibieron obras de 137 artistas de la estampa, de los siglos XVIII, XIX y XX.

En 1952 se constituyó el *Primer Núcleo de Grabadores de Puebla*; en su Declaración de Principios consideraban al grabado como una batalla para resguardar la herencia cultural, defender y exaltar los símbolos de la nacionalidad. Esta declaración fue firmada por Rosa Alvarez, Salomón Candia, Angel Marquina, Rafael Ortega, Elías Mucobar, Francisco Zenteno, Fernando Ramírez Osoria y Ramón Pablo Loreto. Este grupo abrió en Puebla la galería *José Guadalupe Posada*, en sus imágenes fijaban su ciudad, además de desarrollar una acción efectiva en defensa de las joyas coloniales de esta ciudad.

En 1935 nace en Yucatán la organización *Artistas Pintores Proletarios* quienes tomaron el grabado con gran importancia, este grupo estuvo dirigido por Francisco Vázquez, Felipe Chi, Alfonso Aguilar y Armando García Franchi.

Alberto García Maldonado fundó la *Sociedad Yucateca de Grabadores*, entre sus integrantes se encontraban Emilio Vera, Rubén Pérez M. Cecilia Quiñones, Luis F. Flores entre otros.

Francisco Moreno Capdevilla nació en Barcelona, España en 1926, tras la Guerra Civil Española salió de su país en 1938, llegó a México con los refugiados políticos. A los veinte años de edad trabajó como ilustrador en la Secretaría de Educación Pública y en la Universidad Nacional Autónoma de México. A partir de 1948 grabó en el taller de Alvarado Lang y de 1956 a 1979 fue profesor de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. En 1960 es designado jurado en la Segunda Bienal Interamericana. Tras los acontecimientos de 1968 crea grabados como *Negro sobre Negro, Ira y Violencia, Silencios* etc.; aguafuertes con gran riqueza de elementos en trazos y planos de carácter no ilustrativo sino de equivalencias simbólicas. Fue entre 1968 y 1970 cuando trabajó el ciclo de doce grabados referidos a esta criminal represión padecida

en el movimiento estudiantil-popular. En 1972 recibió la medalla de oro en la Tercera Bienal Internacional de Gráfica Artística de Florencia, Italia. Dos años después en la Cuarta Bienal Florentina recibe el premio Ciudad de Ancona. El ciclo Monte Albán marca el inicio del uso del color en la gráfica de Moreno Capdevilla. En 1976 elaboró cuatro estampas referidas al tema del trabajo. Tres de ellas medían 43 x 43 cm y la otra 42 x 83 cm., estas estampas fueron impresas en el Taller de Experimentación y Producción Litográfica de la ENAP.

Ganador de premios en los Salones Anuales de Grabado 1955 y 1959. Del Salón Anual de la Plástica Mexicana 1962 y 1967. Mención de Honor en la Segunda Bienal Interamericana de México. Participó en las bienales de Tokio, Lugano, Sao Paulo, Cittadella, Florencia, San Juan, así como en la Internacional de Gráfica de Berlín RDA, en Gráfica Contemporánea de México 5 x 100 y en el Color en el Grabado en el Museo de Arte Moderno en Chapultepec. Ha expuesto en México y en el extranjero.

Mariano Paredes nació en 1912 en Veracruz, comenzó a grabar con el maestro Koloman Sokol en la Escuela de Artes del Libro. Fue miembro de la LEAR y del Taller de la Gráfica Popular. En 1942 realizó su primera exposición individual con 80 grabados en madera, además de participar en numerosas exposiciones colectivas en México y en el extranjero. Colaboró en diversas revistas y periódicos e ilustró 25 libros grabados en madera de pie. En 1947 fue miembro fundador de la Sociedad Mexicana de Grabadores y en 1948 de la Sociedad para el Impulso de las Artes Plásticas.

Fue en el transcurso de dos décadas 1950-1970, que se estimuló a los artistas latinoamericanos (incluyendo a México), a una renovación en el lenguaje plástico que fuera acorde a los movimientos de vanguardia, la recompensa consistía en los premios y el prestigio adquirido en los concursos y los eventos internacionales. Esta motivación no fue gratuita, en 1967 se pone en evidencia la participación de la CIA, cuyo patrocinio encubierto en organizaciones culturales a través de corporaciones multinacionales, implicó de esta manera una penetración cultural (además de la penetración económica), capaz de modificar la conciencia, desviar un arte con orientación social, además de utilizar este imperialismo cultural como otra arma más de la guerra fría.

En la década de los cincuenta, la política internacionalista se refleja también en la producción artística, ésta deja de ser patrimonio del Estado, en especial la producción gráfica, que entra en la fase de circulación y consumo a través de galerías y museos. Es a partir de esta década, que se funda en México un gran número de galerías privadas, con el objeto de promover las corrientes de vanguardia y el mercado capitalista del arte. En la segunda mitad de esta década se estableció una aguda confrontación entre el realismo social, representado por la escuela mexicana y su estilo contrario más importante, el expresionismo abstracto. Fue en las Bienales Interamericanas de Pintura y Grabado donde se hizo más evidente esta fricción.

La Primera Bienal fue convocada por el INBA en 1958, dando inicio a una “internacionalización” de los grabadores mexicanos. A pesar de que esta bienal fue precedida por discusiones y protestas, los artistas la apoyaron y lucharon porque tuviera una continuidad. Sin embargo, demostró la supremacía de la escuela mexicana y del realismo social. Como homenaje, se montaron cuatro exposiciones dedicadas a Orozco, Rivera, Siqueiros y al brasileño Cândido Portinari.

Gran parte de la obra estadounidense estaba representada por el expresionismo abstracto. Para la escuela mexicana, el expresionismo abstracto devino en un reto ideológico y una llamada de conciencia a renovar su lenguaje plástico.

La Segunda Bienal se celebró en 1960 y representó una importante modificación, en primer lugar se rindió homenaje a la obra de Tamayo en una sala especial y se le otorgó el Primer Premio Internacional de Pintura. En segundo lugar, la obra de los 18 países participantes en el Palacio de Bellas Artes y en 17 galerías privadas, predominó la pintura abstracta.

Las Bienales Interamericanas terminaron en 1962 como respuesta del gobierno a la negativa de 79 artistas a participar en la Tercera Bienal, en protesta por el encarcelamiento de David Alfaro Siqueiros.

En los años sesenta durante la guerra fría, bajo el auspicio de corporaciones estadounidenses “interesadas” en organizaciones culturales, fue como algunos artistas empezaron a participar en las Bienales Internacionales de Grabado en diferentes países.

Por otro lado, el desarrollo económico durante el periodo de Miguel Alemán, llevó al país en esta década a un creciente endeudamiento con la banca internacional. La riqueza se concentró en manos de la industria transnacional y en la burguesía nacional, generando descontento en la población, entre ellos, maestros y estudiantes universitarios que pretendiendo cambiar sus condiciones de vida y exigiendo un marco de libertades democráticas, manifestaron su rechazo en el año de 1968 en diferentes manifestaciones estudiantiles, frenadas por el Estado (representado por el autoritarismo de Gustavo Díaz Ordaz), bajo una represión sangrienta y brutal.

Ese mismo año se celebrarían los Juegos Olímpicos. Paralelamente, el Estado organizó una Olimpiada Cultural, reuniendo a algunos artistas plásticos con intereses discordantes en un arte de contenido político-social. Sin embargo, la contraparte, la gráfica comprometida, esto es, San Carlos y la Esmeralda, elaboró el material para difundir consignas y demandas para apelar a la conciencia de la población. La Marcha del Silencio sacudió la desmoralización colectiva que sufría el país, resultado de una incapacidad de participación en la política.

Trabajar para el movimiento haciendo pancartas, mantas, volantes, recurriendo a nuevos métodos para la impresión rápida y poder denunciar la intolerancia institucional y la disolución social. Manifestarse contra la represión, el autoritarismo y la prensa vendida y abogar por la liberación de presos políticos,

por la democracia y la libertad, esta era una alternativa más edificante que además retomó la cuestión entre la función del arte y del artista. Utilizaron el mimeógrafo, la serigrafía, la xilografía y el linograbado, decodificaron la simbología de los juegos olímpicos. Símbolos y logotipos fueron resemantizados para devolver una imagen contraria a la imagen de la Olimpiada de la Paz.

A partir de los acontecimientos de 1968 las universidades y escuelas tendieron a politizarse, dejando de lado la tutela oficial. En la UNAM, UAM, Escuela de Diseño y Artesanías y en la Esmeralda, se produjo una gráfica con temas de interés social y en unidad con movimientos populares internacionales.

Es casi a mediados de los setentas cuando surge en México lo que se ha dado en llamar el “fenómeno grupal”. Los artistas que trabajaban con distintos medios y diversos fines se asociaron para crear un arte interdisciplinario.

En 1976 el concepto de grupo fue establecido, cada uno se estructuró (después de una maduración teórica y plástica) bajo un sistema de producción, estilo, nombre, lema y logotipo propios. Fue también este año cuando se multiplicaron las discusiones para analizar la relación entre arte-política, arte-sociedad y arte-lenguaje. En la X Bienal de Jóvenes de París celebrada en 1976, se propuso la selección de obras colectivas.

El desmedido crecimiento de la capital y las condiciones de vida, las fallas del sistema educativo y la situación político-social de México y América Latina, fueron los temas recurrentes de los grupos. Introdujeron además, nuevos modos de reproducción como el xerox y realizaron eventos en la calle con el fin de entablar un diálogo con un público más amplio.

En 1973 surgió el grupo Tepito Arte Acá, su propósito era encontrar formas de expresión adecuadas a su medio urbano, produjeron audiovisuales, murales y un plan de orientación arquitectónica.

En 1974 se creó el Taller de Arte e Ideología (TAI) en el Instituto de Investigaciones Estéticas, con una inclinación hacia el arte público y al marxismo cuya principal influencia y participación fue de Alberto Hjar. Los integrantes participaron primero en el análisis y divulgación de textos de estética asociados al marxismo, posteriormente con textos y aportaciones plásticas en apoyo a los movimientos de liberación popular.

El grupo Suma se forma en la ENAP en 1976 dentro del Taller de Investigación Visual en Pintura Mural, coordinado por Ricardo Rocha este grupo estuvo integrado también por Oliverio Hinojosa, Santiago Rebolledo y Gabriel Macotella entre otros, su temática fue de índole social. Recurrieron a la calle como espacio para la experimentación plástica, utilizaron el desecho industrial y reprocesaron la imaginación de los medios masivos y lo modificaron. Se interesaron además por el campo y las raíces culturales.

El grupo Mira apareció en 1977 en un taller de la Escuela de San Carlos, sus obras presentan textos e imágenes que plantean el proceso de transformación social a través de su obra gráfica.



El grupo Germinal fue formado en 1978 por estudiantes de la Esmeralda, utilizaron enormes mantas pintadas transformando las imágenes de los medios de comunicación masiva mediante la ironía o la denuncia apoyando a organizaciones obreras o políticas.

El Taller de Investigación Plástica (TIP) se dedicó primordialmente al mural comunitario y a la práctica de un arte sociológico. Fue el único grupo que realizó sus actividades en zonas rurales. Entre sus integrantes se encuentran José L. Soto, Isa Campos, Ariadne Gallardo, René Olivos, etc.

En el grupo Proceso Pentágono, su temática recurrente fueron los procesos de liberación y los desaparecidos políticos. Su medio fundamental fue la documentación y la ambientación. A pesar de la constante desintegración del grupo su trabajo mantuvo cierta coherencia. Carlos Fink, Felipe Ehrenberg, Carlos Aguirre, Rowena Morales son algunos de sus integrantes.

El grupo el Colectivo creado en 1976, realizó acciones artísticas en las calles y en barrios populares.

En 1978 fue creado el Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura (FMGTC), el cual estuvo integrado por catorce asociaciones culturales; concebido para coordinar los trabajos y las acciones de sus miembros, quienes preferían considerarse “trabajadores de la cultura” ya que, consideraban a la producción artística como un instrumento de transformación social que vinculado a la producción obrera pudiera combatir la enajenación que produce el sistema capitalista. Sin embargo, en 1979 los grupos se alejaron del Frente y volvieron a una actitud más individualista. Otras agrupaciones al margen del Frente fueron formadas, como el caso del No Grupo, concebido bajo la contraposición a las concepciones comunes y a otras asociaciones.

El grupo el Peyote y la Compañía, trabajó las artes plásticas, adaptó la fotografía artística al ambiente urbano, utilizó materiales de desecho y realizó trabajos efímeros.

Otro grupo al margen fue el de Fotógrafos Independientes creado en 1976.

La década de 1970-1980 generó también un inusitado desarrollo en las técnicas y en los modos de ejecución. Ya fuera de manera individual o grupal, las imágenes artísticas habían traspasado fronteras y cada vez se hizo más evidente la mezcla de técnicas, por ejemplo de pintura en la obra gráfica, de escultura en la pintura, etc. Se experimentó con acrílico en pasta sobre mazonite o madera, endurecido y esgrafiado se entintaba como una placa de metal. Se empleó el mimeógrafo como otra herramienta más para la gráfica, Felipe Ehrenberg fue el primero en utilizar esta forma de reproducción con fines artísticos participando con su trabajo en la II Bienal Internacional de Gráfica en Bradford, Inglaterra.

La neográfica anunció su arribo, este término engloba a los impresos artísticos que usan exclusiva o indistintamente la mimeografía, los sellos, la fotografía, nuevas formas de reproducción como las fotocopias y las heliográficas;

recurre a instrumentos, tecnología y métodos no utilizados en la gráfica convencional. En 1978 se organizó la primera gran exposición de neográfica en el Sistema de Transporte Colectivo Metro, con mimeografías y fotocopias. Se montó simultáneamente en 45 estaciones del metro.

En 1981 se presentaron en la Galería del Auditorio Nacional 80 mimeografías realizadas en el Taller de Experimentación Gráfica, dirigido por Oliverio Hinojosa. Ese mismo año Ehrenberg enumeraba las herramientas utilizadas en la neográfica *...Básicamente el inventario de herramientas se reduce a lo siguiente: cámara fotográfica de negativas y de revelado instantáneo, impresoras de lito-offset, mimeógrafo y reproductor electrónico de plantillas o estenciles, máquinas fotoelectrostáticas y termoelectrostáticas y máquina heliográfica de luz actínica.*<sup>5</sup>

La neográfica mexicana estuvo representada en 1982 en la XII Bienal de Jóvenes de París con obras de Oliverio Hinojosa y Carlos Aguirre. La neográfica fue difundida en el Taller de Experimentación Gráfica del CIEP (Centro de Investigación y Experimentación Plástica) y utilizada por grupos como Proceso-Pentágono, Peyote y la Compañía, No-Grupo y Suma. Además en editoriales marginales como La Cocina y La Mesa de Madera.

En la década de los ochenta se retornó a la creación individual y a la búsqueda de la expresión personal. Para los noventa la incursión de la imagen computarizada fue una opción más en el desarrollo de las artes plásticas.



## REFERENCIAS

- 1.- Nead, Lynda, *El Desnudo Femenino. Arte, Obscenidad y sexualidad*, p.134
- 2.- Westheim, Paul, *El Grabado en Madera*, p. 278
- 3.- Enciso, Jorge, *Sellos del Antiguo México*, p. XIV.
- 4.- Tibol, Raquel, *Gráficas y Neográficas en México*, p. 171-172
- 5.- *Idem.*, p. 152.
- 6.- *Idem.*, p. 297.

## BIBLIOGRAFÍA

- 1.- Carrillo A., Rafael, *Posada y el Grabado Mexicano*, Ed. Panorama, México, 4ª edición, 1987.
- 2.- Cortés Juárez, Erasto, *El Grabado Contemporáneo, (1922-1951). Enciclopedia Mexicana de Arte*, Ediciones Mexicanas S.A., México, 1951.
- 3.- Covantes Hugo, *El Grabado Mexicano en el Siglo XX, 1922- 1981*, México, 1982.
- 4.- Enciso, Jorge, *Sellos del Antiguo México*, Editorial Innovación, México, 1980.
- 5.- Iturriaga, José, *Litografía y Grabado en el México del XIX*, Telmex, Tomo I.
- 6.- Manrique, Jorge Alberto, coordinador general, Enciclopedia, *Historia del Arte Mexicano*, SEP / INBA / SALVAT, 1982.
- 7.- Rodríguez Cristina, (autores varios), *El Grabado Historia y Trascendencia*, UAM-Xochimilco.
- 8.- Tibol, Raquel, *Gráficas y Neográficas en México*, UAM-SEP, México 1987.
- 9.- Tibol, Raquel, *Historia General del Arte Mexicano. Época Moderna y Contemporánea*, tomo II, Editorial Hermes, México, 1981.
- 10.- Westheim, Paul, *El Grabado en Madera*, FCE, 1981.

# Capítulo II

## Participación de la Mujer en la Historia de México



## Cosmogonía, organización social y política, educación y productividad de la mujer en el México antiguo.

La religión en el mundo indígena tenía un carácter fundamental, todo acontecer desde el nacimiento hasta la muerte, la guerra, el juego, la educación, etc., tenía un sentido unitario religioso. Los dioses poseían diferentes características y funciones, gobernaban una serie de nueve a trece cielos y una serie de nueve inframundos. Entre estos dioses la figura femenina era una presencia recurrente, la cual podía ser parte de una dualidad (a menudo aparecían como pareja de hombre-mujer), o ser una unidad, esta última casi siempre asociada a la fertilidad.

Según cuenta la leyenda los dioses Tezcatlipoca el Negro, Tezcatlipoca el Rojo, Quetzalcoatl y Huitzilopochtli, crearon el mundo y también el agua, en ella un animal Cipactli del cual se hizo la tierra, Tlalteuctli “Señor o Señora Tierra”. Los dioses crearon al primer hombre y a la primera mujer Cipactonal y Oxomoco, a él le encomendaron que trabajase la tierra y a ella que tejiese, además le dieron granos de maíz para usar en las adivinanzas.

Entre las diosas, como entre las mujeres la principal división del trabajo se relaciona con la edad.

Xochiquetzal era la diosa joven y hermosa. Este nombre se asocia tanto a la mujer de Piltzinteuctli (hijo de la primera mujer y del primer hombre), como a veces a la diosa creadora, es también la diosa de las tejedoras.

Tlazolteotl diosa de la carnalidad, se asocia a las actividades de la mujer madura, se conoce también con los nombres de Tlaelcuani o con Ixcuina, a ella se confesaban los pecados sexuales. Se cree que esta diosa era originalmente una forma regional, tal vez huasteca, de la diosa de la fertilidad y de la tierra. Como vieja, esta diosa de la fertilidad recibía el nombre de Tosí “Nuestra Abuela”, Teteo Inan “Madre los Dioses” o Tlalli Iyolo “Corazón de la Tierra”, era patrona de médicas y parteras, era como Xochiquetzal la madre del maíz, también era patrona de los que vendían cal y de los tonalpouhque o “cuenta días”, expertos en el calendario ritual.

Entre otras diosas se encuentran Chalchiuhtlicue “Naguas de Jade”, diosa del agua y compañera de Tlaloc, Dios de la Lluvia. Principalmente adorada por los que tenían sus cultivos en el agua, de los pescadores de la laguna y de los tejedores de tule. Mictecacihuatl “Mujer Infierno”, su pareja era Mictlanteuctli “Señor del Infierno” reinaban en Mictlan “lugar de los muertos”. Huixtocihuatl era la diosa del agua salada y de la sal. Chicomecoatl “Siete Culebras” era la diosa del maíz, frijol y demás semillas. Mayahuel era la diosa del maguey. Xilonen “Madre Espiga” era la diosa del maíz tierno. Chalchiuhtlicue, Chimecoatl y Huixtocihuatl fueron veneradas por los grandes señores también, porque formaban la trilogía indispensable para la vida: agua, maíz y sal. Coatlicue la de

la falda de serpientes, diosa de la tierra y madre de Huitzilopochtli, además de estar ligada a la fertilidad de la tierra se le relacionaba también con la guerra y el sacrificio. Tzapatlatena era la diosa de la resina medicinal y patrona de las mujeres que curaban con ella en los mercados. Las Cihuateteo o mujeres-diosas muertas en el parto (eran equiparadas a los guerreros caídos en la lucha), tenían como destino acompañar al sol en su recorrido por la bóveda celeste, desde el medio día hasta la hora del crepúsculo. Al tomar la decisión los padres de no salvar la vida de la madre, sólo le quedaba a la partera acompañar a la mujer hasta el final, ofreciéndole palabras de elogio y de tristeza. El cuerpo ya divinizado era objeto de asedio por parte de los jóvenes guerreros que querían obtener un dedo o un mechón de cabello para llevarlos como amuleto al campo de batalla. También era codiciado por ladrones y violadores que trataban de llevarse una mano para paralizar a sus víctimas. Estas diosas eran temidas porque según la creencia traían enfermedades a los niños.

La organización política estaba basada en una autoridad suprema: el tlatoani, quien como representante de la divinidad combinaba funciones civiles, militares, judiciales y legislativas. Era asistido por el gran consejero o Cihuacoatl. Se elegían además otros cuatro funcionarios dentro de los cuales se elegiría al futuro rey, eran denominados tlacochcalcatl y tlacatecatl descritos como generales.

Para elegir a un nuevo rey en Tenochtitlan se acostumbraba que el sucesor fuera un pariente colateral, nunca el hijo del difunto rey, de esta forma el reinado lo hacían sucesivamente los hermanos, al término del reinado del último, lo sucedía el hijo del hermano mayor que había reinado primero.

En caso de que el rey muriera sin sucesión masculina, pero teniendo una hija, los descendientes de ésta ocuparían el trono, tal fue el caso de Axayacatl, Tizoc y Ahuizotl. En contraste los reyes de Texcoco y Tlacopan se sucedían por línea directa de padre a hijo, pero el heredero al trono debía ser el hijo mayor legítimo (concebido con la esposa legítima).

Como se puede observar el poder político estuvo invariablemente bajo el dominio de los hombres. Sin embargo, se tienen noticias de que en Tula reinó Xiuhcaltzin en el año de 979 de la era vulgar, esta reina gobernó sólo durante cuatro años, al morir, la sustituyó la nobleza. El periodo para gobernar en Tula era de 52 años, este constituía un siglo tolteca, si el rey moría antes gobernaba la nobleza.

La organización social en el México antiguo estaba dividido en rangos, el rango más elevado era el de rey o tlatoani, era el soberano de una ciudad o señorío. Un segundo rango era el de señor, teuctli, estos eran títulos de status variables. Otro rango es el de noble o pilli, era el rango de todos los hijos de un teuctli o tlatoani. El común del pueblo recibía el nombre de macehualtin, del que derivó después el término de macehual. Los macehuales eran los gobernados y tenían la obligación de pagar tributos y servicios personales.

Los individuos llamados en náhuatl *tlacotin*, se suelen designar en español

como esclavos; el caso más general era el de individuos que se vendían a sí mismos o a sus hijos a cambio de ciertos bienes, lo cual significaba simplemente la obligación de servir. En lo demás el tlacotin conservaba su libertad individual, podía tener bienes propios y aún esclavos, se podía casar libremente y sus hijos no heredaban la condición de esclavos. Los diferentes estatus estaban relacionados con el rango de los padres, el lugar de origen y la manera en que se concertaba el matrimonio.

Si bien en el México antiguo se practicaba la poliginia (un hombre podía tener varias mujeres), la manera más estimada y ceremoniosa de realizar un matrimonio suponía una negociación entre los padres de los contrayentes mediante el uso de casamenteras. La mujer así obtenida era llamada cihuatlantli que se traduce como mujer legítima. Las mujeres de alto rango se casaban siempre de esta manera.

Un señor podía tomar sin el mismo ceremonial mujeres de nivel social más bajo, las cuales tenían categoría de mecatl, traducido como concubina. Los hijos de estas mujeres los calpampilli, alcanzaban altos puestos sólo en casos excepcionales. El motivo principal para escoger mujer eran razones de estado: el deseo de concertar alianzas con otros señoríos y el de afianzar la posición política del contrayente. De esta forma se fortificó la nobleza, se aseguraron territorios y se aumentaron las posesiones, ya que era común que las mujeres nobles aportaran como dote tierras y vasallos asegurando así la sobrevivencia de los señoríos.

En el inicio de los asentamientos del pueblo tenochca, las mujeres nobles jugaron un papel importante, ellas podían determinar y asegurar la herencia y sucesión del reino. Las princesas colhuacanas por ejemplo, fueron altamente apreciadas por ser herederas del reino de Tula y descendientes directas de Quetzalcóatl, sin embargo, esta situación cambió al consolidar los aztecas su superioridad en todo el Valle, las mujeres nobles pasaron a ser objetos de lujo y comenzaron a padecer los excesos de la clase dirigente azteca.

Con la aceptación de la poligamia se aumentó la centralización y la expansión conquistadora, de esta forma las clases altas crecieron con rapidez. La mujer aun siendo noble fue parte del tributo y de servicios personales, que las clases altas concedían a otras más poderosas. Inclusive niñas fueron entregadas a los principales, como regalo, recompensa o simple gesto de buena voluntad. En la casa del alto dignatario eran educadas y conformadas hasta que entraban a la pubertad y podían ser tomadas sexualmente por el señor.

Lejos de la comunidad tribal, cuando el pueblo aún era seminómada, la mujer cumplía con funciones productivas y reproductivas. La mujer noble en el poderío azteca fue una entre cientos de concubinas, en ocasiones no ejerció su función reproductiva, fue productora de mantas y de ropa de lujo; también se ocupaba en la cocina e inclusive algunas tuvieron la tarea de preparar a la nueva doncella que dormiría con el señor. El ideal de la belleza de la mujer noble

se describe como blanca, refinada, esbelta, de estatura media y bella. Vivían en sus palacios sin carecer de nada, reclusas en sus aposentos bajo la vigilancia del sacerdote y de sus amas y bajo el autoritarismo del señor. Su vida se centró en la devoción a los dioses, en el trabajo y en la castidad. En las principales dinastías del Valle de México existían los matrimonios entre parientes con excepción de padres e hijos o entre hermanos. En Tezcoco y Teotihuacan predominó el casamiento con una no parienta. Los linajes nobles eran ambi-lineales, aunque se cree que tenía mayor importancia la conexión por la vía del varón, pero también se obtenían derechos por la ascendencia materna.

En el matrimonio entre los macehuales predominaban los casamientos dentro del estamento macehual, y la poliginia, si bien parece haber sido poco frecuente, en algunas regiones era usual. Se dice que entre los grupos no nahuatl los macehuales tenían una sola mujer. A semejanza de la nobleza, la forma más prestigiosa de tomar mujer era la petición por las casamenteras, pero era muy frecuente el comenzar una unión juntándose libremente lo que con el tiempo se convertía en matrimonio formal, inclusive estas uniones matrimoniales en ocasiones fueron temporales. Los malos tratos y la esterilidad eran motivos importantes para demandar la separación, la cual era otorgada por los mayores del barrio. Y si bien éstas no eran bien recibidas se llevaban a cabo sin problema. Además, según el cronista Ixtlilxochitl *...podían casarse por segunda o tercera vez.*<sup>1</sup> Era frecuente que las mujeres se quedaran con los niños.

La división sexual del trabajo establecía la base para la cooperación de los miembros del grupo doméstico como unidad de producción y consumo. Tocaban al hombre el cultivo de la tierra y casi todas las artesanías. La mujer además del cuidado de los niños, la cocina y la molienda (tarea muy laboriosa), tenía a su cargo el hilado y el tejido. De este modo la producción textil para el consumo de la familia plebeya se hacía dentro del hogar.

También existían tejedoras especializadas que producían para el mercado, y algunas de ellas se alquilaban para ir a tejer a las casas donde las contrataban. La producción textil de mejor calidad y la congregación de grupos de trabajadoras se daba en los palacios de los señores; además, el campesino a cambio del uso de la tierra, tenía que pagar tributo y dar servicios personales, tanto para trabajos de su comunidad como para las autoridades superiores; entre las prestaciones exigidas a un campesino se podían incluir tejidos o trabajo doméstico, que aportaban las mujeres de la familia. Existía una gran variedad de telas, de técnicas y de decoraciones. Entre las plantas utilizadas se encuentran la fibra de maguey, el ichtli y el algodón; entre los colorantes sobresalen el xihquilitl o añil, el achiote y la cochinilla que crece en los nopales.

La mujer macehual trabajó dentro y fuera de su casa, daba la impresión de tener mayor libertad de movimiento que la mujer noble. Se desarrolló en diferentes oficios, fue tejedora de labores, hilandera, costurera, guisandera, entre



otros. Asimismo, se dedicó a vender en los mercados; vendía plumas hiladas con algodón, hierbas comestibles o bebidas como el atolli hecho a base de cacao. Otro grupo importante fueron las médicas, importantes por sus funciones curativas y ceremoniales. Conocían las propiedades de las hierbas, raíces, árboles y piedras. Sabían dar la purga, ablandar lo que parecía duro en el cuerpo, curar los ojos y cortar la carnaza de ellos, sanar las llagas y la gota. Existían además mujeres que prestaban sus servicios en el templo de Huitzilopochtli durante un año, como voto de penitencia que hacían sus padres o ellas mismas, sus labores consistían en barrer y regar los lugares sagrados, además de preparar los alimentos para los dioses y sacerdotes del templo; bajo el cuidado de amas que hacían las funciones de abadesas, las instruían en elaborar mantas de labores para el ornato de los dioses y del templo. Como penitencia se sacrificaban a media noche sangrándose las puntas de las orejas, además de lanzar alabanzas a sus dioses. Vivían en castidad, si cometían algún delito contra la honestidad, por leve que fuera, era castigado con la muerte.

La educación en el México prehispánico, entre los tres y quince años estaba confiada a los padres; el del varón al padre y el de la niña a la madre. En estos primeros años la educación se limitaba a dar buenos consejos y a labores domésticas menores. La niña a los seis años comienza a manejar el huso, a partir de los siete hasta los catorce empieza a hilar el algodón, barrer la casa, moler el maíz en el metlatl y finalmente a usar el telar. Entre los consejos que una madre nahuatl daba a su hija se encuentran el como debe hablar, la manera de caminar de una doncella, la forma de mirar, de ataviarse y de pintarse.

El padre le señala cuales han de ser sus actividades: preparar la comida y la bebida, mantener limpia la casa, realizar las ofrendas y la incensación del copal, abrazar el oficio de mujer; el huso y la cuchilla del telar. El padre y la madre daban consejos por igual a su hija sobre la moral sexual, los cuales a grandes rasgos se refieren a tener un solo compañero, ya que la ley nahuatl penaba el adulterio con la muerte. Con respecto al acto sexual, con el cual ellos consideraban se hacía siembra de gentes, le atribuían una gran importancia, tal vez porque usándolo a su debido tiempo se encontraría la verdadera felicidad.

Existían asimismo, centros de educación especializada, el calmecac templo o monasterio al cuidado de sacerdotes y el telpochcalli “casa de los jóvenes”, dirigida por guerreros reconocidos.

Quetzalcoatl era el dios de los calmecac y de los sacerdotes, era la divinidad del autosacrificio, de la penitencia, de los libros, del calendario y de las artes; símbolo de abnegación y cultura.

La administración y educación en el calmecac dependían del Mexicatl Teohuatzin “vicario general”. En él se preparaba al alumno para el sacerdocio o para las altas funciones del estado. La educación era severa y rigurosa, se practicaban ejercicios religiosos, ayunos, penitencias y la castidad. Los sacer-

dotes enseñaban a los alumnos lo que ellos llamaban divinos cantos, astrología, la interpretación de los sueños y la contabilidad de los años. Las jovencitas estaban consagradas al templo desde su infancia, permanecían en él durante determinado tiempo o para esperar su matrimonio. Estaban dirigidas por sacerdotisas de edad madura quienes las adoctrinaban, realizaban hermosas telas bordadas, tomaban parte en ritos, ofrecían incienso a las divinidades por la noche, vivían castamente y tenían el título de sacerdotisas.

El dios de los telpochcalli era Tezcatlipoca, también conocido Telpochtli “el joven” y Yáotl “el guerrero”.

La administración estaba a cargo de los telpochtlatoque, maestros de los manebos, o si se trataba de mujeres ichpochtlatoque maestras de las doncellas, sus funciones eran laicas.

El tepochcalli preparaba a los jóvenes a la guerra, en este recinto se trataba al alumno con más libertad y menos rigor. Realizaban tareas públicas. Mientras permanecían solteros llevaban una vida colectiva, alegrada con el canto y la danza, así como con la compañía de mujeres jóvenes, “las auianime”, oficialmente consideradas y admitidas como cortesanas cerca de ellos.

Figura polémica que enlaza dos periodos históricos es Malintzin mejor conocida como la Malinche o doña Marina. En el primer combate bélico entre los españoles y los indígenas, tras hecha la paz, Cortés recibe entre otros presentes a veinte esclavas indias, entre las cuales Malintzin desempeñó un papel importante como intérprete, ella hablaba el náhuatl y el maya, de esta forma fue posible hacer traducciones simultáneas entre Malintzin y Aguilar, del náhuatl al maya, y después al español y viceversa.

## La Nueva España

Durante el periodo colonial, la sociedad estaba dividida en: blancos, indígenas y negros. Y en grupos derivados de estas mezclas: euromestizos, afromestizos e indomestizos. La población indígena representó el grupo racial más numeroso, sin embargo como víctima de un régimen de explotación laboral, de malos tratos y de vejaciones, derivó su decrecimiento. Hombres y mujeres recibían el mismo maltrato por igual, incluso fueron deformados sus rostros con el hierro candente que los sometía a la esclavitud. Las mujeres solteras o casadas fueron ultrajadas por igual. Estaban obligados a realizar los trabajos más rudos en la minería, agricultura, ganadería, transportes, y también en los obrajes e ingenios.

El mismo Felipe II en una cédula firmada y fechada en 1581 declaraba:

*...Nos somos informados que en esa provincia ... algunos son muertos a azotes y mujeres que mueren y revientan con la pesada carga, y a otras y a sus hijos las hacen servir en las granjerías y duermen en los campos, y allí paren y crían, mordidas por sabandijas ponzoñosas y venenosas; muchos se ahorcan y se dejan morir sin comer y otros toman hiervas venenosas, hay madres que matan a sus hijos y que no padezcan lo que ellas padecen.<sup>2</sup>*

Felipe V asienta en la cédula fechada en 1713 que *...gobernadores y encomenderos les quitan con violencia la tierra que tiene algunos indios, que venden a sus hijos como esclavos y trayendo sus mujeres a sus casas para que les sirvan, empleándolas en hilar, tejer y lavar sin pagarles su trabajo.<sup>3</sup>*

La producción manufacturera colonial estaba dividida en el taller artesano y en el obraje. El primero estaba controlado por gremios, este representó una institución de carácter feudal que disfrutaba de privilegios; por el contrario, en el obraje la situación era precaria, ilegal, insalubre y de mal trato.

A pesar de la existencia de leyes para los trabajadores de los obrajes; *...por lo que se refiere al trabajo de mujeres y niños, se prohibió trabajar en los obrajes a mujeres solteras, sólo yendo en compañía de sus padres o hermanos; ni casadas, no trabajando en el obraje el marido; y que se ocupara a niños sin intervención de sus padres o parientes más inmediatos, y en ausencia de estos, el tutor.<sup>4</sup>*

Para el siglo XVIII en los obrajes ciudadanos, las mujeres pobres ladinizadas y las castas, desplazaron poco a poco a los indios como despepitadores, hiladores y tejedores. Además de la existencia de los mercados indígenas donde aflúan las telas y mantas del telar de cintura.

En 1798 se prohibió a las mujeres dedicarse a trabajos que resultaran peligrosos o que desplazaran a los hombres, sin embargo las mujeres trabajaban con ellos en las fábricas tabacaleras.

La condición jurídica del indio era de carácter tutelar, además estaban obligados a pagar tributo, que junto con la encomienda fueron, la base de la sustentación de la economía novohispana. Los indios tributarios eran indios e

indias de 25 a 55 años, si eran casados; mientras que los viudos, viudas, solteros y solteras pagaban medio tributo. Dos formas principales adoptó el tributo indígena en la época colonial:

I.- Prestaciones materiales en especie; oro en polvo y tejuelos, maíz, trigo, frijol, leña etc. Estas entregas en especie eran vendidas por los beneficiarios de tributo.

II.- Prestaciones personales o servicios: trabajos en la agricultura, ganadería, servicios domésticos, trabajos en obras públicas.

En 1680 el tributo se extendió a negros y mulatos no esclavos. Fue abolido en 1811. Las mujeres, así fueran indígenas, mestizas o negras fueron explotadas tanto sexual como económicamente; en especial las mujeres de las comunidades indígenas, fueron sometidas al régimen de explotación mediante el uso de la violencia. Por ejemplo una parte del tributo se pagaba con mantas de algodón, que en la mayoría de los casos eran fabricadas por mujeres, a pesar de la legislación que prohibía que estas labores se realizaran fuera de casa, los encomenderos las concentraban en “corrales” para vigilar su trabajo; sin embargo, la esclavitud y el trabajo forzado en las encomiendas desaparecieron durante la primera mitad del siglo XVI, optándose por el sistema de contratación de trabajadores por jornal.

Tanto en la vida rural como en la urbana, las mujeres de las clases bajas (indígenas o castizas) desempeñaron una actividad en la vida económica, trabajaban como sirvientas, nodrizas, lavanderas y vendedoras. Inclusive contaron con la posibilidad de establecer sus propios talleres de hilandería. Las mestizas y mulatas desempeñaron su labor por lo regular en las fondas, obrajes, reales mineros o eran contratadas como panaderas o amasadoras, este era un trabajo artesanal de pequeños talleres familiares, pero también funcionaban grandes tahonas, similares a los obrajes.

En los obrajes se emplearon a trabajadores forzados, sin embargo se emplearon un número considerable de mujeres, que si bien predominaron las indias casadas, frecuentemente tenían que pagar alguna deuda de su marido.

En las minas estuvo prohibido el trabajo forzado de mujeres, pero muchas se contrataron libremente sobre todo en los procesos que se realizaban en el exterior de los túneles y las galeras. Además se requería el trabajo de mujeres en esta zona como cocineras, criadas y prostitutas. En los ingenios de azúcar trabajaban mujeres en calidad de esclavas. En la mayoría de los gremios, las mujeres no tenían acceso, sino hasta 1779, cuando Carlos III abolió las disposiciones de los gremios que impedían a las mujeres dedicarse a ciertos oficios, de esta forma las mujeres pudieron desempeñarse como encajeras, tejedoras de seda, lana, hilo y algodón, hilanderas, confiteras, cereras, dulceras, etc.; además se emplearon en las fábricas textiles, de tabaco y de velas. De igual manera la ley permitía que las viudas de pequeños artesanos, se hicieran cargo de sus negocios, siempre y cuando se rigieran bajo las obligaciones y las normas de artesanía.

En los siglos XVII y XVIII las ocupaciones más comunes de las mujeres fueron de profesoras (Amiga) o costureras, sin embargo por estas actividades recibían un sueldo muy bajo. Las mujeres mejor remuneradas eran las que se dedicaban al pequeño comercio en las ciudades.

La fuerza económica de las mujeres de la elite social estaba representada por la herencia de su padre o de su esposo; esta fuerza socioeconómica dependía de la forma en que las familias utilizaran el matrimonio como medio de consolidar su riqueza, de ahí la importancia de la dote y de las leyes que permitían el manejo de los bienes a las mujeres después de celebrado el matrimonio.

Incluso el otorgamiento de encomiendas a favor de mujeres eran utilizadas como dotes para facilitar el matrimonio con hombres educados; ellas podían transferir la administración de su encomienda a su esposo, pero no el derecho absoluto de ser propietario de ella.

Desde el siglo XVI hay ejemplos de mujeres labradoras o dueñas de fincas rústicas de mediana extensión. Las primeras terratenientes, explotaban la tierra con un fin comercial. Durante los siglos XVII y XVIII, las mujeres heredaban grandes extensiones de tierra de valor considerable; eran dueñas inclusive de ingenios de azúcar, minas, estancias de ganado, obrajes, vinaterías, fábricas de ceras y cigarros, de molinos y trapiches. Una viuda era dueña de sus bienes propios, de la dote, de las arras y de la mitad de los bienes de su esposo. Trabajo, comercio y administración de bienes, fueron tareas que desempeñaron las mujeres y marcaron su capacidad para ejercer cualquier oficio. En cuestión de moral, la sociedad colonial tenía en alta estima la castidad, tanto de religiosos como de doncellas; de ello dan prueba la edificación de numerosos conventos para salvaguardar la virtud, de la forma excesiva que algunos religiosos expresaron su pureza y castidad, con formas de castigo corporal; sin embargo, dentro de esta sociedad como en otras, prevaleció la mojigatería y la doble moral. Así quedaron asentados los excesos cometidos por priores, obispos y confesores; de entendimientos entre monjes y monjas; de piadosos señores que tuvieron hijos naturales; de negocios fraguados en las altas esferas civiles y religiosas etc. De igual forma el ejercicio de la sexualidad humana fue reconocido por la iglesia sólo a través de la alianza matrimonial, cualquier otra forma de contacto sexual fuera de este vínculo, connotaba lujuria y pecado. A pesar de esto existió un porcentaje considerable de uniones y niños nacidos fuera del matrimonio; así los hijos “naturales”, que por lo regular eran fruto de las relaciones ilícitas de los hombres, pertenecían tanto a la clase alta como a la baja. Incluso las leyes eran aplicadas con diversos criterios, por ejemplo: en general se dio protección a las mujeres “decentes”, las prostitutas no tenían derecho a reclamar nada, incluso en el caso de violación, sólo cuando este se cometía con violencia física era posible denunciar el delito. En caso de concubinato, incesto y bigamia se castigaba con la misma dureza, tanto a hombres como a mujeres; el aborto se condenaba con la pena de muerte.

Ejercer la prostitución era ilegal, pero el visitar a una prostituta no lo era. Si una mujer cometía adulterio perdía su dote y su parte de la propiedad común y podía ser encarcelada a petición del marido. Una viuda de comportamiento “licencioso”, perdía la custodia de sus hijos y su parte de cualquier propiedad. En el caso de los hombres no se aplicaba ningún castigo.

En pequeñas poblaciones donde la prostitución y el concubinato eran menos aceptados, las mujeres eran depositadas en la “Casa de la Misericordia” o en los recogimientos para que expiaran sus culpas.

La prostitución en la época colonial fue aceptada como mal necesario, pero siempre bajo la idea que este oficio conllevaba el pecado y el remordimiento. Se ordenó además que estas mujeres fueran distinguidas de las mujeres “honradas”, para tal efecto se les hacía vestir un traje especial, su oficio lo ejercían en burdeles o en casas de mancebía, además de recibir diferentes motes como ramerías, hetairas, perdidas, prostitutas, etc. Si bien en los primeros años de colonización no existió en la Nueva España prostíbulo alguno, esto se explica por la relación de abuso y violencia que se ejercía contra las indias, o posiblemente porque se estableció contacto con las alegradoras. Pero cuando la situación se estabilizó, aparecieron las primeras casas de mancebía; aproximadamente desde 1539 funcionaron los primeros burdeles y el Estado intervenía en la reglamentación de los sitios y en las inspecciones sanitarias. Por lo regular los ayuntamientos eran los encargados del control en cada ciudad. Incluso la Inquisición, ignoró a las prostitutas y a aquellos que las visitaban. Testimonio del amplio porcentaje de prostitución lo dan las “Casas de Recogidas”, donde se guardaban las mujeres de vida “airada”.

Los recogimientos de mujeres surgen en la primera mitad del siglo XVI, continuando su existencia hasta la segunda mitad del siglo XIX. Estos se clasificaban en dos tipos: los de protección y ayuda a la mujer, los cuales eran de carácter voluntario, y los de corrección, es decir penitenciarios.

Los primeros recogimientos fueron para niñas y jóvenes indias, los cuales sin embargo, tenían más el carácter de colegios, en ellos se ofrecía un lugar temporal hasta que contrajesen matrimonio o “tomasen el velo”. Surgen después los recogimientos para aquellas mujeres de vida pública, que deseaban voluntariamente llevar una vida en paz con su conciencia.

El caso del Recogimiento de Belén, fundado por el sacerdote Domingo Pérez Barcia, a instancias del arzobispo Aguiar y Seixas fue un caso extremo, el cual tomó el aspecto de fortaleza, donde las recluidas soportaban ayunos, disciplina, cárcel, oraciones, exámenes de conciencia y una rígida clausura. Finalmente bajo este sistema de represión estalló la rebelión.

Más tarde, se formaron los recogimientos para las mujeres casadas, viudas, divorciadas y solteras; por último aparecen los dedicados a las delincuentes. Entre las características de los recogimientos se encuentran el encierro, la clausura y el trabajo; este último se dividía en: trabajo común, que generaba el

ingreso que beneficiaba a todas; el trabajo voluntario, este producía un ingreso individual y por último el trabajo forzado, el cual tenía el carácter de castigo y funcionaba en los recogimientos de tipo penitenciario.

En los recogimientos o beaterios las mujeres dedicaban su vida a la oración y a la disciplina religiosa, incluso vestían hábitos religiosos pero no pertenecían a ninguna orden y no profesaban como monjas. En la mayoría se aceptaban a mujeres blancas o mestizas con todos los derechos. Las castizas, indias y negras se recibían solamente de sirvientas.

La función de los conventos de monjas no sólo fue el original, es decir albergar aquellas mujeres con vocación religiosa para entregar su vida a Dios y a misiones piadosas. Fue también el resguardo “para no perderse”, de aquellas mujeres que no contrajeron matrimonio. O fue el lugar perfecto para esconder la “deshonra” de alguna mujer de clase privilegiada. También fue la celda de muchas enclaustradas por sus padres, que ávidos de riqueza, querían fundar mayorazgos y no iban a despilfarrar su fortuna en dotes ni herencias para yernos.

Los conventos de monjas que llegaron a ser más de cincuenta al finalizar el siglo XVIII, tenían el carácter de clausura total. La motivación para el ingreso a ellos era una mezcla de vocación religiosa o por cuestiones económicas. Para su ingreso, las solicitantes debían aportar una dote entre tres mil a cuatro mil pesos, que se podían reducir a mil o dos mil si reunían otros méritos como ser buena música o cantora. Podían ingresar como novicias de velo blanco, si no reunían la cantidad de la dote y hasta que completaban la cantidad, profesaban como monjas de velo negro.

Dentro de los conventos existía también una marcada desigualdad económica, donde las ricas seguían siendo ricas, y las pobres, muy pobres. Hubo incluso monjas que llegaron a tener sirvientas o esclavas. En algunos conventos se consideraba como “celda” una casa de dos pisos para una sola monja y su servidumbre. Su actividad se redujo en obras de servicio social, colegios, hospitales, recogimientos y obras de ayuda a huérfanos, a novicias pobres etc. Bajo la clausura, las monjas sólo podían abandonar el monasterio en caso de incendio, grandes terremotos o por contagio de alguna enfermedad. Si abandonaban el recinto por otra situación eran excomulgadas. Tras el yugo de la clausura las monjas se deshogaban a través de castigos corporales, intrigas, riñas, espionaje, cortesías, conversaciones, juegos, prácticas de cocina o de música, etc.; para escapar aunque fuera un poco de su destino.

Cuando una monja llevaba una vida incorregible o escandalosa, era trasladada a otro convento, si aún así no modificaba su conducta era encerrada en un calabozo a pan y agua hasta su muerte. Nunca salían del convento, se comunicaban al mundo exterior a través del locutorio, permanecían ahí toda su vida, incluso después de muertas. Otro aspecto importante fue la educación, la cual estuvo en manos del clero y su carácter fundamental fue propagar la



religión católica. Fue impartida principalmente a criollos y euromestizos. Entre los colegios para mujeres se pueden citar, el de Nuestra Señora de la Caridad, 1548; el de Belem y el de la Enseñanza, 1754; y el de las Vizcaínas, 1775. Para profundizar más sobre este tema, vamos a clasificar la educación en tres etapas. La primera fue una educación básica, esta se enseñaba a todas las mujeres, sin importar raza o condición económica y cuyo fin fue explicar la existencia de Dios y su relación con el género humano, obviamente bajo la óptica de la religión católica. En una segunda etapa se enseñaba a las niñas a leer, escribir, las cuatro reglas de aritmética y los “oficios mujeriles”. Esta enseñanza se realizaba en escuelas públicas (gratuitas, pero escasas), en escuelas privadas llamadas comúnmente “Amigas”; en colegios, beaterios y conventos (estos últimos tuvieron una rápida expansión). Fue una práctica común el que las niñas se educasen en los conventos con las monjas, y hacían al igual que ellas vida de clausura. La educación en los conventos fue de mejor calidad que en los colegios y escuelas; sin embargo, esta segunda etapa no fue accesible a todas las mujeres. El factor económico y la distancia de los centros educativos impidieron que llegase a las mayorías.

La tercera etapa, la cual era accesible a un grupo muy reducido, contemplaba las bases para una cultura superior, así podían estudiar latín, gramática, música, pintura, etc. Estas clases las impartían maestros particulares casi siempre egresados de la Real y Pontificia Universidad, o maestros de otros colegios, pero siempre y cuando fueran hombres.

El poder llegar a estos niveles de educación, suponía altos ingresos económicos, además del consentimiento del padre y el interés personal. Por desgracia fueron casos excepcionales las mujeres educadas, lo común era la analfabeta. Además las diferencias sociales marcaban los patrones de comportamiento a seguir, para las pobres estaba destinada la humildad, la paciencia, la resignación y la fe; con el fin de transformar a niñas paganas en mujeres cristianas. Para la aristocracia, la gracia y la desenvoltura, conversación amena, habilidad musical, etc., eran los elementos de una buena educación.

Fue hasta el siglo XVIII que los centros verdaderamente educativos comenzaron a funcionar, con maestros y un plan de estudios definido.

En las escuelas llamadas “Amigas” asistió Sor Juana Inés de la Cruz. Como representante cultural indiscutible de este periodo, resulta fundamental citar a Juana de Asbaje y Ramírez de Santillana, mejor conocida como Sor Juana Inés de la Cruz, nació en 1648 ó 1651(?), en San Miguel Nepantla, Estado de México. Fue hija ilegítima del capitán Pedro Manuel de Asbaje e Isabel Ramírez de Santillana. Asistió a la escuela desde los tres años, algunos años más tarde al conocer la existencia de la Universidad en México pide a su madre que vestida de hombre la enviase a ella, al no tener esta oportunidad se dedicó a leer y a estudiar como autodidacta sin mas maestro que sus libros. Se dice que llegó a tener una biblioteca de 4,000 volúmenes.



En 1668 ingresó al Convento de San Jerónimo, en él continuó dedicada al estudio de las ciencias y de las bellas artes, desafortunadamente interrumpidos por celos y envidias. En una ocasión una prelada le prohibió que siguiera con sus estudios, ya que creyó que tanto estudio era cosa de inquisición.

Su obra fue conocida dentro y fuera de la Nueva España, escribió sonetos, liras, silvas, redondillas, villancicos, prosa y teatro. Fueron publicados en Madrid sus poesías; en 1690 el primer tomo, y en 1692 el segundo.

En 1689 escribió una crítica al sermón del jesuita portugués Antonio Vieira, la cual fue publicada por el obispo de Puebla Manuel Fernández de Santa Cruz, con el título de *Carta Atenagórica*; esta palabra significa “arenga propia de Minerva”, es decir digna por su gran valor, de haber sido escrita por la diosa de la sabiduría Atenea. El obispo publica además una respuesta a la *Carta Atenagórica*, firmada bajo el pseudónimo de *Sor Filotea de la Cruz*, quien con apariencia gentil, pero también con injusta severidad, inculpa a Sor Juana de ocuparse más de las cosas de la tierra que de las del cielo. Al siguiente año Sor Juana contesta en una carta a *Sor Filotea de la Cruz*, haciendo patente su enorme cultura y su profundo espíritu religioso. En un pasaje de esta carta Sor Juana defiende el derecho que asiste a la mujer para instruirse, citando a San Jerónimo y al Doctor Arce.

Las envidias, celos y censuras provocaron en Sor Juana una crisis moral, impulsándola a vender su biblioteca e instrumentos científicos y matemáticos, el producto de esta venta se redujo a dinero para los pobres. Sus últimos años los dedicó al servicio de la religión. Sor Juana Inés de la Cruz, alabada como una de las mujeres más notables de su tiempo, muere en 1695.

Alberto G. Salceda, uno de sus biógrafos, considera la respuesta a *Sor Filotea*, como la ... *Carta Magna de la libertad intelectual de las mujeres de América*.<sup>5</sup>

## 1810 – 1910

Centuria caracterizada por grandes crisis, las cuales enmarcan obviamente a la sociedad mexicana en general y la situación de la mujer en particular. El movimiento de Independencia comprendió un periodo de once años 1810-1821, sus causas principales fueron la insurrección agraria y la lucha de clases. Durante este movimiento algunas mujeres se destacaron como ayuda o enlace de los insurgentes, tal fue el caso de Josefa Ortíz de Domínguez, junto con su esposo participó en la causa de la independencia. Era en su casa donde se reunían los conjurados, además de servir como informante a los miembros de la conspiración.

De igual manera Leona Vicario (1789-1842), luchó también por la causa independentista; pero, este logro de la Independencia no cambió sustancialmente la situación de la mujer, sólo algunas de posición acomodada pudieron mezclarse de alguna forma en los acontecimientos políticos al organizar tertulias, tal fue el caso de *la Güera* Rodríguez, donde se reunían iturbidistas, borbonistas, mineros y canónigos republicanos; o en la casa de Petra Teruel de Velasco, a la cual asistió la insurgencia veterana.

Fue hasta 1824, a pesar de la mezcla de supersticiones y de ideas modernas, que las mujeres comienzan a pedir la ciudadanía. Ese mismo año por falta de recursos y de estabilidad política, la educación elemental siguió en manos del clero y de la Compañía Lancasteriana. Las niñas de familias pobres asistían a las “Amigas”, donde les enseñaban a leer la doctrina y “labores propias de su sexo”. Las escuelas eran tan escasas, que desde 1817 las autoridades pidieron al Papa que los conventos de monjas abrieran escuelas para niñas; a pesar de su apertura la educación para ellas siguió muy descuidada, constancia de ello la dan los escritos de José Fernández de Lizardi, quien además de defender un cambio en la educación, abogó por la educación de la mujer, para él era preferible enseñarles un arte o un oficio *...que fueran sastres, músicas, plateras, joyeras, pintoras, y aún impresoras en lugar de solo costureras, bordadoras o cocineras*.<sup>6</sup> Este criterio respondía a los intereses del núcleo intelectual de la época, que percibían a la mujer como la formadora de los futuros hombres que construirían la nación.

En 1867 Juárez expide la Ley de Reforma Educativa y se funda la primera escuela secundaria para mujeres. Son las mujeres de clase media las que comienzan a mobilizarse para tener acceso a la educación y a la vida profesional. Margarita Chorné y Salazar, es la primera mujer en obtener un título profesional como dentista en 1868<sup>7</sup>, le siguieron Matilde P. Montoya, quien se gradúa como médico cirujano en 1879<sup>8</sup>. Ese mismo año una ley oaxaqueña permitió a las mujeres cursar carreras universitarias. En 1889 María Sandoval se titula como abogada.<sup>9</sup>

Se funda en 1871, la Escuela Nacional de Artes y Oficios para mujeres. En dicha escuela se enseñaban oficios, como el de tapicería, el dorado de marcos, tipografía, pintura, dibujo, encuadernación, confección de vestidos etc. Acudían a ella jóvenes de familias pobres. Tenían además la oportunidad de vender su trabajo y solo se les descontaba el costo de la materia prima.

Para 1887 la educación siguió circunscrita a la ciudad y a la clase media. Las escuelas de enseñanza media superior tuvieron su auge durante este periodo. También fueron creadas escuelas municipales para obreras, teniendo el carácter de escuelas nocturnas. Se promulgó en 1891 la Ley de Instrucción Primaria Obligatoria, para ambos sexos.

En 1896 fue creada la Escuela Teórico- Práctica de Obstetricia para mujeres. Se estableció en la casa de Maternidad y Hospital de Infancia “Concepción Cardoso de Villada”. Entre los requisitos se pedía ser mayor de 21 años y certificado de instrucción primaria. La instrucción se llevaría a cabo en dos años, sujeta al programa vigente de la Escuela de Medicina.

En las escuelas de Comercio, Bellas Artes, el Conservatorio y la Preparatoria, el acceso de mujeres a estas instituciones fue en aumento. Incluso aunque fueron una minoría, ingresaron también a Medicina y Minería.

Con el acceso a la educación, las mujeres tuvieron la posibilidad de expresarse por medio de artículos editados en revistas o publicados en folletos, en los cuales comenzaron a proclamar el acceso a la educación, al voto femenino y a la igualdad política y laboral. Sin embargo, el debate en periódicos y revistas no se hizo esperar, en el caso de la educación por ejemplo, los adversarios a la educación de la mujer argumentaban que las profesiones ejercidas por mujeres fuesen sólo en el periodo de celibato ya que resultaban incompatibles con las funciones de madre y esposa. Algunos otros más radicales sostenían que entrada ya en el matrimonio, la mujer olvidaría lo aprendido, o argumentaban que la carrera de la mujer era el matrimonio.

La contraparte defendía la disciplina de la inteligencia; incluso algunas cuestionaban si la educación recibida era la adecuada, sobre todo la que se refería a la instrucción obligatoria, ya que ésta se realizaba en cuatro años con la posibilidad de aumentar dos años más si deseaban continuar con la carrera del magisterio o con una carrera comercial. En pocas ciudades se ofrecía a las niñas educación secundaria y según este artículo sólo ingresaba una por un millón a las escuelas preparatorias.

De igual forma algunas denunciaban la exclusión civil que impedía convertirlas en ciudadanas, a las leyes que las condicionaban a ser las eternas menores de edad, bajo la tutela del marido, a las costumbres y a la religión que las sometía a la ignorancia y al retroceso.

Entre las revistas donde se tocaban estos temas, se puede citar *El Búcaro*, dirigida por Ángela Lozana; *Violetas de Anáhuac*, dirigida por Laureana Wright, escritora que nació en 1846, colaboró en diversos periódicos, publicó en este

semanario biografías de mujeres célebres y aportó reflexiones sobre la educación femenina que se impartía en esa época. Fueron publicados tres libros de ella: *La Emancipación de la Mujer*, 1891, *Educación Errónea de la Mujer y Medios para Corregirla*, 1892 y *Mujeres Notables Mexicanas*, 1910, obra póstuma, ya que muere en 1896.

En *Violetas de Anáhuac*, diversas mujeres escribieron sobre cuestiones sociales, pedagógicas, religiosas y sobre la situación femenina. *Las Hijas de Anáhuac*; *El Correo de las Señoras* y *El Álbum de la Mujer*, son algunos ejemplos de este tipo de publicaciones. Aparecieron también, publicaciones en defensa al derecho a huelga. Dolores Jiménez y Muro funda *La Comuna*, con este fin también en diferentes periódicos obreros como el *Hijo del Trabajo* y *El Socialista*, aparecen artículos en defensa de las mujeres.

Durante la dictadura de Porfirio Díaz las publicaciones tomaron otro matiz. En 1901 Juana B. Gutiérrez de Mendoza edita *La Voz de Ocampo*, después fundó *Vesper*, en él imprimió proclamas y manifiestos revolucionarios, por dicha actividad fue encarcelada. Ahí conoció a Dolores Jiménez y Muro, a Inés Malvaéz y a Elisa Acuña, quienes estaban también interesadas en la problemática de la mujer.

Juana B. Gutiérrez de Mendoza nació en 1875, fue maestra normalista y activista en organizaciones obreras y campesinas. Fundó diversos periódicos, los cuales fueron siempre instrumento de lucha a favor de los trabajadores y de la raza indígena. Tuvo contacto directo con los hermanos Flores Magón, fue encarcelada infinidad de veces, durante la dictadura y posterior a ella. En 1911 tomó parte junto con Elisa Acuña y algunos antiguos miembros del Partido Liberal Mexicano en el complot de Tacubaya, el cual intentaba que se rebelaran las tropas porfiristas del cuartel de San Diego en Tacubaya. Así mismo se adhirió al *Plan Político y Social*, escrito en su parte principal por Dolores Jiménez y Muro. Se declara partidista de Zapata, tras el distanciamiento político entre Madero y Zapata. Con las principales dirigentes del grupo Amigas del Pueblo, colabora en la elaboración del *Plan de Ayala*. En 1921 colaboró con campesinos del estado de Morelos, para establecer la colonia agrícola experimental Santiago Orozco. Entre 1921-1922 militó en el Partido Comunista Mexicano.

En 1929 constituye el grupo Indo América y colaboró también en *El Heraldo de México*, encausando sus artículos a proyectos de escuelas femeniles, y en llamados a los revolucionarios para la reconstitución del país. En 1932 reaparece *Vesper*, la inquietud en esta etapa era esclarecer el papel de la mujer en la sociedad post-revolucionaria. Muere en 1942.

En 1904 se editan otra publicaciones, como *El Hogar*, dirigido por Emiliana Enríquez; *El Látigo Justiciero*, publicado por Julia Sánchez y la *La Mujer Mexicana*, revista mensual auspiciada por maestras, escritoras, doctoras etc.; en ellas se pugnaban por la educación femenina a fin de que pudieran incorporarse al progreso económico del país.

Guadalupe Rojo viuda de Alvarado continuó publicando a raíz del asesinato de su marido el periódico *Juan Panadero* en 1905, publicación en oposición al régimen. Además de estas publicaciones, asociaciones y grupos comienzan a formarse con los mismos objetivos. La Siempreviva, asociación fundada por Rita Cetina Gutiérrez, fue una de las primeras sociedades feministas del país, esta agrupación surgió en Yucatán, en 1870; La Social, en 1876.

En 1900 se fundó el Club Liberal Ponciano Arriaga, en San Luis Potosí, este fue el primero de otros clubes similares, en ellos se distinguieron mujeres como Concepción Valadés, Silvana Renbao de Trejo, Donaciana Salas, etc.

La sociedad Protectora de la Mujer, fue fundada en 1904, estuvo encabezada por María Sandoval, Dolores Correa Zapata y Columba Ribera. En 1906 surgieron Las Administradoras de Juárez, esta agrupación luchó por la obtención de los derechos jurídicos para la mujer, concretamente el voto, este grupo estaba principalmente organizado por maestras normalistas.

Las Hijas de Anáhuac, fue un grupo femenino ligado al Partido Liberal Mexicano, estaba encabezado por las hermanas Ma. del Carmen y Catalina Frías, Justa Vega, Eligia Pérez, Leonila Aguilar, María Gómez, Carlota Lira, Concepción Espinoza y Josefa Ortiz, obreras textiles de las fábricas “La Abeja”, “La Magdalena” y “La Hormiga”. Esta organización luchaba por el movimiento social y por el mejoramiento de la situación de la mujer. Este grupo llegó a contar con más de 300 mujeres hasta que fue denunciado, encarcelando a sus dirigentes. A pesar de esto tuvo una larga vida, luchó en las elecciones de 1910 por la candidatura de Madero en unión con los grupos antirreleccionistas. Las Hijas de Cuahutémoc, que después se convertirían en la Sociedad Regeneración y Concordia, pugnaban por mejorar las condiciones de vida de los indígenas, trabajadores agrícolas y urbanos, además por luchar por la obtención de derechos igualitarios; en lo político, económico, moral e intelectual. Trabajaban también por la candidatura de Madero a la Presidencia. Esta asociación estaba dirigida por Dolores Jiménez y Muro, periodista socialista nacida en San Luis Potosí.

A partir de las Leyes de Reforma y la Guerra de Tres Años y con la inversión extranjera en el país, se establecieron un gran número de fábricas textiles, en las cuales eran contratadas mujeres con salarios muy bajos y con jornadas de 14 a 18 horas. Estas fábricas estaban localizadas en Puebla, Tlaxcala, Veracruz, Jalisco y el Distrito Federal.

Para 1900, 107 mil obreros trabajaban en la minería, casi todos eran varones. En la industria de la transformación laboraban 624 mil obreros, de los cuales 210 mil eran mujeres.

*...En 1910 la fuerza de trabajo agrícola la constituían casi puros mexicanos 3' 584 000 mexicanos, incluso 62 mil mujeres. En las industrias extractivas trabajaban 104 mil de los que sólo 500 eran mujeres; en las de transformación 415 mil hombres y 200 mil mujeres; en la construcción, 75 mil varones; en el comercio,*

*222 mil y 72 mil; en transportes 55 mil; en servicios públicos 26 mil caballeros y apenas dos mil damas; en servicios particulares 75 mil y 8 mil; en el ejército, 37 mil. El número de profesionales ascendía a 147 mil y sólo 59 mil eran hombres. La profesión liberal más poblada, la de maestros, era monopolio femenino. Otra zona dominada por la fuerza femenina era la de servicios domésticos, ahí trabajaban casi 200 mil mujeres y poco más de 50 mil hombres.*<sup>10</sup>

Un cambio importante se gestó en la política de la libertad de trabajo en el sector obrero y artesanal, por desgracia no sucedió lo mismo en el sector agrícola. Este cambio fue la apertura de sociedades de trabajadores, sus dirigentes combinaron principios liberales con orientaciones socialistas. Promovieron cooperativas de producción, mejores salarios y huelgas.

Para 1872 eran tantas que fue necesario agruparlas en una central, en el Gran Círculo de Obreros. Durante la República Restaurada se suscitaron 20 huelgas; en el periodo de Juárez hubo una; en el año de 1872 dos; siete en 1873; cinco en 1874 y cuatro en el resto de la década. Sin embargo, en el periodo presidencial de Porfirio Díaz, el derecho de asociación y la libertad sindical no existía por prohibición legal, sino expresa y totalmente implícita.

En 1880 Carmen Huerta, preside el Segundo Congreso Obrero Mexicano.

En 1895 hubo abundantes huelgas organizadas por los trabajadores del riel, el tabaco, la mina y los tejidos; para impedir rebajas en los salarios, faenas a deshora y malos tratos de los capataces. En 1898, 700 obreros textiles de La Colmena y en 1900, 3 mil tejedores poblanos se lanzan a la huelga.

En 1906 surgen tres conflictos fuertes, la huelga de Cananea, problemas con los ferrocarrileros del norte y la huelga de los obreros textiles, unido a los conflictos de Río Blanco.

En las fábricas de hilados y tejidos de los estados de Puebla, Tlaxcala, Veracruz, Jalisco, Oaxaca, Querétaro y Distrito Federal, la huelga se había ramificado. En Río Blanco un grupo de mujeres encabezadas por Isabel Díaz, Dolores Larios, Carmen Ortiz, entre otras formaron una brigada de combate, contra quien se atreviera a romper el movimiento de protesta. Desafiando inclusive a las fuerzas gubernistas, los trabajadores no retrocedieron.

La República Restaurada y el Porfiriato, fueron reconocidos bajo el término de periodo liberal. Aceptada, restringida o nula, este periodo promovió la libertad, de esta forma se podía hablar de libertad política, religiosa, de prensa, de educación, de trabajo y económica. Sin embargo fue una era liberal en el orden público, en lo doméstico fue antiliberal y prueba de ello la dan la esclavitud casera, el 75% de los habitantes de entonces: las mujeres y los niños.

Asimismo, aunque disminuyó el número de monjas, en 1833 muchos padres seguían considerándola como solución ideal para sus hijas, inclusive donaban de tres mil a cinco mil pesos por su admisión.

Otra constancia más fue el establecimiento de la lectura de la Epístola de Melchor Ocampo en la ceremonia del matrimonio civil. La cual en una de sus

partes dice: *...Declaro en nombre de la Ley y de la Sociedad, que quedan ustedes unidos en legítimo matrimonio, con todos los derechos y prerrogativas que la ley otorga y con las obligaciones que impone; y manifiesto: que éste es el único medio moral de fundar la familia, de conservar la especie y de suplir las imperfecciones del individuo que no puede bastarse a sí mismo para llegar a la perfección del género humano. Este no existe en la persona sola sino en la dualidad conyugal. Los casados deben ser y serán sagrados el uno para el otro, aún más de lo que es cada uno para sí. El hombre cuyas dotes sexuales son principalmente el valor y la fuerza, debe dar, y dará a la mujer, protección, alimento y dirección, tratándola siempre como la parte más delicada, sensible y fina de sí mismo, y con la magnanimidad y benevolencia generosa que el fuerte debe al débil, esencialmente cuando este débil se entrega a él, y cuando por la Sociedad se la ha confiado. La mujer, cuyas principales dotes son la abnegación, la belleza, la compasión, la perspicacia y la ternura, debe dar y dará al marido obediencia, agrado, asistencia, consuelo y consejo, tratándolo siempre con la veneración que se debe a la persona que nos apoya y defiende, y con la delicadeza de quien no quiere exasperar la parte brusca, irritable y dura de sí mismo, propia de su carácter. El uno y el otro se deben y tendrán respeto, diferencia, fidelidad, confianza y ternura, y ambos procurarán que lo que el uno se esperaba del otro al unirse con él, no vaya a desmentirse con la unión.*<sup>11</sup>

## Siglo XX

Cuando se piensa en la participación de la mujer en el movimiento armado de la Revolución, casi siempre se asocia con la soldadera. Y si bien ésta fue un elemento protagónico indiscutible y frecuentemente anónimo, no se debe olvidar que esta participación se dio en diferentes niveles tanto económicos como culturales. Empiezan entonces, a surgir los nombres de mujeres que tomaron participación directa en el inicio y desarrollo de la Revolución, que vivieron también bajo la sombra de la cárcel, que recibieron golpes y disparos, que comandaron ejércitos o que combatieron a través de la palabra en los periódicos de oposición.

De las clase humildes salió la soldadera, aquellas mujeres que se ganaron su lugar en la historia, no por caminar detrás de los soldados como sus sombras, o por el servicio que prestaron en las faenas domésticas, sino por que también desafiaron todos los peligros del combate, en muchas ocasiones formaron las verdaderas avanzadas, dispararon el fusil de los caídos, proveían a los soldados de agua y parque, auxiliaban a los heridos hasta llevarlos a un lugar seguro, aún bajo el riesgo de caer heridas o muertas en el combate.

Hay ejemplo de mujeres que tomaron las armas incorporándose a los ejércitos rebeldes, tal fue el caso de la coronela Rosa Bobadilla viuda de Casas, quien se incorporó al ejército zapatista. Mujer de carácter fuerte que comandó un ejército de hombres y de caballería, disciplinados por ella misma. Se unió al movimiento siguiendo el ideal de Zapata, sobre todo por el bienestar de la mujer de su región.

De la clase media se alistaron mujeres en asociaciones piadosas cuya misión era levantar y socorrer heridos en los campos de batalla. Las mujeres de la clase alta, cedieron sus casas para hospitales o prestaban sus servicios también como enfermeras.

Pero retomando el curso de la historia, sí bien ya estaban preparadas las bases financieras, militares e ideológicas para el estallido de la lucha armada encabezada por Francisco I. Madero, sufrieron un descalabro, al descubrir las autoridades porfiristas a los conspiradores. Se les decomisaron armas, correspondencia y nombres de los involucrados, lo que les permitió llevar a cabo arrestos en muchas partes del país; tal fue el caso de Aquiles Serdán, quien debía hacer estallar la Revolución en Puebla. En el lugar donde se encontraban los revolucionarios, además de Aquiles y Máximo Serdán se encontraban también, Carmen Alatríste viuda de Serdán, Carmen Serdán, Filomena Valle y Ángela Parra, únicas sobrevivientes de la masacre donde pierden la vida los hermanos Serdán. Son tomadas prisioneras, al año siguiente al salir en libertad, Carmen Serdán fue nombrada presidenta de la Junta Revolucionaria en Puebla. Durante la candidatura presidencial de Madero, se multiplicaron las



persecuciones y atentados; tal fue el caso en Tlaxcala, de Delfina Morales quien encabezaba una manifestación y tras unos disparos para disiparla, es herida, muriendo más tarde. María de la Luz Peláez pronunció acalorados discursos a bordo de un automóvil que funcionaba como tribuna para animar a los manifestantes en las jornadas anti-reeleccionistas.

En 1910 es creada La Liga Femenil Antirreeleccionista “Josefa Ortiz de Domínguez”, manifestándose en protesta por el fraude electoral para presidente y vicepresidente de la República, en respuesta Ramón Castro, mandó que sus hombres arrojaran sus caballos sobre los manifestantes, quedando bajo las patas de los animales mujeres y niños.

Dolores Jiménez y Muro fue encarcelada por participar en esta manifestación, acusándola de sedición, a lo que ella respondió, que no era sedición el derecho ejercido por un pueblo.

Durante los primeros meses de 1911 se sucedieron levantamientos en el norte y el oeste del país, en el estado de Morelos estaban encabezados por Emiliano Zapata. Ese mismo año es redactado el Plan Político Social proclamado en los estados de Guerrero, Michoacán, Tlaxcala, Campeche, Puebla y el D.F.; este plan fue firmado entre otros por Dolores Jiménez y Muro, José Vasconcelos, Camilo Arriaga, Rodolfo y Gilberto Magaña; grupo que conspiraba en contra de Porfirio Díaz.

Los postulados de este plan proclamaban el reconocimiento de Madero como Presidente, reglamentación del horario laboral, aumento de salarios a trabajadores de ambos sexos, abolición de monopolios, restitución de tierras, empleo en empresas extranjeras de por lo menos el 50% de mexicanos. Al cobrar auge en todo el país la lucha armada se firma en mayo de 1911 el Tratado de Ciudad Juárez, en el cual se asienta la renuncia y el exilio del dictador.

Entre las fuerzas revolucionarias participaron, Ramona Flores como jefa del estado mayor carrancista; Carmen Alanís se levantó en Casas Grandes Chihuahua y junto con Dolores Durán participaron en la toma de Ciudad Juárez. Juana B. Gutiérrez de Mendoza y Dolores Jiménez y Muro son nombradas coronelas zapatistas.

En 1915 la facción zapatista, integrante del gobierno de la Soberana Convención Revolucionaria, expide un proyecto de ley que modificaba el régimen del matrimonio civil, las mujeres podían obtener el divorcio y para los hijos se borraba la distinción entre hijos legítimos, naturales y espúreos.

Sin embargo, la ley establecida en el artículo 77 durante el periodo presidencial de Venustiano Carranza, no cambio en mucho la situación de la mujer; en el se establecía que el adulterio cometido por la mujer, era siempre causa de divorcio; el del marido lo era solamente bajo ciertas circunstancias; entre otras, que el adulterio fuera cometido en la casa común, que hubiera existido concubinato entre los adúlteros, que hubiera habido escándalo o insulto público por parte del marido o de la adúltera hacía la mujer legítima, etc.

Entre 1910 y 1915, en Yucatán, ocho estudiantes de la Escuela de Derecho presentaron su tesis sobre el tema del divorcio y sobre los derechos de las mujeres. En 1914 es promulgada la ley de divorcio. La situación laboral de la mujer quedó reglamentada en el artículo 123 de la Constitución de 1917. En él se establecía la jornada máxima del trabajo nocturno a 7 horas, se prohibieron labores insalubres y peligrosas para mujeres, se les concedía un mes de descanso después del parto con goce de salario, salario igual para trabajo igual. En 1920 el Dr. Eduardo Ursáiz, rector de la Universidad de Yucatán, dio las primeras conferencias sobre el control de la natalidad a los estudiantes de medicina en Mérida. El general Salvador Alvarado gobernador del estado de Yucatán, defendió el feminismo, dio empleo a las mujeres en la administración pública, destinó importantes cantidades de dinero a la educación vocacional para las mujeres, convocó en Mérida a los dos primeros congresos feminista en la historia de México, en enero y noviembre de 1916.

Entre las acciones públicas organizada por Vasconcelos en 1921, se hacía una invitación a las mujeres para que se unieran a la redención nacional, a través de brigadas educativas con el propósito de educar a las masas.

El proyecto de la SEP (Secretaría de Educación Pública) contemplaba también, que el ingreso de un alto porcentaje de mujeres al magisterio, daría un tono maternal a la enseñanza escolar, con este fin Gabriela Mistral fue invitada por Vasconcelos para que colaborara en la SEP. Ella representó el modelo a seguir, el de la imagen mítica del magisterio femenino. Y si bien la SEP ofreció una alternativa laboral también difundió una ideología reivindicativa de la mujer en el sentido tradicional, se exaltaron la maternidad y los valores domésticos. Esta acción del aparato estatal cumplía funciones económicas y políticas, ya que garantizaba la estabilidad familiar y política; el núcleo familiar era considerado el foco central, dejando de lado a la clase o a la comunidad; además de presentar estos valores tradicionales como una alternativa ideológica y social a las tendencias feministas surgidas años atrás, representadas en los congresos y movimientos feministas. Incluso la SEP respaldó, la iniciativa del periódico *Excelsior* de convertir el 10 de mayo en el “Día de las Madres”, el rendir un homenaje a la maternidad, tenía el propósito de combatir la información sobre prácticas anticonceptivas promovidas en el estado de Yucatán, en el gobierno de Carrillo Puerto. Estas acciones fueron consideradas por el periódico mencionado como una *... campaña suicida y criminal*.<sup>12</sup>

Si bien el Estado, la SEP y el proyecto educativo de Vasconcelos no modificó el papel social y los valores tradicionales adjudicados a las mujeres, por lo menos fomentó el ingreso femenino al magisterio y significó una alternativa profesional remunerada y socialmente reconocida.

Bajo el régimen de Carrillo Puerto como gobernador de Yucatán, se publicó en 1922 un folleto de 13 páginas de la señora Margaret Sanger, llamado *La Regulación de la Natalidad o la Brújula del Hogar*, el cual tenía

como objetivo la anticoncepción. Entre las recomendaciones dadas en dicho folleto se pedía tomar una solución caliente que contuviera de 10 a 20 centigramos de clorhidrato o sulfato de quinina, tomar un laxante al menos cuatro días antes de la menstruación, según estas indicaciones evitarían que el óvulo se implantara en el útero.

Para 1923 se pretendía establecer dos clínicas para el control de la natalidad, para proporcionar información sobre los métodos anticonceptivos. Una de las clínicas se había establecido en el Hospital para Mujeres y Niños de Mérida, la otra se establecería en la zona apartada de las prostitutas; sin embargo, estas acciones fueron rechazadas por una sociedad moralista y en algunos casos por una crítica objetiva, por un lado se acusó a Carrillo Puerto de obtener retribuciones de las prostitutas, por el otro se puso en duda el método propuesto por la señora Sanger, de no resultar tan seguro e inofensivo, además de no ser aplicable en una zona donde las mujeres no sabían leer, carecían del servicio de agua potable y de recursos económicos para comprar soluciones, supositorios, etc. Incluso las feministas moderadas argumentaron no estar listas para proponer el control de la natalidad.

Otra controversia surgió en Yucatán, sobre las opiniones radicales de Carrillo Puerto con respecto al matrimonio y el divorcio. La Ley de Divorcio de 1923 del gobernador, defendía el matrimonio *...como una unión voluntaria y disoluble a voluntad de cualquiera de las partes*.<sup>13</sup>

Sin embargo, esta ley no modificó las dobles normas de juicio tan frecuentes en la legislación mexicana; se veía con indulgencia el adulterio cometido por el hombre; el hombre divorciado podía casarse de inmediato, a diferencia de la mujer, que tenía que esperar 300 días para asegurar al segundo marido el no estar embarazada del primero.

A principios de 1922 Carrillo Puerto inició una ley ante la legislatura del estado, para que se diera a las mujeres el derecho al voto. Ese mismo año la profesora Rosa Torres fue la primera mujer en la historia de México, en desempeñar un cargo de elección como presidenta del Consejo Municipal de Mérida.

Para 1923 fueron designadas tres mujeres como diputadas del Partido Socialista del estado de Yucatán, Elvia Carrillo Puerto, Beatriz Peniche, Raquel Dzib y Guadalupe Lara, esta última quedó como suplente en el Cuarto Distrito Legislativo. Carrillo Puerto impulsó además el derecho de las mujeres para tomar partido en actividades fuera del hogar.

El Código Civil es revisado en 1927, con los propósitos de igualar el estatus legal de hombres y mujeres y para dar protección a la mujer casada. Cuatro años más tarde se promulgó la Ley Federal del Trabajo y en ella se reglamentó el trabajo de la mujer; se prohibió el trabajo nocturno en las industrias, labores peligrosas o insalubres y en expendios de bebidas embriagantes. Se legisló además el horario y los descansos pre- y posnatal sin pérdida de salarios.

El Código Civil para el Distrito y Territorios Federales, concedió a la mujer

en 1932 igualdad jurídica para compartir con el esposo derechos legales en la sociedad conyugal; en la educación de los hijos y la posibilidad de trabajar fuera del hogar, administrar y disponer de bienes. La mujer soltera adquirió la capacidad legal para celebrar contratos y contraer obligaciones.

En 1947, la abogada María Lavalle Urbina, obtiene el puesto de magistrado del Tribunal Superior de Justicia del Distrito y Territorios Federales.

En 1953 son reformados los artículos 34 y 115 constitucionales, otorgando la plenitud de derechos a las mujeres. La mujer puede votar y ser votada en elecciones municipales, estatales y federales.

Fueron electas como diputadas federales en Baja California Norte, Aurora Jiménez Palacios y en Nuevo León, Margarita García Flores en 1955, ese mismo año fue fundado, el efímero Partido de las Mujeres.

De 1955 a 1959, el PRI (Partido Revolucionario Institucional), junto con el comité femenino del mismo partido, y ante las elecciones presidenciales, trataron de incorporar a sus filas a un gran número de mujeres, con el fin de obtener más votos.

En 1962 fue reformada la Ley Federal del Trabajo, implantándose la igualdad de derechos y obligaciones en el trabajo para mujeres y hombres, se dio protección a la maternidad y quedó sin efecto la ley que prohibía que las mujeres ejecutaran labores peligrosas e insalubres. Ese mismo año fue creada la Unión Nacional de Mujeres Mexicanas, ligadas al Partido Comunista.

Durante el movimiento estudiantil de 1968, la participación de las mujeres fue igual numéricamente a la de los hombres, sin embargo en la acción existió la desigualdad, ellas estuvieron encargadas de imprimir volantes y repartirlos, de preparar la comida a sus compañeros, limpiar los locales de reunión y de engrosar las filas en las manifestaciones, no tenían poder de decisión excepto como mayoría en las asambleas.

En estas décadas no faltó la conformación de agrupaciones o sociedades y la publicación de revistas como órganos de manifestación de su lucha.

En 1905 fue fundada la Sociedad Protectora de la Mujer, la cual era considerada como la más antigua sociedad feminista de México. Julia Nava de Ruizánchez fue una de sus fundadoras.

En 1916 fueron convocados en Mérida, los dos primeros Congresos Feministas en los meses de enero y noviembre. En el primer congreso estuvieron presentes cerca de mil congresistas. El Congreso de Obreras y Campesinas, dirigido por Refugio García y Elena Torres se llevó a cabo en 1919, en el se exigieron derechos laborales para la mujer y cumplimiento de salario igual para trabajo igual sin tomar en cuenta la diferencia de sexo. Ese mismo año fue creado el Consejo Feminista Mexicano, cuyos objetivos eran luchar por la emancipación económica, política y social de la mujer. Sus puntos de vista fueron publicados en la revista *La Mujer*, dirigida por Julia Nava Ruizánchez. Entre 1922-1923 se establecieron en Yucatán Ligas Femeniles, Elvia Carrillo Puerto fue designada presidenta de la liga de Mérida, conocida como Liga

Feminista Rita Cetina Gutiérrez, en ella se realizaba una campaña para desterrar de Yucatán las drogas, el alcohol y la prostitución.

En 1923 se fundó la Sección Mexicana de la Liga Panamericana de Mujeres, la cual convocó al Primer Congreso Nacional Feminista en la ciudad de México. Este congreso fue la creación de la profesora Elena Torres, iniciadora de la educación progresiva en México, colaboradora de Salvador Alvarado y Felipe Carrillo Puerto y amiga de Hermila Galindo (la feminista más radical de México, quien presentó una iniciativa en el Congreso Constituyente sobre los artículos 34 y 35 constitucionales, referentes a los requisitos y prerrogativas de los ciudadanos, con el fin de obtener el derecho al sufragio femenino, el cual finalmente fue denegado en esas fechas). La profesora Torres fue electa vicepresidenta para la América del Norte de la Liga Panamericana. Se invitó a los gobernadores de los estados de México y organizaciones feministas de México, Cuba y Estados Unidos, para que asistieran al Congreso de Mujeres, que se celebraría en México del 10 al 30 de mayo de 1923. Sin embargo, en este congreso se impuso la opinión de la delegación de Yucatán, los temas que predominaron fueron el control de la natalidad y problemas sexuales. A pesar de la adhesión de Carrillo Puerto al programa de liberación de las mujeres, no logro el apoyo de las feministas más importantes del país, las cuales rechazaron sus ideas sobre el amor libre y el control de la natalidad, argumentando que este último resultaba inaplicable y prematuro en un país donde el índice de crecimiento de la población era de 0.5 en 1921.

Del 25 al 30 de noviembre de 1933, tuvo lugar el Segundo Congreso Nacional de Mujeres Obreras y Campesinas, entre sus objetivos estaban fijar el salario mínimo, crear cooperativas femeninas, organizar a la mujer sin trabajo para que cultivara el campo, luchar porque se concedieran derechos políticos a la mujer, entre otros. A él asistieron agrupaciones como La Confederación Femenil Mexicana, La Federación Estudiantil Revolucionaria, El Bloque Nacional de Mujeres Revolucionarias y representantes de mujeres comunistas. El Frente Único Pro Derechos de la Mujer (FUPDM), fue creado en 1935, entre sus propuestas estaban el derecho al voto; la modificación de la Ley Federal del Trabajo, con el fin de hacer compatible el trabajo con la maternidad; modificación de las leyes agrarias para que las mujeres también fueran dotadas de la tierra y que se crearan fuentes de trabajo para la mujer desempleada. 25 organizaciones femeniles y obreras participaron en la formación del FUPDM, así como comunistas, feministas de izquierda y de derecha, liberales, católicas, mujeres que pertenecían al Partido Nacional Revolucionario (PNR). En 1936 surgen filiales en todo el país, incorporándose campesinas, obreras, maestras rurales, veteranas de la Revolución y miembros fundadores del Partido Comunista .

Dentro del FUPDM existieron organismos que plantearon un feminismo moderado o conservador, otros defendían un feminismo avanzado o socialista. En el primer caso se encontraban las mujeres del Partido Nacional Democrático,

que pretendían ...emprender una inmensa propaganda para reintegrar a la mujer mexicana al hogar.<sup>14</sup> Otro organismo con esta misma tendencia era la Acción

Cívica Femenina que concebía un feminismo basado en la feminidad que ...haga a la mujer más mujer, a la esposa más conciente y a la madre más abnegada.<sup>15</sup>

En el segundo caso, se puede citar a mujeres como Matilde Rodríguez Cabo, quien sostenía ...la mujer considerada globalmente, forma parte de la gran masa de oprimidos y su situación de inferioridad tiene un doble aspecto: el económico, por el hecho de ser trabajadora dentro y fuera del hogar y el social por el hecho biológico de ser mujer.<sup>16</sup> Sin embargo, estas diferencias no desmotivaron la acción conjunta de las mujeres en el Frente.

En 1936 fueron publicados los *Principios Feministas de FUPDM*, este movimiento logró agrupar a más de 50,000 mujeres. Dentro de las acciones desarrolladas por el frente destaca la creación del Congreso Nacional del Sufragio Femenino y el festejo del 8 de marzo como Día Internacional de la Mujer, además se fortalecieron sus ligas internacionales.

A pesar de que el Estado se comprometió en 1937 a dar cause legal a la demanda del sufragio femenino, el dictamen del senado fue adverso, en él se asentaba que ...en el tiempo actual la mujer mexicana aún no está capacitada para el ejercicio de derechos políticos y por tal motivo, se desecha la petición.<sup>17</sup>

En protesta las integrantes del Frente, organizaron manifestaciones, conferencias, mítines, etc. Pugnaron además por sus derechos a participar en las acciones constitucionales, a pesar del apoyo expreso de Lázaro Cárdenas ante el Ejecutivo para realizar las reformas convenientes para que la mujer fuera incorporada a la función social y política, en la Cámara no se realizó modificación alguna.

Paralelamente a la creación del Frente Único, surgió la República Femenina, su trabajo estuvo en coalición con grupos campesinos, crearon casas escuelas para trabajadores del campo y de la ciudad, gestionaron la fundación del Banco Femenino de Fomento cuyo objetivo era el desarrollo de empresas y cooperativas para mujeres, además demandaron que se destinara a la mujer, una parcela para que pudieran trabajarla. Sin embargo, sus ideas fueron relegadas por algunos grupos en el poder. Esta sociedad estaba encabezada por Concha Michel y Juana B. Gutiérrez, en 1936 se publicó *La República Femenina* escrita por esta última.

La Alianza Nacional Femenina organizó en 1945 un mitin en la Arena México, al cual acudieron aproximadamente 10,000 mujeres.

En Nueva Rosita Coahuila, trabajadores mineros y metalúrgicos se lanzaron a la huelga, dentro de este movimiento las mujeres se organizaron en la Alianza Femenil Socialista Coahuilense, en ella participaron Lupe Rocha, Adela Ochoa, Susana Salas, Blanca Santos entre otras.

Entre 1940 y 1970 la sociedad mexicana pasó a ser de esencialmente agraria a una sociedad urbana, donde además del crecimiento de la industria y servicios,

se registró un notable crecimiento demográfico; la tasa de crecimiento en 1940 fue menor a 2%, entre 1940 y 1950 subió a 2.7%, en 1960 sobrepasó 3%, llegando a ser de 3.5% en 1970. A raíz de las discusiones respecto al fenómeno demográfico, al derecho o no del uso de anticonceptivos, surgió a la luz la alarmante prevalencia de la práctica del aborto. En diversos estudios, se demostró que las mujeres que recurrían al aborto provocado, eran mujeres con vida marital permanente y con tres o más hijos. Fue aproximadamente en 1967, que la práctica del aborto fue utilizado como argumento a favor del uso de métodos anticonceptivos para evitar los embarazos no deseados.

Hasta 1973 se anunció la Ley General de Población, entre los conceptos más relevantes de dicha ley se exponían: la política de población como propiciadora de la calidad de vida, como mecanismo limitador del aborto y la relación directa entre planificación familiar y liberación de la mujer. A partir de 1970 se replantea la cuestión de equidad entre ambos sexos y empiezan a surgir los primeros grupos feministas, con mujeres de clase media, con educación universitaria y que además pertenecieron a la generación del 68.

A raíz de la publicación de un artículo de Martha Acevedo publicado en la revista *Siempre*, titulado “Nuestro Sueño esta en Escarpado Lugar (Crónica de un Miércoles Santo entre las Mujeres); Women’s Liberation” San Francisco, fue que se generó un cambio y una conmoción de los grupos de este movimiento. En dicho artículo grupos feministas de EEUU y de Europa cuestionaban la explotación de la mujer en el trabajo, en la familia y en el hogar; la marginación de la mujer en el aspecto político y las relaciones entre ambos sexos. De 1970 a 1971 el primer grupo se estructura en México formalmente, la dinámica de trabajo se centró en la lectura y análisis de textos básicos sobre la problemática de la mujer. Se buscaron además las vías de acción para llevar una lucha coordinada. Es así como nace Mujeres en Acción Solidaria (MAS), tras un mitin para denunciar la manipulación que se hace del Día de las Madres, se adhieren más militantes, su trabajo siguió la misma línea: reuniones, discusiones, recolección de bibliografía básica, traducción de documentos, entre otras acciones. Por aumento de militantes y en razón de la zona donde vivían, este grupo decidió dividirse en el Grupo Sur y el Grupo Norte. Los resultados de este grupo se publicaron en la revista *Punto crítico* en 1972, en el artículo “La situación de la mujer en México.” En 1972 las trabajadoras de la empresa textil Rivetex, se lanzaron a la huelga. Esto llevó al grupo a discutir con las obreras de este y otros sindicatos, permitiendo constituir un movimiento capaz de llegar a todos los estratos sociales. Es así como el grupo decide intercambiar información, sobre el feminismo y sus planteamientos, ampliando los sectores de recepción. Se organizaron mesas redondas, conferencias en universidades de la capital y de provincia, adecuando el discurso al tipo de auditorio.

En 1972 algunas integrantes de este grupo participaron en el coloquio Imagen



y Realidad de la Mujer, en la Casa del Lago, este tipo de eventos influyó para analizar o describir a la mujer, además de comenzar a cuestionarse sobre el sexismo. Ese mismo año fueron elaborados los siguientes documentos; *La Mujer en el Trabajo*, *Las Leyes Comentadas*, *Nuestra Sexualidad* y *Por qué el Movimiento de Liberación Femenina*.

En 1973 la difusión del movimiento, así como el número de militantes aumentó tanto en provincia como en la capital; a pesar de esto comienza a darse una división dentro del grupo, una tendencia pugnaba por la línea dura e inflexible, la otra pugnaba por una organización no formal ni autoritaria. Además de existir controversia por los artículos publicados en revistas. En 1974 se produce la ruptura, el grupo que escribía en *Punto crítico*, siguió utilizando el mismo nombre.

En 1972 surgió el Movimiento Nacional de Mujeres (MNM), integrado por mujeres de clase media y ligadas a los medios de comunicación. Conocían el desarrollo del movimiento feminista europeo y norteamericano, pero no tenían conocimiento del MAS. Entre sus objetivos estaban la publicación de revistas y artículos, la derogación de leyes que afectaban a las mujeres y la difusión de las ideas feministas. Funcionaban bajo una estructura formal de jerarquías; presidenta, secretaria, tesorera, etc.

Las integrantes del MNM hacia 1974, tomaron la iniciativa de analizar los *Libros de Texto Gratuitos*, publicados por la SEP, a raíz de su análisis se modificaron algunas ilustraciones que resultaban sexistas. Se vincularon además a la clase popular, impartiendo conferencias en las delegaciones del D.F., sólo doce aceptaron abrir sus puertas, los temas a tratar fueron violación, mujeres golpeadas, doble jornada de trabajo, el feminismo y sus metas. El MNM se dedicó además a luchar por lograr la despenalización del aborto. El Movimiento de la Liberación de la Mujer (MLM), surgió con la reestructuración de aquellas mujeres que quedaron fuera del MAS. El MLM fue un grupo en desacuerdo con la postura oficial. En la Casa del Lago, se organizó un mitin en el cual participaron mujeres de grupos políticos como la Comunista Internacional y la Liga Socialista, en el se cuestionaba el sistema socio-económico mexicano, cuyo punto central era la explotación. Además de proclamar la despenalización del aborto.

A partir de que México asumió el compromiso de llevar a cabo la Conferencia de la Organización de Naciones Unidas para el Año Internacional de la Mujer, programada para 1975, Televisa organizó una reunión de feministas europeas y norteamericanas para el programa “Encuentro”.

Las feministas mexicanas del MLM y MNM, tuvieron la oportunidad de intercambiar experiencias con mujeres de otros países. Este intercambio de puntos de vista, fue publicado en la revista *Los Universitarios*, en junio de 1974 y en el suplemento de la revista *Siempre*, “la Cultura en México”, agosto de ese mismo año. El MNM rechazó la invitación a colaborar en la Conferencia del Año



Internacional de la Mujer, organizando por su parte un ciclo paralelo: El ciclo de avanzada feminista Año Internacional de la Mujer, México 1975, este se llevó a cabo en el Auditorio Nacional y contó con la asistencia de 300 mujeres. Tras proclamar la ONU, 1975 como el Año Internacional de la Mujer, cuyo lema “Igualdad, Desarrollo y Paz”, planteaba que la Acción Mundial de todos los países miembros, se comprometieran a cumplirlo. El gobierno de Luis Echeverría, preocupado por destacar la imagen del país ante el mundo, comenzó a reformar leyes que discriminaban a la mujer. En octubre de 1974, se convocó a una serie de Audiencias Públicas en el Congreso de la Unión, donde se crearon grupos de trabajo, en los cuales se debatió la derogación de las leyes que prohíben el aborto, la adquisición libre y fácil de anticonceptivos, la supresión de la lectura de la *Epístola de Melchor Ocampo* en el matrimonio civil, la desaparición del término divorciada, que la preposición DE, en los apellidos de las mujeres casadas fuera suprimido, etc. Los desacuerdos acerca de estos temas, no se hicieron esperar, sobre todo el del aborto; de la opinión pública surgieron grupos en pro y en contra. Las reformas acordadas quedaron asentadas en el Art. 123 Constitucional, la *Ley Federal de Trabajo*, el *Código Civil*, el *Código de Procedimientos Civiles*, el *Código de Comercio* y la *Ley de Nacionalidad y Naturalización*. Sin embargo, estos cambios no representaron un cambio tangible.

El grupo MAS se opuso a los términos planteados en la reforma, cuestionando la igualdad legal otorgada a la mujer dentro del Estado y la familia.

En junio de 1975 fue inaugurada la Conferencia del Año Internacional de la Mujer, la asistencia fue de 133 representantes de países participantes, aproximadamente el 70% eran mujeres. Se centraron dos posiciones a lo largo de las discusiones: una de ellas planteaba: la mujer se liberará cuando las naciones sobre todo las del Tercer Mundo, sacudan el yugo del capitalismo imperialista, identificándose ambos procesos de liberación. La segunda, negaba el carácter socio-político del proceso de emancipación femenina, argumentando que todas las mujeres de todos los países, debían luchar por su liberación simplemente por pertenecer al “segundo sexo”.

El MLM organizó un Contra-congreso, para boicotear el Año Internacional de la Mujer, esta resolución también fue tomada por el movimiento feminista internacional, denunciando el carácter manipulador que este tenía. Sin embargo, las acciones del MLM y MNM, no tuvieron eco a nivel público, tal vez por que los medios de comunicación boicotearon sus actividades o por la falta de organización o de estructura. El grupo MAS colaboró en la creación del Centro de Información y Documentación para el Decenio de la Mujer y el Desarrollo (CIDDEM), su función fue la recopilación, análisis, clasificación y difusión de toda la información referente a la mujer. Su utilidad estaría al servicio de investigadores, centros de estudio, organismos internacionales, países del área y universidades. De la labor de este centro se publicó el libro *Situación de la*

*Mujer en México.* Auspiciado por el gobierno, el CIDDEM dejó de funcionar en 1976, al finalizar el sexenio.

Dentro del MLM un grupo decide separarse, sin que existiera aparentemente diferencias ideológicas de fondo y deciden formar el grupo Colectivo la Revuelta, crearon un órgano de difusión para ofrecer una cobertura más amplia de concientización, estas publicaciones fueron vendidas en universidades, hospitales, en el metro, en la calle, etc. El primer número fue una declaración de principios, planteamientos ya sostenidos por el MAS y el MLM; el feminismo es una lucha de mujeres contra la opresión y explotación de que son víctimas por la división de clases. Luchar contra el sexismo. Planteaban reivindicaciones en el sistema que abarcaban el derecho al aborto libre y gratuito, la creación de mayor número de guarderías, repartición equitativa del trabajo doméstico entre ambos sexos. El cambio en las estructuras económico-sociales posibilitaría la liberación total de la mujer.

Estas premisas fueron las enseñanzas y la práctica que consolidaron el feminismo en México. En las siguientes publicaciones se tocaron temas como: aborto, maternidad, violación, sexualidad, trabajo doméstico, prostitución y locura; sin embargo, el periódico no resultó financiable, como alternativa buscaron otros medios de expresión como periódicos o revistas. En el periódico *Uno más Uno*, por un año expusieron la problemática de la mujer en México y en el mundo. La finalidad de la difusión fue que las propuestas feministas fueran tomadas en cuenta y conocidas por una población más amplia, así el feminismo fue un tema de discusión e investigación.

Entre los grupos, se propició un análisis e intercambio de opiniones acerca de la situación de la mujer en México, fue así como se conformó la Coalición de Mujeres Feministas, cuya duración fue de 1976 a 1978, trabajaron en los problemas que los grupos consideraron prioritarios: 1º Aborto libre y gratuito. 2º Contra la violación. 3º Protección de la mujer golpeada.

A partir de la constitución del Grupo Comunista Internacionalista 1969-1971, se forma una Comisión de la Mujer, al aceptar un mayor número de mujeres no sólo militantes del partido, se constituye el Colectivo de Mujeres, este se integró al trabajo de la Coalición.

El grupo Lucha Feminista era un grupo de psicólogas, que comenzó trabajando como un círculo de estudio de la teoría feminista. Al divulgar su trabajo de análisis se relacionaron con otras mujeres y difundieron su concepción feminista. Su actividad se basó fundamentalmente en el estudio de textos feministas publicados a nivel internacional, así como la lucha de las mujeres en nuestro país.

Como grupo planteaban: denunciar y combatir cualquier manifestación sexista y cualquier ataque al feminismo; defender y solidarizarse con las mujeres amenazadas o atacadas en su integridad física o psicológica; promover la autoestima y el desarrollo de las mujeres y contribuir al desarrollo de la teoría para la liberación de la mujer en la realidad socio-política del país. En 1978 a

raíz de la conmemoración del Día Internacional de la Mujer, partidos políticos (Partido Comunista Mexicano y el Partido Revolucionario de los Trabajadores), sindicatos y grupos de izquierda; fueron invitados a participar. Este acto conllevó al trabajo conjunto con las feministas.

Del resultado del trabajo y de las discusiones se crea el Frente Nacional por la Liberación y Derechos de la Mujer (FNALIDM) en marzo de 1979, entre sus objetivos se pueden citar, la obtención plena de derechos en lo económico, político, social y sexual para las mujeres. Sus demandas eran: 1º maternidad libre y gratuita, 2º lucha por guarderías, 3º contra el hostigamiento y violencia sexual y 4º denuncia por parte de trabajadoras que no gozaban de lo establecido en la *Ley Federal del Trabajo*.

Elaboraron el *Proyecto de Ley sobre Maternidad Voluntaria*, en él reivindicaban el derecho a la maternidad voluntaria y como última instancia el aborto voluntario y gratuito. ...*Voluntario porque debe reconocerse el derecho a la facultad de la mujer a decidir sobre su vida; gratuito porque debe realizarse como un servicio de salud en los hospitales del Estado*.<sup>18</sup> Enfatizaban además la aplicación de medidas para prevenirlo. A pesar de la difusión no se aglutinó a un gran número de mujeres y el proyecto no fue aceptado.

Fue a raíz del FNALIDM que se constituyó el Grupo Autónomo de Mujeres Universitarias (GAMU-1979), se basó en la conformación de un movimiento de mujeres universitarias capaz de crear una conciencia feminista entre los y las estudiantes, sus demandas eran semejantes a las planteadas por los grupos ya establecidos.

Los grupos feministas deciden fundar el Centro de Apoyo a la Mujer Violada (CAMV-1979), con el propósito de brindar asesoría legal y ayuda psicológica a las víctimas de esta situación, además de presionar para que las leyes fueran más severas en el castigo a los violadores.

Otros acontecimientos se sucedieron en la década de los setenta, cabe recordar que como secuela del movimiento de 1968, surgieron movimientos armados en el estado de Guerrero, y otro movimiento estudiantil en 1971, reprimido en la masacre del 10 de junio de 1971 realizada por el grupo paramilitar conocido como los *halcones*. A raíz de esto fue creado en 1974 el Comité Nacional por la Libertad de Presos, Procesados y Perseguidos Políticos, cuyo trabajo se centraba en la militancia de las mujeres madres de familia.

En 1976 fue publicada la revista *FEM* (revista feminista). El Primer Simposio Mexicano-Centroamericano de Investigación sobre la Mujer fue inaugurado en 1977, en él se trataron temas como la mujer y las clases sociales, la familia, la sexualidad, la participación política y la imagen ideológica de la mujer. Ese mismo año la Coalición de Mujeres Feministas publica *Cihuat*. Surge también un pequeño grupo de mujeres homosexuales conocido como *Lesbos*.

En 1979 fue publicada *La Mitad de la Revolución*, boletín de mujeres comunistas. Ese mismo año Griselda Álvarez, tomó posesión como gobernadora del

estado de Colima. Fue la primera mujer en tomar ese cargo en el país.

En 1980 se llevo a cabo la Segunda Conferencia Nacional del FNALIDM. A partir de la década de los 80, se suscita una dispersión en los grupos, es en 1982 que surge La Red Nacional de Mujeres, a pesar de la poca organización de los grupos, se constataron sus avances:

- Surgen nuevos grupos en provincia y se logra una reunión nacional en Colima en 1983.
- Aumenta el número de mujeres independientes de partidos o de grupos feministas que continuaron con la lucha, con su colaboración en tareas concretas y específicas.
- Se crean centros de estudio a nivel académico, además el discurso feminista adquiere legitimidad, al fin tiene derecho de existencia.

Para establecer la tendencia del feminismo en la décadas de los ochenta y noventa, es necesario sintetizar el origen y los objetivos de los primeros grupos feministas surgidos en los años setenta, estructurados en general por mujeres jóvenes, de clase media, que tuvieron acceso a la educación, algunas eran activistas políticas de izquierda, incluso algunas pertenecieron a organizaciones guerrilleras. Su característica común fue haber desafiado la autoridad y estar a favor de alguna causa política.

Entre las participantes estaban aquellas que practicaban la doble militancia, es decir que conciliaban la práctica feminista al interior de los partidos. Otras crearon organizaciones autónomas, independientes de los partidos políticos; en ambos casos sus objetivos se centraron en denunciar la opresión, analizar el patriarcado y abordar demandas sobre el aborto y la libertad sexual.

La década de los ochenta se caracteriza por el crecimiento de organizaciones urbano-populares, donde destaca la participación de la mujer, la creación de asociaciones civiles y de asistencia que atendían demandas populares, asesorías, apoyos, servicios y capacitación sindical en temas de género con carácter profesional, consolidándose como prestadora de servicios.

Entre sus principales objetivos, estaba participar en el diseño de políticas públicas, incidir en la formación de códigos de normatividad a favor de la lucha feminista en casos específicos de violencia, delitos sexuales, contracepción y salud reproductiva, entre otros.

En la década de los noventa regresa al ámbito de la política, pero movida por intereses distintos, básicamente por ascender a puestos de representación política y por la dirigencia de los partidos políticos o en organizaciones populares. Y si bien cada vez es mayor el número de mujeres que ocupan altos cargos políticos y puestos de representación popular, en la agenda política, las demandas de asunto de género y equidad continúan relegados; sin embargo, entre los avances logrados en esta década, se pueden citar: la acción afirmativa en cuanto a las cuotas de mujeres candidatas en las elecciones federales de 1991 y 1994, los acuerdos entre el PRI y el PRD respecto a la agenda de la

Conferencia Internacional de la Mujer en Beijing en 1995, el foro “Avancemos un trecho; por un compromiso de los partidos políticos a favor de las mujeres” en 1997, y la constitución del Parlamento de Mujeres en 1998.

La tendencia actual pretende influir en los partidos políticos para que sean reconocidas las demandas de género y que queden incluidas en los proyectos políticos. Fortalecer la presencia feminista para poder participar en la toma de decisiones, y reducir así el poder de los partidos en el ámbito político.

En octubre de 1992 se llevó a cabo el VII Encuentro Nacional Feminista, en él se abordaron temas como derechos humanos, democracia, autonomía, participación laboral y participación política, mensajes y derechos que tenemos a partir de nuestros cuerpos.

Lamentablemente es en esta década, a partir de 1993 a la fecha que se han registrado más de 200 casos de mujeres secuestradas, torturadas, violadas y asesinadas en ciudad Juárez Chihuahua. A pesar de los alarmantes hechos y porcentajes, a pesar de los clamores nacionales y de las críticas internacionales, estos crímenes aún han quedado impunes, haciendo patente la incapacidad y la negligencia de las autoridades no solo a nivel estatal sino a nivel nacional.

La mujer ha logrado grandes avances en la educación y en la vida laboral, asimismo redujo los índices de fertilidad, estos cambios conllevaron a una participación más activa en la estructura política y económica; sin embargo, con la división sexual del trabajo la mujer experimento una doble explotación; por un lado la que padece la clase trabajadora y por el otro por su condición de mujer. Al asumirse como trabajadora se ve obligada a desempeñar la doble jornada, la jornada laboral y la jornada invisible, el trabajo doméstico.

Se integra a la fuerza productiva ya sea como trabajadora en activo o como ejército de reserva (desempleadas y sub-ocupadas). Las causas que lo originan son diversas: la insuficiencia del salario del hombre, la inexistencia de este, las crisis económicas en el proceso inflacionario que agudizan las condiciones de pobreza y por el hecho de ser parte activa en los procesos de producción, sin embargo, el incremento de la participación laboral no ha modificado de manera particular sus condiciones, ya que aún se considera el trabajo de la mujer como suplementario, tanto en términos de valoración, así como de remuneración. Las ramas donde generalmente labora la mujer, son la manufactura, en la industria textil y alimenticia, algunos sectores de la farmacéutica, eléctrica y electrónica, en el trabajo a domicilio y en la maquila. En el trabajo agrícola, vende su fuerza de trabajo como jornalera para el cultivo, cuidado y recolección de hortalizas, frutas y verduras. Después de la cosecha es empleada, para la selección del producto, por ejemplo del café, del tabaco, del algodón, etc. También pueden ser contratadas en empresas industriales donde se preparan y enlatan los productos del campo. Los empleos donde se recibe una mejor remuneración (es obvio que acorde al lugar y al nivel en que se realiza) son los profesionales, el de turismo, las enfermeras y maestras.

Datos actuales que aporta el INEGI, presentan las siguientes estadísticas:

	1990	2000
Tasas específicas de participación económica:		
Hombres	68.0	70.3
Mujeres	19.6	29.9

Porcentaje de población cuya ocupación principal es profesional o técnico, en los cuales se incluye a profesionistas, técnicos, trabajadores de la educación, arte, espectáculos, deportes, funcionarios y directivos:

Hombres	10.6	12.0
Mujeres	22.0	18.9

Porcentaje de población cuya ocupación principal es trabajador agrícola, agropecuario, ganadera, silvícolas, caza y pesca:

Hombres	28.5	21.0
Mujeres	3.4	4.5

Porcentaje de población cuya ocupación principal es trabajador doméstico:

Hombres	0.1	0.7
Mujeres	11.6	12.4

En el caso de la educación, se encontraba limitado por varios factores, entre los más frecuentes se pueden considerar, la distribución desigual del ingreso económico, las prioridades familiares que otorgaban a los hombres mayor oportunidad de estudio, argumentando mayor posibilidad de empleo y no pérdida de tiempo y dinero si se contraía matrimonio, y el bombardeo ideológico que hasta algunos años sometía a la mujer a la supuesta incapacidad intelectual de seguir estudios superiores.

Según datos estadísticos en 1995 las mujeres ocuparon los siguientes porcentajes en educación:

Nivel primaria y secundaria	48%.
“ bachillerato	38%.
“ normal básica	73%.
“ normal superior	51%.
“ superior	38%.

El porcentaje de mujeres analfabetas , para 1990 fue del 62.5%.  
El total de la población universitaria femenina fue:

1929 - 24%.

1989 - 45%.

1993 - 51%.

Cada vez se hace más patente la incorporación de la mujer a la lucha política, para dar cabida a la apertura de nuevos horizontes que puedan coadyuvar a la transformación en general del país y a la transformación en particular de las demandas de género.

## REFERENCIAS

- <sup>1</sup> Tuñón Pablos, Enriqueta, *Tomo I*, pág. 162
- <sup>2</sup> Cue Cánovas, Agustín, *Historia social y económica de México*, pág. 126.
- <sup>3</sup> Idem pág. 127.
- <sup>4</sup> Idem pág. 85.
- <sup>5</sup> *Poesía, teatro y prosa de Sor Juana Inés de la Cruz*, Prólogo, pág. XXIV.
- <sup>6</sup> Autores varios, *Historia general de México*, pág. 1034.
- <sup>7</sup> Lau Jaiven Ana, *Nueva ola del feminismo en México*, pág. 168.
- <sup>8</sup> Idem pág. 177.
- <sup>9</sup> Idem pág. 177.
- <sup>10</sup> Autores varios, *Historia general de México*, pág. 997-998
- <sup>11</sup> Monografía.
- <sup>12</sup> Tuñón Pablos, Enriqueta, Tomo IV pág. 169.
- <sup>13</sup> Idem, pág. 288.
- <sup>14</sup> Idem, pág. 304.
- <sup>15</sup> Idem, pág. 134.
- <sup>16</sup> Idem, pág. 304.
- <sup>17</sup> Idem, pág. 307.
- <sup>18</sup> Lau Jaiven, Ana, *Nueva ola del feminismo en México*, pág. 135.



## BIBLIOGRAFÍA

- 1.- Aranda, Clara Eugenia, (autores varios), *La Mujer: Explotación, Lucha, Liberación*, Ed. Nuestro Tiempo, 1ª edición, 1976.
- 2.- Cosío Villegas, Daniel, coordinador, *Historia General de México*, Tomo 1 y 2, El Colegio de México, 3ª edición, 1981, México.
- 3.- Cue Canovas, Agustín, *Historia Social y Económica de México 1521-1854*, ed. Trillas, México, 1976.
- 4.- De la Cruz, Sor Juana Inés, *Poesía, Teatro y Prosa*, Editorial Porrúa, S.A., 5ª edición, 1971.
- 5.- Elu de Leñero, Ma. del Carmen, *De lo Institucional a lo Comunitario. Un Programa de Salud Rural*, Asociación Mexicana de Población.
- 6.- Instituto Nacional de Estadística Geografía e Informática de México. Censo General de Población y Vivienda, 1990 y 2000.
- 7.- Lau Jaiven, Ana, *La Nueva Ola del Feminismo en México*, Ed. Planeta, México, 1987.
- 8.- León Portilla, Miguel, *Antología, De Teotihuacan a los Aztecas. Fuentes e Interpretaciones Históricas*, UNAM, 2ª edición, 1983, México.
- 9.- Participación de la Mujer. Informe Especial, *El Financiero*, nov., 1998.
- 10.- Revista *FEM* año 16, no. 117, nov., 1992.
- 11.- Tuñón Pablos, Enriqueta (autores varios), *El Álbum de la Mujer. Antología Ilustrada de las Mexicanas*, Instituto Nacional de Antropología.
- 12.- Zambrana Castañeda, Guillermo (redacción), *Monografía de Melchor Ocampo –Epistola*, no. 612.



# CAPÍTULO III

## La Mujer como Productora de Artes Plásticas



## Producción plástica

Para situar cronológicamente la participación de la mujer en el arte, resultaría un tanto objetable orientar este hecho hacia las culturas prehispánicas, ya que cerámicas, tejidos, bordados, etc., tenían un carácter utilitario inclusive religioso, pero no estético en el concepto actual del término. Aunque investigaciones recientes han demostrado en el estudio de la escritura jeroglífica, firmas de artistas en vestigios mayas, Alfonso Arellano Hernández del Instituto de Investigaciones Filológicas señaló que *...se enfrenta una nueva situación; redefinir lo que se entiende por artista de aquella época desde diferentes posturas científicas y metodológicas para tratar de comprender ese universo que se abrió con el hallazgo de las llamadas firmas de artistas: hay pintores, escultores; y parece, pues todavía no está comprobado, talladores y lo que se conoce como arquitectos.*<sup>1</sup>

Durante el Virreinato, a pesar de la escasa información, se tienen noticias de que en los conventos se ejercían actividades artísticas y que de igual forma que en Europa, las religiosas ornamentaban manuscritos con miniaturas. Es así como las monjas decoraban sus crónicas, libros de votaciones, misales y libros de coro con guirnalda dibujadas a pluma y coloreadas con acuarelas. *...La Dra. Josefina Muriel en su magnífica obra Cultura Femenina Novohispana cita varios ejemplos: el libro del Rescate de Cristo realizado por las monjas del Convento de San Bernardino, El Libro de profesiones del convento de José de Gracia, El arte de cocina "escrito por superior mandato" entre otros.*<sup>2</sup>

De igual forma también realizaron pinturas sobre lienzos y se cree que además murales al fresco, se tiene noticias de que las colegialas de Santa Rosa de Viterbo, en Querétaro, pintaban imágenes de santos sobre pergaminos; sin embargo, el hecho de que la pintura de este período sea en su mayoría anónima, reduce la posibilidad de atribución de sus creadores.

Fuera de la vida conventual, existieron casos de mujeres que se dedicaron a la pintura, tal fue el caso de Zumaya, hija del pintor Francisco de Gamboa, se presume que fue ella quien pintó el cuadro de San Sebastián, que servía de remate al Altar del Perdón de Catedral, sin embargo algunos historiadores consideran dudosa esta atribución, ya que no existen documentos que lo comprueben.

Para el siglo XVIII, surgen a la luz los nombres de la Marquesa de Villahermosa de Alfaro, quien pintaba retratos en miniatura, y de Julia de Azcárate conocida por sus cuadros de flores.

La Academia de San Carlos, a partir de su fundación en 1783 y durante el siglo XIX, controló el devenir artístico de México, y si bien en sus estatutos no se mencionó la posibilidad de acceso del alumnado femenino, su paso por esta institución quedó marcado aunque de manera externa, constancia de ello la dan las colecciones del acervo artístico de la Academia.

El enriquecimiento de estas colecciones se debió por un lado a donaciones y por el otro a la celebración de una exposición anual, donde se mostraba el trabajo de maestros y alumnos de la Academia y de artistas profesionales o aficionados ajenos a esta institución. Es a causa de estas dos situaciones, que el registro de nombres femeninos se fue sumando, tal fue el caso de María Cruz de la Espada quien en 1783 recibió doce pesos por un dibujo, y en 1784 obtuvo el segundo lugar por una copia de estampa; María Guadalupe de Moncada y Berrio, recibió en 1794 el grado de Académica de Honor y Directora Honoraria de la Real Academia de San Carlos en el ramo de pintura, por la donación de una copia; de Rosa Cruz de la Espada se registran en el año de 1797 dos dibujos: un busto femenino y un busto de niño, ambos copias de estampa. Es probable que las obras de Trinidad Chávez (1799-1800), Trinidad Romero (1808), Encarnación Luna (1809) y María Contreras (1840), también procedan de donaciones.

Las exposiciones iniciaron en 1850 y continuaron hasta 1898. Entre las artistas que participaron, algunas año tras año en estas exposiciones referimos una larga lista: Carolina Emiliana, Concepción Romero, Nicolaza de Zarate, Ángela Icaza, Ma. Del Carmen Báez Orihuela, Josefa San Román, Julia San Román de Hachembeck, Rita Anaya, Manuela de la Peña, Matilde Zúñiga, Guadalupe Carpio, Luz Oropeza, Ma. Loreto Torres y Corral, Genoveva Carvajal, Concepción Salazar, Manuela Nieto, Antonia Condon, Eulalia Benítez, Concepción Benítez, Sra. Seager, Mercedes Espada de Bonilla, Paz Cervantes, Concepción Riva Agüero de Pagaza, quien se distinguió en el ramo de la miniatura, Modesta Castro, Higinia Galván, Jerónima Chivirini, Guadalupe Rincón Gallardo de Tornel, Guadalupe Rul, Ma. de Jesús Fernández Aguado de Orihuela, Juana Masson, Josefa Ortiz de Montellano, Susana Masson, Dolores Salgado Campuzano, Concepción Bonilla, Antonia Cordero, Francisca Olaguíbel, Mencia de Villa, Celeste Raoult, Guadalupe Pacheco, Margarita Araujo, Ignacia de Agreda, Srita. Madariaga, Hilaria Herrera Olaguíbel, Dolores Garván, Josefa Miranda, Ma. Cruz Drusina, Francisca Miranda, Concepción Moziños, Piedad Iturria, Francisca Sánchez, Paula Romero, Cristina Mora, Cleofás León, Guadalupe Becerril de Carrillo, Loreto Rangel, Juana Sánchez, Isabel Contreras, Margarita Carreño, Mariana Barrera, Luisa Masson, Pilar de la Hidalga, Francisca Campero, Concepción Rosas, Elena Barreiro, Lucrecia Cortes quien se distinguió en la especialidad de iluminación de litografías, Palmiras Borrás de Coll, Eulalia Lucio, Julia Escalante, Isidora Ortega de Lucio, María Goulet, Dolores Soto, Carlota Camacho, Guadalupe Velasco, María Zarco, María Alaman, Enriqueta Pereyra, Seniorina Merced Zamora, Ana y Leonarda Piña Saviñón, Natalia Vaquedano escultora y fotógrafa fue considerada como la primera artista profesional del siglo XIX, tomó clases en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Julia Muñoz, Soledad Enciso y la Srita. Juárez se distinguieron en el área de grabado. Josefina Mata en el

área de medallas. Algunos nombres ni siquiera figuraron en los catálogos. Algunas pintoras participaron también en exposiciones en el extranjero: en 1876 Guadalupe Carpio participó con siete pinturas en la Exposición de Filadelfia, en la Exposición Internacional de París celebrada en 1889, Eulalia Lucio presentó dos cuadros de comedor, la señora Gertrudis García Tornel de Schmidlein, obtuvo un premio por unas acuarelas. En 1893 se celebró en Chicago una exposición mundial para conmemorar el cuarto Centenario del Descubrimiento de América, cerca de cuarenta y siete artistas exhibieron óleos, acuarelas, dibujos y esculturas, entre ellas se pueden citar a Julia Escalante, Eulalia Lucio y Pilar de la Hidalga.

Entre los trabajos presentados en las exposiciones, básicamente se encuentran copias y entre los originales figuran paisajes, retratos, naturalezas muertas, escenas de interior e imágenes religiosas. Temas como por ejemplo la pintura histórica no se atrevieron a tocar, ... *por que una obra de esta naturaleza requería de condiciones propicias ...esto implicaba disponer de un taller, tiempo, modelos humanos, conocimientos de la anatomía, investigación histórica y sobre todo la incursión en un asunto de la vida pública.*<sup>3</sup>

En este punto cabe citar a Lynda Nead hablando sobre las academias europeas, ...*las primeras academias de arte clasificaban la pintura dentro de una jerarquía de géneros o tipos de temas. En el nivel más bajo de la jerarquía se encontraban las naturalezas muertas, los temas extraídos del mundo inanimado, para los cuales los signos de virtuosismo pictórico eran lo principal. A continuación, en la jerarquía venía el paisaje, que podía, liberándose de las particularidades locales y asumiendo la impedimenta de la mitología clásica, ser elevado casi hasta lo más alto de la escala. El retrato también gozaba de una posición relativamente elevada, pero el lugar más importante estaba reservado a la pintura histórica: el arte que mejoraba la naturaleza de los temas individuales y representaba a los hombres y a las mujeres en su mayor perfección. La pintura histórica se concebía como un empeño moral; los temas que representaba (derivados de la Biblia, la historia antigua y la mitología clásica) tenían la finalidad de instruir y mejorar.*<sup>4</sup>

En lo referente a su formación, la adquirieron fuera de la Academia, sus estudios los realizaron en las escuelas de Artes y Oficios, en escuelas Normales, en escuelas como el Liceo Franco Mexicano o la escuela Patriótica, para 1862 existía en Tacubaya un establecimiento que daba clases gratuitas de dibujo a mujeres. Otra posibilidad era tomar clases particulares con los maestros más prestigiosos de la Academia, es evidente que a estas clases sólo tenía acceso la clase privilegiada. Constancia de ello se da desde el año 1786 donde Bernardo Gil (hijo de Jerónimo Antonio Gil) impartía clases de dibujo a las hijas de la marquesa de Sonora. Pilar de la Hidalga, Josefa y Julia Sanromán, fueron discípulas de Clavé. Matilde Zúñiga se formó con el pintor Felipe Gutiérrez. Elena Barreiro fue discípula de Salomé Pina.

Un caso singular fue el de Carmela Duarte, quien a los 17 años ingresó a una academia de arte en Roma, su formación artística duró trece años. Sin embargo la educación artística recibida carecía de un aprendizaje formal del dibujo, sus modelos se limitaban a floreros, dibujo de cabezas y en algunos casos, realizaron copias de estampas, evidentemente seleccionadas por los maestros. No tenían acceso al material didáctico de esculturas y grabados, y en lo que respecta a la clase de dibujo al natural les estaba vedado. Pese a la buena factura tanto técnica como académica que algunas alcanzaron, su trabajo fue catalogado como entretenimiento o como adorno por críticos de la época *...la pintura y la música nos parecen un adorno casi esencial en la educación del bello sexo, El Monitor Republicano, 1880.*<sup>5</sup>

Pero existía también la contraparte, tal fue el caso de la periodista Leopolda Gasso y Vidal, quien con su aguda crítica reveló en su artículo “La Mujer Artista”, publicado en el *Álbum de la Mujer* en 1885, la situación de desventaja de las mujeres en el arte, en el cual manifestaba lo siguiente *...este injusto abandono, la indiferencia con que los gobiernos han mirado la educación artístico-plástica de la mujer; para la música tenemos un Conservatorio en donde igual instrucción reciben ambos sexos; pero las academias de dibujo y pintura están reservadas para el hombre ...es preciso que se abran clases donde la mujer copie a la mujer, en las que dibuje el antiguo griego, como fuente perenne de belleza, y en la que se les explique la anatomía pictórica, la historia del arte, la perspectiva ...una de las causas que han privado a nuestro sexo brillar en el divino arte de Rafael, es no haberlo estudiado con la asiduidad que el hombre, ni con los medios de que el ha dispuesto. Se ha entretenido la mujer copiando medianas litografías, pintando cosas de poca importancia.*<sup>6</sup>

Esta publicación fue una de las tribunas donde las mujeres, en este caso Leopolda Gasso y Vidal escribió sobre el tema de la emancipación de la mujer. A pesar de la restricción de ingreso de mujeres como alumnado de la Academia, se presentaron esporádicamente solicitudes para inscribirse formalmente en el curso de dibujo, ya que esta materia debía cursarse obligatoriamente.

El primer registro de solicitud, data sesenta años después de la fundación de la Academia y fue realizada por Isabel Ruíz, sin embargo no se localizó referencia posterior a dicha petición. Otra solicitud provino de Isabel Jiménez, en el año de 1844, todo indica que fue aceptada y que tuvo la oportunidad de inscribirse también en el curso de aritmética. Para 1870 comienzan a aparecer en las listas el nombre de mujeres, aunque su ingreso fue mínimo sólo una o dos alumnas, como caso fuera de lo común se registraron siete nombres en 1908.

Desgraciadamente aún para el año de 1887, la Academia mantenía restringida la enseñanza de las mujeres a ciertas áreas, incluso algunas solicitudes provocaron escándalo en la Junta Directiva, tal fue el caso de Carlota Moreno viuda de Perry, quien solicitó el ingreso a la clase de dibujo de figura tomada de estampa, por resolución de la presidencia de la República, finalmente fue



aceptada. Este caso es un ejemplo de que en cien años de la Academia, las mujeres no tuvieron acceso a la clase de dibujo de figura. A pesar de estas restricciones, existe la referencia de dos desnudos masculinos, uno fechado en 1873 de Irene Muñoz y el otro de Paula Lara, ambos cubriendo estratégicamente sus genitales. Todo esto hace suponer que estos trabajos eran copias de estampas.

Dentro de las colecciones se encontró un dibujo de modelo femenino natural, realizado por Pilar Valle en 1887 este dato aclara que a pesar de las restricciones las alumnas si recurrieron a la copia de modelos vivos, lo más probable es que este hecho se suscitara en clases particulares. Cuando al fin las mujeres tuvieron injerencia en el curso de dibujo, los ejercicios se centraron en la copia de modelo de escultura y de estampa, de cabezas, pies, manos, figuras vestidas y en ocasiones torsos masculinos, como el dibujo de Carlota Camacho fechado en 1889. Para 1898 se estableció un curso especial para las mujeres, sin embargo, no varió sustancialmente la selección de temas.

A principios del siglo XX, a pesar de que el número de mujeres inscritas representaba un número considerable, no asistían a los cursos de modelo natural masculino, hecho provocado por los prejuicios de los padres de familia, quienes consideraban *...ofensivo que sus hijas observaran el cuerpo humano en el mismo recinto que los varones.*<sup>7</sup>

En otros talleres se distinguieron Dolores Soto, Otilia Rodríguez, Carlota Camacho, Mercedes Zamora, Elisa González Suárez, quienes fueron discípulas de José María Velasco. Esther Hernández Olmedo y Pilar Calvo fueron alumnas de Germán Gedovius.

Es a partir del México post-revolucionario que se incrementa paulatinamente el número de mujeres artistas que ingresaron a la esfera profesional del arte, su participación primordial fue en la pintura de caballete de carácter nacionalista, dentro de esta área sobresalen Frida Kahlo (1910-1954) y María Izquierdo (1902-1955). Su obra presenta cierta afinidad, ambas expresan un mundo íntimo y fantasioso ligado a su realidad cotidiana.

En el caso de Frida, predomina como tema central de su trabajo el autorretrato con connotaciones biográficas. Su obra logra un impacto visual por el tratamiento que da a la imagen femenina, ya que expresaba temas considerados como tabúes tanto en la plástica como en la sociedad de su época. *...Kahlo se permite, desde su condición de mujer, expresar sin miramientos su visión de la vida y de la muerte con sangre, ese líquido tan cercano a la vida cotidiana de las mujeres pero tan proscrito de la sociedad y el arte. Se permite pintar abortos, partos, amamantamientos, suicidios, mutilaciones; temas de los que no se habla y menos se pinta, temas casi clandestinos porque se esconden.*<sup>8</sup>

En María Izquierdo sus imágenes son extractos de sus vivencias, recurriendo a las texturas y al color estridente.

A pesar de su trayectoria, Frida Kahlo contó con una exposición significativa en México hasta 1953 en la Galería de Arte Contemporáneo que dirigía Lola Álvarez Bravo, y fue objeto de una retrospectiva importante en 1977 en la Exposición Homenaje en el Palacio de Bellas Artes. Cabe señalar que en 1943 es nombrada maestra de pintura en la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, y que en 1946 compartió con José Clemente Orozco, el Dr. Atl, Julio Castellanos y Francisco Goitia el Premio Nacional de Artes y Ciencias. En el caso de María Izquierdo su primera exposición individual se realizó en 1929 en la Galería de Arte Moderno. Si bien esta exposición fue organizada por Diego Rivera en son de reto y apoyo para María, tras el incidente donde Rivera alabó los cuadros de María Izquierdo sin prestar atención a los trabajos de los alumnos más calificados de la Academia. Hecho que como declara María Izquierdo *...desató la furia de los demás alumnos que me corrieron a cubetazos de agua y me cerraron literalmente la puerta de San Carlos.*<sup>9</sup>

El hecho de incursionar profesionalmente en el arte no fue una situación fácil para las artistas de esta época, ya que aún se trastocaban prejuicios sociales que se traducían en repudio o crítica, María Izquierdo fue tachada de prostituta por fumar en público, Frida Kahlo fue considerada una excéntrica, Nahui Olin fue estigmatizada por su conducta, incluso fue más conocida por su polémica vida que por su obra.

Junto a ellas se sumaron en esas décadas de la efervescencia del Muralismo Mexicano y de la Escuela Mexicana de Pintura, Rosario Cabrera, Angelina Beloff, Celia Calderón, Emilia Ortiz, Olga Costa, Cordelia Urueta, Isabel Villaseñor, Fanny Rabel, Rina Lazo, Lola Álvarez Bravo, Vita Castro, Lola Cueto, Tina Modotti, Carmen Mondragón (Nahui Olin) quien junto con la pintora Carmen Foncerrada fueron las dos únicas mujeres que pertenecieron al Sindicato Revolucionario de Obreros, Técnicos y Plásticos; fundado por Siqueiros y Rivera en 1922, Elena Huerta Múzquiz, esta última fue miembro fundador de la LEAR en 1933.

Dentro del movimiento muralista del siglo XX, la producción realizada por mujeres fue limitada. Quizá esto se debía a que el medio muralista se desarrollaba en la vida pública, con objetivos políticos y por los espacios públicos de exhibición, terreno limitado aún en esas épocas a las mujeres.

La primera mujer mexicana en pintar un mural fue Aurora Reyes en 1936, si bien tres años antes les fueron encargados a las estadounidenses Grace y Marion Greenwood, algunos murales. Frida Kahlo tuvo la oportunidad de supervisar y realizar con Fanny Rabel un mural en 1943. Esta última realizó varios murales más (1945, 1952, 1957, 1960, 1964). También les fueron encargados murales a Angelina Beloff (1945), Rina Lazo (1949), Olga Costa y Esther Luz Guzmán (1952). Ma. Elena Delgado (1954), Elvira Gascón (1956, 1961, 1962, 1964, 1968), Sarah Jiménez (1957), Mariana Yampolsky (1960), Ángela Gurria (1967), Helen Escobedo (1968), Aurora Reyes (1939, 1962).

Otro grupo significativo estuvo constituido por las extranjeras, que llegaron a México durante la Segunda Guerra Mundial, ellas fueron Remedios Varo, Leonora Carrington, Alice Rahon, y la fotógrafa Kati Horna, exponentes importantes del movimiento surrealista. Es posterior a la Segunda Guerra Mundial que el número de mujeres artistas se incrementó considerablemente, factor provocado por el crecimiento de un mercado artístico privado que contemplaba la pintura de caballete, la gráfica y la escultura.

Es en la segunda mitad de la década de los cincuenta, que surge la Joven Escuela de Pintura Mexicana y con ella el rompimiento con el Muralismo Mexicano y con la Escuela Mexicana de Pintura, rechazando con ello el realismo social, las posturas políticas, el folklorismo, etc. Se buscaba la innovación tanto en recursos figurativos como técnicos, es así como los artistas se inclinan por las vanguardias artísticas internacionales del abstraccionismo, el manchismo, el geometrismo, el expresionismo, etc. Dentro de este grupo destacan Lilia Carrillo quien es considerada como la pionera de la abstracción lírica en México, Cordelia Urueta y Maka Strauss.

En la década de los sesenta se suman el número de mujeres atraídas por estas tendencias Martha Palau, Myra Landau, Irma Palacios, Águeda Lozano, Antonieta Figueroa, Beatriz Zamora, Susana Campos, Esther González, Susana Sierra, Leticia Ocharán, Carmen Parra, Pilar Castañeda, etc.

La intervención de las mujeres en las artes visuales se incrementó considerablemente en las décadas de 1960 y 1970. Representantes de estas décadas son dentro de la corriente figurativa Olga Méndez, Herlinda Sánchez Laurel, Elva Garma y Ofelia Márquez Huitzil; en el hiperrealismo Teresa Morán y en el neoexpresionismo Elena Villaseñor.

Los años setenta en México están marcados particularmente por los acontecimientos de 1968, hecho que sentó las bases que dieron origen al movimiento de Los Grupos, quienes retomaron la función social del arte, tanto en lo político como en lo social, con características nacionales e internacionales. Sus propuestas plásticas recurrían a la experimentación conceptual, instalaciones, happenings y performance con la finalidad de crear conciencia y participación política propiciando en el espectador una actitud activa.

La participación de mujeres artistas dentro de los grupos fue minoritaria en proporción con la de los varones, sin embargo se pueden citar: Proceso Pentágono-Rowena Morales y Lourdes Grobet. El No Grupo-Marís Bustamante. Grupo Marzo-Magali Lara y Gilda Castillo. Suma-Patricia Salas, Alma Valtierra, Guadalupe Zubarzo, Armandina Lozano y Paloma Díaz Abreu. Peyote y la Compañía-Carla Rippey. Mira-Rebeca Hidalgo y Silvia Paz. TIP-Isabel Campos y Ariadne Gallardo.

En 1977 fue creado el Salón Nacional de Artes Plásticas, y es en esta década que también comienza a organizarse un arte feminista, tema que retomaremos en el siguiente capítulo.

Para las décadas de 1980 y 1990 las tendencias y estilos de artistas jóvenes se diversificaron, se exhibió arte abstracto, arte de contenido, instalaciones, performance, neofiguración, neo-expresionismo, arte objeto, etc.

En 1981 el Gobierno y la Casa de la Cultura del Estado de Aguascalientes, instituyeron el Encuentro Nacional de Arte Joven. En el II Encuentro obtiene mención honorífica en el área de dibujo Lucia Maya y en pintura Mónica Mayer. Al año siguiente Perla Krauze en el área de pintura. En 1984 obtiene premio de adquisición en el área de escultura Lourdes Cué Romero, y mención honorífica en pintura Ana Chechi Lobo. Para el V Encuentro obtienen premios de adquisición Eugenia Gamiño en escultura y Derli Romero en dibujo, Lourdes Cué obtiene mención honorífica en escultura. En 1986 los premios en el área de dibujo fueron para Laura Hernández y Begoña Zorrilla. En el VII Encuentro recibe premio de adquisición Martha Pacheco y mención honorífica Yolanda Mora. Para 1989 las menciones honoríficas fueron para Ana Cristina Mejía Botero en escultura, Yolanda Mora y Carla Spota en dibujo y Obdulia Reyes en pintura. En el X Encuentro, obtienen menciones honoríficas Mónica Flores en pintura y Carla Spota en dibujo. En 1991 recibe premio de adquisición Aurora Noreña, y las menciones honoríficas fueron para Yolanda Mora en dibujo y Rossana Ponzanelli en pintura. En 1992 en el XI Encuentro obtienen premios de adquisición Olivia González en pintura, Gabriela López Portillo en escultura, Patricia Soriano en dibujo y Adriana Velarde Méndez en collage. En 1993 Rocío Caballero recibe mención honorífica en el área de pintura, Pilar Burgos Lachica en escultura y María del Carmen Arvizu también en pintura. Para el XVII Encuentro los premios fueron para Irma Ortega Pérez en escultura, Patricia Enrique en dibujo y Lorena Orozco en pintura. En 1998 los premios recibidos fueron para Jimena Piedra, Patricia Henríquez Bremer en pintura, las menciones honoríficas fueron para Irma Ortega en escultura, Carmen Arvizu en objetos y construcciones, Tania de la Cruz, Pilar Ramos en pintura y Adriana Calatayud. En 1982 el Gobierno de Oaxaca y el maestro Rufino Tamayo, con el apoyo del INBA, crean la Bienal de Pintura Rufino Tamayo, ese mismo año obtiene el primer premio de adquisición Irma Palacios. En la 2ª Bienal 1984, recibe mención honorífica Estela Hussong. Para la 3ª Bienal Ana Gojman y Rosario Guerrero obtiene mención honorífica. En 1990 en la 5ª Bienal obtiene premio de adquisición Celia Fanjul y mención honorífica Perla Krauze. En la 6ª Bienal Estrella Carmona recibe premio de adquisición.

En 1989 se presenta la exposición “Mujer x Mujer” de fotografías contemporáneas. Un año después se presentó la exposición “Las Discípulas de Germán Gedovius”. Ese mismo año se presentó en la Academia de San Carlos la exposición “La Presencia de la Mujer en la Academia”.

La exposición de Dibujo de Mujeres Contemporáneas se realizó de diciembre de 1990 a marzo de 1991 en el Museo de Arte Moderno, en ella participaron veintiocho dibujantes.

Como expresa Raquel Tibol a propósito de esta exposición *...privilegiar la concurrencia exclusiva de mujeres no significa segregar sino reconocer que un diferente modo de concebir las acciones culturales y sociales requiere no sólo de correcciones de hábitos sino de alimentar otras conductas y otros frutos una concepción no androcéntrica del mundo, del sistema de percepciones y de las personas.*<sup>10</sup> Más adelante apunta que el conjunto de trabajos no fue el resultado de una militancia feminista con excepción de Maris Bustamante y Mónica Mayer, *...la iniciativa por si misma tiene un sentido feminista que no debemos eludir ni soslayar y que no incita a meditar contenidos estéticos específicos.*<sup>11</sup> En dicha exposición participaron además Magali Lara, Rocío Maldonado, Laura Anderson, Teresa Serrano, Herlinda Sánchez Laurel, Gilda Castillo, Martha Pacheco, entre otras.

En 1991 se presentó en la Sala Ollín Yoliztli la exposición “Desórdenes de la Visión”, en ella participaron Isabel Leñero, Estrella Carmona y Flor Minor. En 1992 fue creada la 1ª Bienal Nacional de Pintura, en ella obtuvo mención honorífica Patricia Soriano.

En 1993 se presentó en La Casona “Las Nuevas Majas” en ella expusieron Yolanda Gutiérrez, Lorena Wolffer y Sofía Taboas.

En octubre de 1994 se presentaron varias exposiciones de mujeres en diversas instalaciones, en el Museo de Arte Contemporáneo se presentó una retrospectiva de Leonora Carrington. En la Galería López Quiroga se exhibió la obra de Irma Palacios. En la Galería Metropolitana Flor Minor presentó su exposición “Equilibrios y Energías”. En el Salón de la Plástica Mexicana se exhibieron los grabados de la serie “Salud y Sed” de Celia Sánchez Duarte. En el Polyforum Cultural Siqueiros, Paz Cohen exhibió la “Mecano Fragmentación”. En la Galería Oscar Román, Estrella Carmona presentó su exposición “Fábrica de lo Absoluto”, sólo por mencionar algunas.

En la Ciudad de León Guanajuato en 1993, se decidió presentar obra realizada por mujeres, fue así como se exhibieron seis exposiciones simultáneamente tanto en las salas de exhibición del Teatro Degollado como en las instalaciones de la Casa de la Cultura. Graciela Iturbide presentó 32 fotografías realizadas entre 1980 y 1992 con el título “Alas de la Memoria”; “Tala” fue el título de la obra de 15 pinturas de Magali Lara; con 50 grabados y un dibujo se integró la obra de Lucía Maya denominada “En el Dominio de las Sueños”; Irma Palacios exhibió 21 pinturas cuyo título fue “Orígenes”; “A través de los Años” fue la muestra de 32 grabados realizados por Carla Rippey; 28 dibujos fueron los que presentó Patricia Soriano titulados “Las Cosas que Inventa el Sol”.

A lo largo de la década de los noventa se ha presentado la exposición “La Ira del Silencio”, tanto en El Juglar como en el Circo Volador o en el Zócalo capitalino, esta muestra la organiza Ana Cecilia Lazcano y el Taller de Arte e Ideología, en ella se tocan temas como la violencia en contra de las mujeres y participan alrededor de 80 artistas mujeres.

En otros ámbitos plásticos como en el caso de la escultura, se debe mencionar a Geles Cabrera, Marisol Warner Baz, María Lagunas, Ana Teresa Fierro, Ángela Gurría, Helen Escobedo, etc. Estas dos últimas han trabajado la escultura monumental, ambas colaboraron en el Proyecto La Ruta de la Amistad. En 1978 Helen Escobedo fue la única mujer que participó en el proyecto del Espacio Escultórico.

Como representantes indiscutibles en el área de la fotografía se encuentran a Dolores Álvarez Bravo, Mariana Yampolsky, Paulina Lavista, Lourdes Grobet, María Zarak, Graciela Iturbide, etc.

## Gráfica

El antecedente histórico más remoto que se conoce sobre gráfica en México realizado por mujeres, data del siglo XIX. Julia Muñoz, Soledad Enciso e Ignacia Enciso fueron discípulas del maestro Ventura Enciso, quien dirigía una sección de grabado para mujeres, en una academia de Tacubaya, sus trabajos fueron exhibidos posteriormente en la Exposición Internacional de Filadelfia.

Ya en el siglo XX, tras un lapso donde la gráfica no dio muestras de obras significativas, sino hasta 1922, vinculado con las Escuelas de Pintura al Aire Libre es cuando se inicia el resurgimiento del grabado, cuyo interés se perfiló tanto en aprendices como en artistas con una trayectoria establecida, además con este renacimiento comienza un desarrollo más veraz de la mujer en esta disciplina.

Del Centro Popular Santiago Rebull egresó Isabel Villaseñor quien inició sus estudios en 1928, fue también integrante del grupo vanguardista ¡30-30! Conocida como una de las primeras grabadoras del siglo XX, en su obra se reflejan los ideales artísticos post-revolucionarios

La Escuela Central de Artes Plásticas, es otro antecedente importante de la enseñanza del grabado, ahí estudió Rosario Cabrera, bajo la dirección de Emiliano Valadés.

En 1935 se inauguró la primera exposición colectiva de estampa en la Galería de Arte Mexicano de Carlota e Inés Amor, entre los primeros expositores se encuentra a María Izquierdo.

A la Academia de San Carlos ingresaron en 1930 Olga Costa a la clase de litografía de Emilio Anero y en 1937 Lola Cueto al taller de grabado de Carlos Alvarado Lang, con el también se formó Susana Neve.

Tras el impulso que tuvieron las técnicas de estampación, surgen en 1937, el Taller de la Gráfica Popular (TGP) y en 1938 la Escuela de Artes del Libro, ambos considerados los centros medulares de la enseñanza profesional del grabado.

En esa época se formaron en la Escuela de Artes del Libro, grabadoras como Esperanza de Cervantes, Ángeles Garduño, Celia Calderón, Fanny Rabel, Edelmira Losilla, Vita Castro, Paulina Trejo, etc.; estas dos últimas obtuvieron el premio “Ignacio Cumplido”.

Bajo la consigna de arte popular se funda el TGP cuya producción de tipo colectivo utilizaba materiales a bajo costo para que fueran accesibles a las masas; en él participaron grabadoras como Mariana Yampolsky, Elizabeth Cattlet, Celia Calderón, Andrea Gómez, Elena Huerta, Sarah Jiménez, Ma. Luisa Martín, Fanny Rabel, Mary Martin, Leticia Ocharán, entre otras; quienes se integraron a sus acciones y pronunciamientos. Sin embargo, encargos como carteles, ilustraciones y murales fueron encargados y producidos por sus colegas hombres.

En 1947 se funda la Sociedad Mexicana de Grabadores, en sus estatutos manifestaban *...ser una agrupación de grabadores profesionales cuyas fi-*



*nalidades esenciales eran estimular las obras de sus socios y hacer más amplia la difusión del grabado.*<sup>12</sup>

Era también evidente un desligamiento a tratar temas de contenido político, además de manifestar un deseo de renovación en las técnicas del grabado.

Entre sus integrantes se pueden citar a Susana Neve, Celia Calderón, Lola Cueto, Angelina Beloff, Vita Castro, Paulina Trejo, Esperanza de Cervantes, Ángeles Garduño. Ese mismo año se funda en Puebla el Primer Núcleo de Grabadores, así como el primer taller de grabado para la enseñanza, entre sus integrantes se encontraba Rosita Álvarez.

Fue creada la Sociedad Yucateca de Grabadores entre sus participantes se pueden citar a Cecilia Quiñones Tejeda, Margarita Interián Ch., Irma de Jesús Paredes Vera, Elssy Noemí Rodríguez, Ma. Mercedes Flores P., Felicitas Arjona Cámara entre otros.

En 1948 se crea la Sociedad para el Impulso de las Artes Plásticas entre sus fundadoras estaba Fanny Rabel.

Lola Cueto es nombrada profesora de grabado en metal en el México City Collage en 1950.

Surge en la segunda mitad de los años cincuenta la generación de la llamada Joven Escuela de Pintura Mexicana con tendencias marcadas hacia el arte no figurativo y no nacionalista, preponderando el arte abstracto.

La década de los sesenta se habla de un resurgimiento del grabado mexicano. Del Centro Superior de Artes Aplicadas de la Ciudadela, del taller dirigido por Guillermo Silva Santamaría, surgen grabadoras como Leticia Tarrago, Iliana Fuentes y Carmen Mones, quienes con inquietudes renovadoras buscaban una nueva forma de expresión, diferente de la Escuela Mexicana de Pintura.

Fue en este centro de enseñanza gráfica donde por primera vez en México se le concedió prioridad al color.

En 1963 se funda el Taller de Grabado del Molino de Santo Domingo, el cual cerró sus puertas en 1980. La presencia de Mauricio Lasansky en el taller, enriqueció las posibilidades expresivas y técnicas, entre sus discípulas se encontraban grabadoras como Nunik Sauret y Flora Goldberg.

Se constituye el grupo “Nuevos Grabadores” en 1967, quienes buscaban restituirle al grabado su valor plástico, mediante la combinación de viejas y nuevas técnicas; entre sus fundadores se encuentra Susana Campos. En 1969 se disuelve por dispersión de sus integrantes.

En 1968 se funda el Salón Independiente, el cual era la unión de artistas de vanguardia, que deseaban exponer sin el patrocinio oficial del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), sin convocatorias y sin premios. Este grupo llegó albergar aproximadamente a treinta artistas, básicamente expuso en el Museo Universitario de Ciencias y Arte. Dejó de funcionar en 1971.

Entre 1968 y 1969 Susana Campos junto con otros mexicanos asistieron al Atelier 17 de Stanley William Hayter en París. El taller era de carácter ex-



perimental y en el se fomentó el gusto por el color, las texturas y los relieves, además Hayter los orientó al encuentro de un vocabulario de formas expresivas y abstractas enfocadas a un nuevo tipo de grabado.

Es en esta década donde algunos grabadores, específicamente los jóvenes comienzan a participar en las bienales internacionales de grabado, interesados en marcar su presencia en los catálogos de arte internacional.

Como representantes de esta década dentro de la gráfica podemos citar también a Pilar Castañeda y Myra Landau.

En las décadas de 1960 y 1970 se incrementó significativamente la intervención de mujeres en las artes visuales.

Para la década de los setenta existió por un lado una diversidad de estilos y tendencias, por el otro una identificación con los conflictos latinoamericanos, retomando el vínculo entre arte y política sobre todo por los artistas que pertenecieron a los Grupos.

El experimentar también con nuevos materiales como el caso de Esther González, quien utilizó acrílico en pasta, enriqueció los recursos ya existentes para ampliar las formas de expresión.

En esta década se fundaron en México algunos de los talleres más importantes, en 1972 Leticia Tarragó fue cofundadora del Taller de Grabado de la Universidad Benito Juárez en la ciudad de Oaxaca. En 1979 Leticia Ocharan funda el Taller de Expresión Artística.

En las bienales de gráfica convocadas por el INBA resultó patente esta pluralidad de estilos, entre ellos la abstracción, la nueva figuración y el expresionismo fantástico. En 1977 de 97 artistas gráficos y 32 fotógrafos, recibe premio de adquisición Fiona Alexander y en 1981 Dulce María Muñoz obtiene también un premio.

Con el resurgimiento del arte de mensaje desarrollado por los Grupos de Trabajo Colectivo cabe destacar también la participación de mujeres artistas, el caso del Grupo Brecha constituido en 1976, planteó desarrollar una labor artística y política dentro de la gráfica, entre sus integrantes mujeres se pueden citar a Ma. del Rosario Gutiérrez y a Ma. Eugenia Rodríguez del Río.

En 1977 se inaugura la Exposición de Obras Plásticas con motivo del Primer Simposio Mexicano Centro-americano de Investigación sobre la Mujer, en el área de grabado y litografía participaron Rosa Ballester, Leonora Carrington, Pilar Castañeda, Elizabeth Catletl, Flora Goldberg, Esther González, Silvia H. González, Ma. Luisa Parraguirre, Carla Rippey, Rocío Sagaón, Nunik Sauret y Leticia Tarragó.

Para la adquisición de obra gráfica en esos años se implementó la edición de portafolios realizados por empresas privadas, por ejemplo en 1977 Nunik Sauret edita con seis grabados el portafolio Insectario. En 1980 Arte Poética y en 1981 se imprimió otro portafolio, en ambos participó con obra gráfica esta artista. Ese mismo año se editó la carpeta con seis grabados realizados por Esther

González, Pilar Castañeda, Nunik Sauret, Feliciano Peña, Vicente Gandía y Mario Martín del Campo.

Con las nuevas generaciones se siguió fomentando la investigación y la experimentación en la gráfica.

En 1980 Oliverio Hinojosa organizó y dirigió el Taller de Experimentación Gráfica, dentro del Centro de Investigación y Experimentación Plástica, como integrantes de este taller se pueden citar a Flor Minor, Clara González Mateos, Rosalía Talayero y Dulce María Nuñez.

Entre 1981 y 1983 recurriendo a la neográfica Rowena Morales, realizó una serie de cartas a la monja portuguesa Mariana de Alcaforado.

En el Encuentro Nacional de Arte Joven realizado en la ciudad de Aguascalientes, entre las obras premiadas realizadas por mujeres se pueden citar las siguientes 1975 Raquel Adriana Medina por un grabado en metal, en 1976 Gloria Ma. González igual por un grabado en metal, en 1977 Rosalía Talayero por una xilografía y Ma. Teresa Garza por un dibujo, en 1979 Irma Palacios por un dibujo e Iris Aburto por una litografía, en 1980 y 1981 Flor Minor en ambos años por mimeografías, 1986 Begoña Zorilla por un dibujo, en 1992 Patricia Soriano por un dibujo, 1994 Ángelica Carrasco por un aguafuerte, 1995 Cecilia León por un huecograbado y 1996 Ángelica Carrasco por un aguafuerte.

En 1982 en el II Encuentro Nacional de Arte Joven obtiene mención honorífica Lucia Maya por una multigrafía.

En 1991 obtiene mención honorífica en el área de dibujo Yolanda Mora Pérez.

En 1983 se presentó en el Museo Carrillo Gil la exposición Propuestas Temáticas; esta exposición fue organizada por Magali Lara, Mónica Mayer y Rowena Morales. Además de ellas participaron Carlos Aguirre, Carmen Boullosa, Maris Bustamante, Gabriel Macotela, Clara González, Santiago Rebolledo, Carla Rippey, entre otros. Entre los trabajos expuestos algunos fueron sustentados en la neográfica.

El Color en el Grabado fue la exposición que se llevo a cabo en 1984 en el Museo de Arte Moderno, entre los participantes se encuentran a Nunik Sauret, Dulce Ma. Nuñez, Pilar Castañeda, Rocío Sagaón, Isabel Vázquez Landázuri, Leticia Tarragó entre otros.

En 1986 Ofelia Márquez Huitzil, presentó la exposición Nos Tatuamos Mientras Abrimos el Tiempo en el Museo de Arte Carrillo Gil.

En el Salón Nacional de Artes Plásticas, en la Sección de Dibujo y en la Bienal de Gráfica se obtuvieron los siguientes premios: en 1979 Flora Golberg obtiene mención honorífica en gráfica. En 1981 obtiene premio en la disciplina de gráfica Dulce Ma. Nuñez y mención honorífica Susana Carlson. En 1983 obtienen mención honorífica en la sección de dibujo Paloma Díaz Abreu y Lorena Loaiza en la sección de gráfica. En la bienal de gráfica de 1985 obtiene premio de adquisición Penélope Downes y mención honorífica Carla Rippey

y Haydee Landing Gordon. En 1986 obtiene premio de adquisición en la disciplina de dibujo Laura Anderson y Jacqueline García Ruvalcaba mención honorífica. En 1988 obtiene mención honorífica en el área de dibujo Yolanda Mora. En 1991 obtiene premio de adquisición en la disciplina de gráfica Raquel Valdez Villanueva y mención honorífica Paola Uribe Gaudry.

A manera de homenaje al maestro Diego Rivera y para estimular la producción plástica en el área de dibujo y grabado, se instituyó en 1984 la Bienal Nacional Diego Rivera, auspiciada por el INBA, el gobierno de Guanajuato, El Festival Internacional Cervantino y con el apoyo del pintor José Chávez Morado.

En esa bienal obtienen mención honorífica en el área de dibujo Rocío Maldonado y Georgina Quintana. Y en la disciplina de grabado Carla Rippey. En la Segunda Bienal titulada “Vida y Mito de Diego Rivera” fue la única ocasión que se incluyó pintura, fue en esta área que obtuvo premio de adquisición Rosario Guerrero y mención honorífica Estela Hussong.

1988 “Imágenes en la Poesía de Ramón López Velarde” fue la Tercera Bienal, en ella Elva Garma obtuvo el tercer premio en la disciplina de dibujo y en estampa el segundo y el tercer lugar lo obtienen Françoise Bagot y Carla Rippey respectivamente.

La Cuarta Bienal se celebró en 1990 “Imágenes en la Poesía de Efraín Huerta”, en el área de dibujo Elva Garma obtuvo el tercer lugar, Laura Anderson y Carla Rippey recibieron mención honorífica. En el área de estampa Erika Soto obtuvo el tercer lugar y Carolina Korber mención honorífica.

Para la Quinta Bienal “V Centenario del Encuentro de dos Mundos” Patricia Soriano obtuvo mención honorífica en la disciplina de dibujo y en la de estampa Pilar Bordes obtiene premio de adquisición, las menciones honoríficas fueron para Ida Courtade Bevilacqua y Sandra Pani.

En 1990 en el Museo Nacional de la Estampa se inauguro la exposición Nunik Sauret Grabado en Metal, 1969- 1990.

En 1992 se presentó en este mismo museo la exposición Carla Rippey Dos Décadas de Obra Gráfica. Un año más tarde, el Museo de Arte Moderno presentó la exposición El Sueño que Come al Sueño con obra de esta misma artista.

En 1993 en la Cd. de Guanajuato dentro de las seis exposiciones realizadas por mujeres Lucia Maya participa con su obra titulada En el Dominio de los Sueños integrada con 50 grabados y un dibujo. Su trabajo de estampación lo realizó en litografía y grabado y una heliográfica que reunía en collage varias de sus obras. También en esta serie de exposiciones participó Carla Rippey con 32 grabados realizados entre 1974 y 1993 titulado A través de los Años.

Es importante señalar que la mayoría de los libros dedicados al estudio del grabado en México sólo hacen mención de algunos nombres de mujeres grabadoras, tal vez por que su intención no era desarrollar perfiles biográficos. Sin embargo, en el libro de Erasto Cortes Juárez, si se puede tomar como antecedente, aparecen siete biografías dedicadas a mujeres.

Un caso particular es el libro de Hugo Covantes, tal vez por ser más actual el registró el nombre de 54 artistas mujeres que a continuación se incluyen entre otros a manera de un rescate histórico.

Rosalinda Albuerne - 1947. Ha trabajado litografía y aguafuerte, su dibujo es de carácter expresionista.

Fiona Alexander - 1958 Gran Bretaña. Becaria en la Cd. de México en 1972-73, en 1977 ganó uno de los premios de adquisición en la Bienal Gráfica de Bellas Artes.

Rosa Ballester - 1919 España. Obtuvo la nacionalidad mexicana en 1949, inicio su aprendizaje de grabado con Guillermo Silva Santamaría, ha participado en diferentes bienales.

Angelina Beloff - Rusia. En 1932 se estableció en la cd. de México, participando activamente dentro de las artes plásticas.

Rosalía Briones - 1945. Ha trabajado intaglio y técnicas mixtas

Martha Canovas - 1940 México. Estudió grabado con Guillermo Silva Santamaría, Mario Reyes y Vicente Gandía, participó en el Primer Salón de la Estampa en México y en la Bienal Británica de Grabado en Inglaterra.

Susana Carlson - 1934 México. Estudió grabado en la Casa del Lago y en el Molino de Santo Domingo, ha participado en bienales nacionales e internacionales, en 1981 obtuvo Mención Honorífica en la Bienal de Gráfica de Bellas Artes.

Enriqueta Castro J. – trabaja el grabado en metal.

Vita Castro - 1920 México. Estudió en la Escuela de Artes del Libro, fue miembro de la Sociedad Mexicana de Grabadores, obtuvo el Premio Ignacio Cumplido.

Dolores Cueto - 19(?) México. Estudió grabado con Alvarado Lang en San Carlos, fue miembro de la Sociedad Mexicana de Grabadores, participó en numerosas exposiciones colectivas en México y en el extranjero, fue profesora en el México Collage City, resultan notables sus grabados a la mezzotinta.

Celia Cherter - México. Realizó estudios libres en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, en 1981 participó en la V Bienal de Grabado en Puerto Rico.

Esperanza de Cervantes - México. Estudió grabado en la Escuela de Artes del Libro, desde 1955 fue miembro de la Sociedad Mexicana de Grabadores.

Marisol Fernández - 1951. Trabaja el grabado en metal.

Iliana Fuentes - México. Sus estudios de grabado los realizó con Guillermo Silva Santamaría, perfeccionó sus estudios en el Organismo de Promoción Internacional de Cultura con los grabadores Isamu Ishikawa y Jukio Fukazawa.

Ángeles Garduño - 1917 México. Estudió grabado en la Escuela de Artes del Libro, fue miembro de la Sociedad Mexicana de Grabadores.

Andrea Gómez - 1924 México. Ingresó al T.G.P. en 1949 donde participó tanto en publicaciones como en exposiciones colectivas.

Laura Elena González - 1948. Trabaja con técnicas mixtas.

Ana de León – 1931 España. Estudió grabado en la Escuela Nacional de Artes Gráficas, en 1962 ingresó a la Sociedad Mexicana de Grabadores.

Miriam Kleimburg – 1941. Trabaja la xilografía.

Mary Martín - España. Llegó a México en 1938, estudió en la Esmeralda de 1944 a 1949, participó en el T.G.P. de 1954 a 1966, fue miembro del Salón de la Plástica Mexicana, ha expuesto en México y en el extranjero.

Carmen Mones - 1926 México. Estudió grabado con Guillermo Silva Santamaría entre otros, ha participado en bienales.

Felicity Rainnie – 1945. Trabaja el grabado en metal.

Aurora Rivaud - 1943. Trabaja el grabado en metal.

Ana Salinas – 1940. Trabaja el grabado en madera y en linóleo.

Paulina Trejo - 1925 México. Obtuvo el diploma de maestra grabadora en la Escuela de Artes del Libro, le fue otorgado el premio Ignacio Cumplido.

Elena Villaseñor – 1944. Trabaja la litografía.

Isabel Villaseñor - 1909 México. En 1928 estudió grabado en el Centro Popular de Pintura Santiago Rebull, en 1930 realizó estudios con Díaz de León. Formó parte del grupo ¡30-30!, realizó su primera exposición individual en 1930 en la Biblioteca Nacional de México.

Mariana Yampolsky - 1925 E.U. En 1945 ingresa al T.G.P. y a la Esmeralda, fue miembro del Salón de la Plástica Mexicana en 1951, participo en diversas exposiciones.

## REFERENCIAS

- <sup>1</sup> Gaceta UNAM 21 de febrero de 2002 p. 10 y 11
- <sup>2</sup> Montañez, Victoria Eugenia, *La Mujer Mexicana en el Arte*. p.134
- <sup>3</sup> Barbosa Sánchez, Araceli, *La Perspectiva de Género y el Arte de Mujeres en México*, p. 51
- <sup>4</sup> Nead, Lynda, *El Desnudo Femenino. Arte, Obscenidad y Sexualidad*, p. 80
- <sup>5</sup> Montañez, Victoria Eugenia, *La Mujer Mexicana en el Arte*, p. 141
- <sup>6</sup> Rodríguez Prampolini, Ida, *La Crítica de Arte en México en el Siglo XIX* p. 188, 189,191.
- <sup>7</sup> Presencia de la Mujer en la Academia. p. 13.
- <sup>8</sup> Serrano de Haro, Amparo, *Mujeres en el Arte. Espejo y Realidad*. p. 75
- <sup>9</sup> Barbosa Sánchez, Araceli, *La Perspectiva de Género y el Arte de Mujeres en México*.
- <sup>10</sup> Tíbol, Raquel. “¡Atención! Mujeres Dibujando” *Dibujo de Mujeres Contemporáneas*. Diciembre- Marzo 1990-1991. Museo de Arte Moderno. p. 4 y 5.
- <sup>11</sup> Idem. p. 5
- <sup>12</sup> Tíbol, Raquel, *Gráficas y Neográficas en México*. p.152

## BIBLIOGRAFÍA

- 1.- Barbosa Sánchez, Ma. Araceli, *La Perspectiva de Género y el Arte de Mujeres en México 1983-1993*, Tesis para optar por el grado de: Doctora en Historia del Arte, México, D. F., 2000.
- 2.- Bienal Nacional Diego Rivera (catálogos) 1984, 1986, 1988, 1990 y 1992.
- 3.- Bienal Rufino Tamayo (catálogos) 1982, 1984, 1986, 1990 y 1992.
- 4.- Carrillo A., Rafael, *La Pintura Mural de México. La Época Prehispánica, El Virreynato y los Grandes Artistas de Nuestro Siglo*, Ed. Panorama.
- 5.- Cortes Juárez, Erasto, *El Grabado Contemporáneo 1922-1950. Enciclopedia Mexicana de Arte*, Ediciones Mexicanas S.A. México, 1951.
- 6.- Covantes, Hugo, *El Grabado Mexicano en el Siglo XX 1922-1981*.
- 7.- Eder, Rita, *Las Mujeres Artistas en México*, Revista FEM La Mujer en el Arte vol. IX no.33 abril-mayo 1984 México D.F.
- 8.- Encuentro Nacional de Arte Joven (catálogos) 1981,1982, 1983, 1984, 1985, 1986, 1987, 1990, 1991, 1992, 1993, 1997 y 1998.
- 9.- Fuentes Rojas, Elizabeth, Elaboración de Texto y Coordinación de Exposición, *Presencia de la Mujer en la Academia (catálogo)*, ENAP División de Estudios de Posgrado.
- 10.- Gaceta UNAM 21 de febrero 2002.
- 11.- Montañez, Victoria Eugenia, Coordinación General. *La Mujer Mexicana en el Arte. Cap. V Artes Visuales: Las Místicas, Las Dóciles y Las Rebeldes*, Bancreser, 1987.
- 12.- Nead, Lynda, *El Desnudo Femenino. Arte, Obscenidad y Sexualidad*, Tecnos Colección Metrópolis.
- 13.- Ocharán, Leticia, *La Mujer en la Gráfica Mexicana*, Revista FEM La Mujer en el Arte vol. IX no.33 abril-mayo 1984 México D.F.
- 14.- Rodríguez Prampolini, Ida, *La Crítica de Arte en México en el Siglo XIX tomos I, II y III*, UNAM Investigaciones Estéticas, México, 1997.
- 15.- Salón Nacional de Artes Plásticas Sección Dibujo y Bienal Gráfica (catálogos) 1979, 1981, 1983, 1985, 1986 y 1990.
- 16.- Serrano de Haro, Amparo, *Mujeres en el Arte. Espejo y Realidad*, Plaza Janés.
- 17.- Simposio Mexicano Centroamericano de Investigación Sobre la Mujer (catálogo).
- 18.- Shifra, Goldman, *Las Mujeres en el Arte Mexicano Moderno*, Revista Plural 2ª época 11 de febrero 1982.
- 19.- Surian, Tomás, *Nahui Olin una Mujer de los Tiempos Modernos*.
- 20.- Tibol, Raquel, *¡Atención! Mujeres Dibujando*, catálogo de la exposición Dibujo de Mujeres Contemporánea., Museo de Arte Moderno, Diciembre-Marzo 1990-1991, México D.F.
- 21.- Tibol, Raquel, *Gráficas y Neográficas en México*, UNAM – SEP.

- 22.- Tíbol, Raquel, *La Mujer en el Arte Mexicano en el Siglo XIX*, Revista FEM La Mujer en el Arte vol. IX no.33 abril-mayo 1984 México D.F.
- 23.- Tíbol, Raquel, *Ser y Ver. Mujeres en las Artes Visuales*, Plaza Janés.
- 24.- Urrutia, Elena, *La Escultura Monumental y las Mujeres*, Revista FEM vol. IX no.33 abril-mayo 1984 México D. F.
- 25.- Zamora Betancourt, Lorena, *El Desnudo Femenino una Visión de lo Propio*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.



# Capítulo IV

## Arte Feminista y de Conciencia de Género



## Arte Feminista

Es en la segunda mitad de la década de los setentas que comienza a darse una intervención mayor de las mujeres artistas en la estructura cultural institucional, esto motivado por un lado por la Primera Conferencia Mundial para el año Internacional de la Mujer en 1975 y por el otro lado por la brecha que abrió el movimiento feminista.

Más como un acto de demagogia que de reivindicación, Luis Echeverría, emprendió la tarea de reformar leyes discriminatorias que afectaban a las mujeres. En el ámbito cultural se montaron en instituciones públicas y privadas numerosas exposiciones colectivas e individuales de pintura, escultura, fotografía y gráfica de mujeres artistas, para validar internacionalmente su igualitaria participación en el arte, entre ellas La Mujer como Creadora y Tema de Arte en el Museo de Arte Moderno en junio de 1975, en ella se incluían obras de Maria Izquierdo, Remedios Varo, Alice Rahon, Lilia Carrillo, Cordelia Urueta, Olga Costa, Helen Escobedo, Ángela Gurría, Geles Cabrera, Marisol Worner Baz y María Lagunas, junto a estas trece mujeres participaron también 36 hombres. Sin embargo, esta exposición más que resaltar el potencial creativo de la mujer o cuestionar su condición de mujer artista, presentó, con la participación en su mayoría de artistas hombres el estereotipo de la mujer como ente pasivo y objeto de representación.

Otra exposición fue Pintoras y Escultoras en México en el Polyforum Cultural Siqueiros, en ella participaron 46 artistas entre ellas Susana Campos, Ma. Elena Delgado, Pilar Castañeda, Sofía Bassi, Rina Lazo, Maka Strauss, Elizabeth Catlett, Angelina Beloff, Olga Dondé, Celia Calderón, Fanny Rabel, entre otras.

En el Palacio de Bellas Artes se presentó la exposición La Mujer en la Plástica donde participaron 50 artistas. Para cerrar el evento el Museo de Arte Moderno realizó una amplia exposición de pinturas de mujeres de cincuenta países y cinco continentes.

A raíz del movimiento de liberación de la mujer, algunas artistas demandaron una participación más concreta en el ámbito cultural institucional y comenzaron abrirse foros de discusión sobre la condición de la mujer; en 1976 en la Revista Artes Visuales, dedicó un número a la participación de la mujer en el arte, este fue resultado del encuentro que se realizó en el Museo de Arte Moderno titulado Mujeres, Arte y Feminidad. En el participaron Ma. Eugenia Stavenhagen, antropóloga; Eugenia Hoffs, psicoanalista; Sara Chazán, doctora en derecho; Margaret Randall, poetiza; Ida Rodríguez Pranolini, historiadora de arte; Ma. Teresa Del Conde, psicóloga e historiadora de arte; Rita Eder, historiadora de arte; Alaíde Foppa; Bertha Taracena, críticas de arte; Helen Escobedo; Angela Gurría, escultoras; Paulina Lavista, fotógrafa; Myra Landau; Fiona Alexander;

Antonia Guerrero, pintoras y como observadoras, Cordelia Urueta, pintora y Juana Heras V. escultora.

Las preguntas planteadas fueron las siguientes:

- 1.- ¿A que atribuye usted la ausencia relativa de figuras femeninas en las artes plásticas mexicanas, tanto en el presente como en el pasado?
- 2.- Si las corrientes estéticas y formales han sido formuladas y definidas por artistas hombres necesariamente tuvo que influir sobre el desarrollo de la artista mujer; ¿cómo cree usted que lo resolvieron las pintoras más destacadas de hoy?
- 3.- Si usted observa la obra de pintoras o escultoras mexicanas de hoy (escoja uno o varios ejemplos) ¿Cuáles serían los determinantes formales femeninas en ellas?
- 4.- Si usted como artista plástico, considera que su feminidad está presente en su obra ¿a que causas adjudica esto? Y, si no lo ha pensado, explique ¿Por qué no y como resuelve integrar su condición de mujer en una sociedad dada, como la mexicana, eliminando conscientemente ese aspecto de su obra?
- 5.- En contraposición a lo dicho del ejercicio de la creación artística en México, la historia y, en parte, la crítica de arte son campos en los que actualmente predomina la presencia femenina, ¿Cómo explicaría esto?

El propósito de este encuentro, como apunta Carla Stellweg... *Intentar esclarecer o llegar a conclusiones frente a las interrogantes formuladas, sería imposible; más bien el propósito es animar e incitar responderlas, en lugar de decidir si el arte que producen las mujeres en México se diferencia de la obra que realizan artistas hombres.*<sup>1</sup>

En 1977 en el Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil se llevó a cabo el Primer Simposio Mexicano, Centroamericano de Investigación sobre la Mujer, en el se analizaron los problemas e injusticias que enfrentan las mujeres en la sociedad.

Paralela a este simposio se llevó a cabo la exposición Pintoras/Escultoras/Grabadoras/Fotógrafas/Tejedoras y Ceramistas.

Es en este periodo que también se vislumbra un arte de mujeres que desea expresar su identidad femenina, como una necesidad de autoconciencia de género, comenzando a tocarse temas como la sexualidad, el erotismo, la desigualdad en la vida cotidiana, la violación, el derecho a decidir sobre el propio cuerpo etc., temas considerados hasta entonces como tabúes. Entre quienes tomaron esta propuesta

artística se puede mencionar a Magali Lara, Mónica Mayer, Maris Bustamante, Rowena Morales, Nunik Sauret, entre otras.

Sin embargo abordar temas como el erotismo o la sexualidad aún para la década de los setenta, significó un reto por que el tema era considerado tabú, muestra de ello lo da la agresión sufrida a las exposiciones de Magali Lara y de Mónica Mayer, esta última presentó una serie de fotocollages eróticos en 1975, la misma artista expresa que sus cuadros fueron colgados de cabeza o el público los rompió.

Para Mónica Mayer hablar de un arte feminista en México, comienza a partir de 1977, cuando se llevó a cabo en la Casa del Lago la primera exposición de Arte Feminista, titulada Collage Íntimo, en ella participaron Rosalía Huerta, Lucy Santiago y Mónica Mayer. Destaca el hecho de que por primera vez se presentó en México una propuesta de arte vaginal.

Para ella, este tipo de arte tomó cuatro vertientes. En primer termino, el arte feminista individual. Una segunda dirección fue la promoción de exposiciones de artistas mujeres. En tercer lugar el arte propagandístico y de manifestaciones. Por último, la cuarta dirección fue el trabajo colectivo.

En el terreno individual, por citar algunas artistas. Magali Lara perteneció a la generación de los grupos, fue integrante del Grupo Marzo, su trabajo se inscribe en la “narrativa visual”, donde se utiliza conjuntamente la imagen y la palabra, en ocasiones utiliza recursos autobiográficos.

Maris Bustamante se inclina más hacia el performance o como ella prefiere llamarlos “montaje de momentos plásticos”, en sus trabajos rompe con las forma tradicionales del arte. Manejó también la sexualidad con un performance que se llevó a cabo en el Museo de Arte Moderno en 1982, titulado ¡Caliente – Caliente!, en él abordó el tema psicoanalítico de la envidia del pene, haciendo una crítica al sistema falocéntrico.

Otro tema abordado por ella fue la pornografía, en el satirizaba los esquemas aplicados por la censura para establecer si una imagen cinematográfica era considerada erótica (si la imagen del desnudo estaba inmóvil y la toma era lejana), o pornográfica (el desnudo en cercanía y con movimiento).

Para satirizar este discurso armó dos falos, uno estático que adquiriría una connotación erótica y otro móvil, accionado por el mecanismo de un resorte, adquiriendo por su dinámica una connotación pornográfica.

Abordó también el trabajo doméstico, en 1983 como parte de la exposición Propuestas Temáticas, en el Museo Carrillo Gil; posteriormente presentó el mismo evento en televisión, en ambos utilizó el mismo contenido, sólo modificó la forma. En el museo recurrió al drama y en la televisión manejo el humor, el fin era el mismo, presentar la enajenación del trabajo doméstico, trabajo que se atribuye casi siempre propio de la mujer.

Rowena Morales abordó el tema de la condición femenina y el tema de la sexualidad. En 1983 presentó en el Museo de Arte Carrillo Gil la exposición,

Cartas a esa Monja, basadas en el libro de las Tres Marías, escritoras portuguesas que a su vez se apoyaron en las cartas de la monja Mariana Alcanforado del siglo XVII quien recluida por su padre en un convento de franciscanas a los 16 años, a pesar de su encierro vivió dentro del convento una relación amorosa con un oficial francés, quien la abandono tiempo después tras el escándalo. Mariana escribió cinco cartas donde vertió su pasión y su frustración. En 1971 tres escritoras portuguesas, Ma. Isabel Barreno, Ma. Tereza Horta y Ma. Velho de Costa, “las tres Marías” retomaron estas cartas para reflejar los problemas psicológicos, afectivos, sociales y sexuales, que lesionaban aún a la mujer portuguesa, no importando la clase social. Bajo el régimen político de dictadura y represión, al publicarse la primera edición de las Nuevas Cartas Portuguesas en 1972, las tres Marías fueron detenidas y acusadas de “abuso a la libertad de prensa” y “atentado a la moral pública”.

Entre 1981 y 1983 Rowena Morales realizó cartas visuales remitidas a Mariana de Alcanforado, agregando palabras de la tres Marías, dirigidas a las mujeres de América Latina. En esta exposición se expresó la opresión y el encierro que las mujeres construyen en su interior como reflejo de la represión moral y educativa que la sociedad patriarcal impone.

En 1985 presentó en el Museo de Arte Moderno la exposición Historias Paralelas, Paralelos en la Historia, que presentó junto con Carlos Aguirre. En ella representó el tema de la sexualidad femenina.

Otra exposición donde toca el tema de la condición femenina fue *Y No Sabía ¿Por Qué?*, en ella utilizó bordados e impresiones sobre la misma tela recurriendo a materiales usados tradicionalmente en “labores femeninas”.

Mónica Mayer ha manejado temas como la maternidad, la problemática de las mujeres, la vejez, la muerte, etc.

En 1977 en la exposición Collage Íntimo, presentó una obra en técnica mixta titulada *A Veces Me Dan Miedo Mis Pensamientos*, el cual consistía en un cuadro cubierto por una cortina, que al recorrerlas presentaban las imágenes de medio cuerpo de un hombre con el falo erecto y de una mujer mostrando la vagina. Esta exposición se consideró la primera muestra de arte vaginal en México.

En 1978 se presentó en el Museo de Arte Moderno, *El Tendedero*, en el se pidió a mujeres de distintas clases sociales, edades y ocupaciones que escribieran a partir de la pregunta ¿Cómo mujer lo que más detesto de la ciudad es...?. Después colgó los papeles, la mayoría coincidió en deplorar la violencia sexual callejera. Este tipo de eventos pretendió tomar conciencia de una situación represiva y de acoso hacia las mujeres.

Participó en 1978 con la exposición Lo Normal.

De 1978 a 1980 estudió en E.E.U.U. arte feminista en el Feminist Studio Workshop de los Ángeles California.

En 1980 en el Instituto Anglo Mexicano de Cultura, presentó la exposición Silencios, Vírgenes y otros Temas Feministas, en esta exposición según la artista varias obras fueron censuradas por los organizadores. Para este tema utilizó el icono de la Virgen para cuestionar esta imagen impuesta como el ideal de feminidad a seguir. Al tratar el mito sobre la concepción se presenta a la Virgen María como una negación al erotismo, ya que concibió sin pecado. Esta negación hacía cualquier manifestación erótica, se refleja simbólicamente en el erotismo femenino.

Carla Rippey aunque ella opina que su obra no puede ser encasillada ni como femenina, ni como masculina admite que se inclina por un discurso feminista por que se cuestionaría sobre la condición de la mujer. Se ha interesado por el grabado, el performance y la fabricación de ambientes. En 1985 presentó en el Museo Carrillo Gil la Exposición *Filosofía Barata*, en ella realizó una crítica a las imágenes de la primera mitad del siglo XX, por que le parecían superficiales, moralistas, sentimentales, baratas e impuestas, ya que predominaba un ambiente cultural afrancesado.

Lourdes Grobet se inclinó por la fotografía, abordó el tema de la doble jornada de trabajo en su obra *La Lucha Diaria*.

Nunik Sauret se interesó por trabajar temas eróticos, es una de las primeras artistas que abordó la sexualidad femenina y el erotismo desde la autorrepresentación. Ella comenta sobre su trabajo *...intento crear un universo orgánico particular que se desprende de las formas que procesa la naturaleza en general. ...en este momento de la mujer que esta resurgiendo, interesándose por su parte íntima, reivindicando muchas energías ocultas y dormidas.*<sup>2</sup>

Leticia Ocharan utiliza todos los recursos de las artes plásticas, transita entre lo abstracto y lo figurativo, en este último en ocasiones emplea elementos corpóreos cargados de sexualidad. Como menciona Alberto Hajar *...se descubre en ella el afán constante de significar un mismo tema: el lugar de la mujer y las relaciones sexuales.*<sup>3</sup>

La segunda vertiente es la promoción de exposiciones de artistas mujeres, cuyo propósito era rescatar el trabajo de artista de otras épocas y presentar el de las contemporáneas. También se disiparon prejuicios contra la obra hecha por mujeres, tales como que su obra tiene una calidad menor, que contiene características del ámbito doméstico, etc.

Entre estas exposiciones se puede mencionar: Exposición de Obras Plásticas con motivo del Primer Simposio Mexicano Centroamericano de Investigación sobre la Mujer, la cual se efectuó en 1977 en el Museo Carrillo Gil.

Otra muestra se realizó en 1984 en el Museo de Bellas Artes de Toluca Mujeres/Artistas Artistas/Mujeres con la participación de 65 artistas mexicanas, se presentaron 160 obras de artistas nacidas a principios de siglo, así como de artistas jóvenes. Paralela a la exposición se llevaron a cabo conferencias sobre el tema de la mujer en el arte, presentándose como ponentes Maris Bustamante, Magali Lara, Sofía Rosales, Mónica Mayer y el Grupo Bio-arte.

Un fin común tuvo la exposición ¿Cabellos Largos, Ideas Cortas? realizada en el Instituto Anglo Mexicano de Cultura, A.C. en 1984 la cual era parte del ciclo de eventos que se llevaron a cabo acerca de la mujer.

Además de la exposición plástica titulada: No Se Nace Mujer... Colectiva de Gráfica, Dibujo y Pintura en donde participaron Paloma Díaz, Manuela Generali, Julia Jiménez Cacho, Clara González, Flor Minor, Nunik Sauret, Jaramar Soto; se presentó también una colectiva de fotografía titulada Presencias, y una serie de eventos como conferencias, música, películas, teatro, ballet; donde se tocaron temas como roles sexuales, violencia contra la mujer, los hombres y el feminismo, la mujer y el arte, la mujer y la ley, la mujer en la Historia de México. En 1989, se llevó a cabo en la Galería Celia Calderón, la exposición Mujeres por la despenalización del aborto, participaron en ella 27 artistas: Leticia Ocharán, Noemí Ramírez, Olga Donde, Lourdes Grobet, Nunik Sauret, Elena Villaseñor, entre otras. En esta exposición se presentó una ambientación de un baño y un closet, en ellos se mostraban la diversidad de objetos utilizados en la práctica de un aborto clandestino.

En la tercera dirección está el arte propagandístico, el de las manifestaciones feministas. En 1979 se celebró un mitin contra los abortos clandestinos que provocan la muerte de tantas mujeres, se apoyaba la liberación del aborto y se denunciaba la manipulación que hacen los medios de comunicación del Día de Madres. Lilia Lucido, Ana Victoria Jiménez, Rosalía Huerta, entre otras, diseñaron para la manifestación una corona de muertos, pero en lugar de flores tenía diferentes objetos que las mujeres usan para inducir el aborto: agujas de tejer, hierbas, alka seltzer, sondas; en el centro llevaba un rosario en forma de vagina y varios espejos, para quienes se vieran en ellos se percataran que el aborto es un problema común.

Las militantes feministas iban vestidas de negro en procesión hacia el Monumento a la Madre para depositar ahí la corona.

Otra forma de trabajo artístico en este tipo de actos públicos, fueron la realización de carteles, pancartas, volantes, figuras de cartón y otros objetos que ayudarían a la concientización.

La cuarta dirección fue el trabajo colectivo. En 1979 paralela a la exposición de Judy Chicago, Dinner Party realizada en Estados Unidos, se llevó a cabo un evento organizado por Suzanne Lacy en el cual se pedía que se rindiera un homenaje a una o varias mujeres destacadas de cada comunidad. En San Francisco se reuniría la información en un gran mapamundi el día de la celebración.

En México Adelina Zendejas, Amalia Castillo, Concha Michel y Elvira Trueba, fueron las homenajeadas por su participación como militantes políticas y defensoras de los derechos de la mujer.

En 1980 se llevó a cabo el evento Traducciones, este era un dialogo internacional de mujeres artistas que buscaban intercambiar información sobre arte y feminismo entre mujeres de México y Estados Unidos, en el participaron tres artistas norteamericanas y una mexicana, Mónica Mayer.



Otra forma de trabajo colectivo fue colaborar en proyectos específicos, en 1980 en la exposición La Creación Femenina, Maris Bustamante y Magali Lara realizaron un performance sobre el código erótico de la mujer.

Otro evento de este tipo se realizó en 1982 dentro del Foro de la Mujer en el Festival de Oposición organizado por el Partido Socialista Unificado de México, en el participaron Magali Lara, Rowena Morales, Maris Bustamante, Adriana Slemenson y Mónica Mayer, con una instalación abordando el tema de la sexualidad femenina, cada quien diseñó una cama para plantear su propia visión sobre la sexualidad.

En 1983 bajo el marco de la exposición Cartas a esa Monja, Silvia Orozco, Mónica Mayer, Magali Lara, Rowena Morales y la escritora Carmen Boulosa; realizaron un video donde cada una recreó alguna de las cartas.

En 1982 varias artista mexicanas fueron invitadas a participar en la exposición que se realizó en el Künstlerhaus Bethanien en Berlin Occidental, Up Unbeachtete Produktionsformen, Formas de Producción No Aceptadas, fue el título. La intención final de esta exposición era expresar la manera femenina de producir y su carácter de proceso en las formas de producción no apreciadas, no valoradas.

En este evento se excluyeron obras de carácter tradicional, se invitaron a artistas de Europa, y América, solicitando cajas con ideas y visiones, objetos y escritos, las cuales serían abiertas el día de la inauguración por el público.

En la caja de las mexicanas participaron Ilse Gradwohl y María Brumm (del Grupo Colectivo la Revuelta), Mónica Mayer, Magali Lara, Maris Bustamante y Rowena Morales; la instalación enviada era una caja de madera que representaba a una mujer con doce compartimientos en los cuales se daba cabida a la virgen, a la madre abnegada, a las prendas remendadas, a las hierbas, a dibujos, entre otros, todo lo que simbolizaba temas como la religión, la medicina natural, la creatividad, la alienación del trabajo doméstico etc.

El surgimiento de arte feminista grupal, se derivó a raíz de diversos factores, por un lado como consecuencia de un arte desarrollado por mujeres que abordan una temática de conciencia de género. Otro factor importante fueron las experiencias de colaboración, el trabajo en equipo. Un elemento más fue la influencia que propició el movimiento de liberación de la mujer, atrayendo algunas artistas.

Y finalmente el resultado del curso de arte feminista, impartido por Mónica Mayer en la Academia de San Carlos de 1983 a 1984. Fue a partir de la reflexión teórica entre arte y feminismo planteado en este taller que emergen los primeros grupos que se autodenominaron feministas a principios de los años ochenta y cuyo propósito era utilizar el arte como medio de concientización de la sociedad y poner en evidencia la opresión y discriminación que padecen las mujeres en la cultura patriarcal.

Tres fueron los grupos surgidos en esta época: “Tlacuilas y Retrateras”, “Polvo de Gallina Negra” y “Bio - Arte”.

Tlacuilas y Retrateras, era un grupo integrado por artistas visuales, fotógrafas, críticas e historiadoras de arte. Se fundó en mayo de 1983 y estaba constituido por Ana Victoria Jiménez, Patricia Torres, Nincola Elizabeth Valenzuela, Lorena Loaiza, Ruth Albores, Karen Cordero, Marcela Ramírez, Isabel Restrepo y Consuelo Almeda, coordinado por Mónica Mayer.

Su nombre alude a los tlacuilos, quienes realizaban los pictogramas en los códices prehispánicos y al oficio de los retratistas, quienes captan las costumbres o representan personas u objetos por medio de la fotografía, el dibujo y la pintura. Como grupo se plantearon: investigar la situación de las artistas mexicanas contemporáneas, en términos generales cuántas y quiénes eran, como enfrentaban los prejuicios sociales, como afectaba su condición de género la producción y la distribución de su obra, como determinaba su producción artística el hecho de tener que enfrentarse a la doble jornada de trabajo.

Pretendían además llegar a conclusiones teóricas y prácticas sobre el arte feminista. Otro de sus objetivos era realizar una muestra que reuniera, documentara y propusiera el trabajo artístico en colaboración.

Entre las propuestas para promover un cambio en la condición de las mujeres artistas plantearon lo siguiente: *a) Promover una reunión de mujeres artistas mexicanas para discutir su problemática. b) Promover que las artistas tuviesen los mismos derechos básicos (guarderías infantiles, seguro social etc.), que otros trabajadores. c) Promover un estudio profundo sobre las artistas visuales mexicanas y rescatar la tradición de las mujeres en el arte mediante la promoción entre investigadores, centros de estudios estéticos y otros. d) Promover la formación de talleres de arte feminista, de grupos de concientización entre las artistas y en escuelas de arte. e) Promover una mayor difusión de los alcances del arte como instrumento político.*<sup>4</sup>

Dentro de sus primeros trabajos, Tlacuilas y Retrateras realizó una investigación sobre la mujer artista en México, la cual fue publicada en la revista FEM en 1984. Sus intervenciones artísticas como grupo fueron, primero en la manifestación contra la violencia que se llevó a cabo en el Hemiciclo a Juárez, convocada por la Red Nacional de Mujeres en 1983, el grupo participó con pancartas. Otra participación fue en la Biblioteca México en el evento Las mujeres artistas o se solicita esposa, colaborando con el grupo Polvo de Gallina Negra.

El evento más relevante del grupo fue el performance La fiesta de 15 años que tuvo lugar en la Academia de San Carlos en 1984. El cual estuvo integrado por cinco acciones plásticas (realizadas por los tres grupos); una exposición donde se presentaron pinturas, fotografías, dibujos, collages, técnicas mixtas, grabados, instalaciones, etc. donde participaron más de treinta artistas; una mesa redonda que trataba el tema Consejos a las quinceañeras; una puesta en escena de Carmen Boullosa titulada Cocinando hombres y por último para la clausura un performance titulado Tres recetas del grupo Polvo de Gallina Negra.

Las cinco acciones plásticas estuvieron a cargo de los tres grupos feministas de esa época:

La Gran Fiesta de Quince Años fue un performance realizado por el grupo de Tlacuilas y Retrateras; que después del descenso de las catorce damas con sus respectivos chambelanes se descubría a la Victoria de Samotracia vestida de quinceañera.

Nacida entre mujeres fue el performance presentado por el grupo Bio-Arte, en el se mostró los objetos simbólicos que acompañarían a la quinceañera.

Por Isabel fue un performance realizado por María Guerra, Eloy Tarsicio y Robin Luccini, en el se presentaron imágenes formadas con los objetos que reciben por primera vez las adolescentes.

Las Ilusiones y las Perversiones fue el performance creado por Polvo de Gallina Negra y giró en torno al romanticismo y a la perversión. Participaron en el también Víctor Lerma y Rubén Valencia. La presentación romántica estuvo a cargo de Mónica Mayer y Víctor Lerma quienes se besaban teniendo como fondo un corazón, para representar las perversiones Maris Bustamante creó un vestido con el sexo sobrepuesto que fue desprendido por Rubén Valencia, mientras corría un hilo de sangre, al final el público fue rociado con un frasquito de semen.

En la acción plástica Espejito, espejito; el vestido de la quinceañera era efímero, desintegrándose para denotar un símbolo de cambio. El evento concluyó con una fuerte crítica a la sociedad patriarcal, presentando a dos jóvenes vestidas de enormes bosteces, mostrando a las adolescentes como “carne fresca” aptas para iniciar la vida sexual y reproductiva. El grupo se desintegró al poco tiempo, los factores que contribuyeron fueron la crítica negativa al evento de quince años, la falta de apoyo institucional y el desgaste que representaba asumirse como artista feminista, según lo refiere Araceli Barbosa.

El Grupo Polvo de Gallina Negra formado también en 1983, lo integraban Mónica Mayer, Maris Bustamante, y Herminia Dosal, esta última desertó.

Su nombre surgió como remedio contra el “mal de ojo”, ya que su propuesta artística y el asumirse como artistas feminista, trasgredía los valores de la sociedad patriarcal. Este grupo logró consolidarse en diez años de existencia. Entre sus objetivos se plantearon transformar la imagen de la mujer que difunden los medios masivos de comunicación y el arte en general, proponer imágenes alternativas desde una perspectiva feminista y estudiar y proponer la participación de la mujer en el arte.

Este grupo se presentó por primera vez en la marcha organizada por la Red de Mujeres Contra la Violación, con la acción plástica “El respeto al derecho al cuerpo ajeno es la paz”, dentro de este performance crearon una pócima para causarle el “mal de ojo” a los violadores, que repartieron entre la gente.

En 1984 realizaron el proyecto Las Mujeres Artistas o se Solicita Esposa, en la Biblioteca México, abordando el tema del trabajo doméstico.

Ese mismo año participó también con dos performance para el evento La Fiesta

de Quince Años; Las Ilusiones y las Perversiones y para la clausura se dio lectura al Primer Manifiesto de Arte Feminista, en el se planteaban los objetivos de los grupos feministas, así como las actividades realizadas hasta ese momento y tres recetas creadas por este grupo; la primera incluía una serie de indicaciones para evaluar un evento de arte feminista, la segunda idear una metodología en contra de las críticas, saboteadores o comentarios mal intencionados y la tercera para continuar con la lucha del arte feminista.

En 1984 realizaron 36 conferencias – performance, patrocinadas por la Dirección General de Promoción Cultural de la Secretaría de Educación Pública, impartidas en instituciones educativas del Estado de México.

En 1987 presentan su proyecto más ambicioso titulado ¡Madres! que se realizó durante varios meses, el tema vinculó la experiencia de la maternidad de ambas artistas con un evento plástico, donde se planteaba desmitificar a la maternidad y a la mujer como sólo un ser reproductivo y asumirse como seres autónomos que deciden sobre su cuerpo, su sexualidad y su vida. Deconstruir la idea que define a las mujeres por su función materna, Mujer es la que es madre.

El largo proyecto consistió en varias etapas. La primera estuvo dividida en tres eventos, el primero consistía en una propuesta plástica de Arte Correo, titulada Egalité, Liberté, Maternité: Polvo de Gallina Negra Ataca de Nuevo; en el se abordaron diferentes aspectos de la maternidad a través de envíos postales a la comunidad artística y a la prensa. El segundo consistió en invitar al público en general a participar en el concurso Carta a mi Madre. El tercero fue una velada literaria donde se leyeron poemas sobre la maternidad, en el participaron escritoras como Carmen Boullosa, Patricia Vega, Perla Schwartz, entre otras.

Otra fase del proyecto fueron varias acciones plásticas que se desarrollaron en diferentes lugares; Madre I fue un performance realizado en la Esmeralda. Madre II fue otro performance titulado Madre por un Día y se realizó en el programa Nuestro Mundo, conducido por Guillermo Ochoa quien fue nombrado como representante del sexo masculino a que asumiera el papel de Madre por un día. En Madres III se realizó una conferencia – evento en el Museo Carrillo Gil y Madres IV se llevó a cabo en la UAM y llevó como título Me fui a parir, gracias. Dentro de este proyecto Mónica Mayer presentó una exposición individual titulada Novela Rosa o me Agarró el Arquetipo.

En 1988 participa el grupo en la conmemoración del día de la madre, el evento plástico 3 Madres para un Desmadre era una parodia a esta celebración, el cual también se desarrolló en tres participaciones.

La primera consistió en dos instalaciones, tituladas Madre Solo Hay Una y Las Mujeres Brujas y Madres.

El segundo evento Performance Gráfico para una Madre se realizó en el Museo de las Culturas Populares.

El tercer evento fue el performance Contra el Arquetipo de la Madre y se efectuó en el canal 7 de Imevisión en el programa de Patricia Berumen.

Tras la suspensión a las modificaciones realizadas al código penal en el Estado de Chiapas en 1990, que aprobaba la despenalización del aborto, grupos feministas organizaron movilizaciones en 1991, Polvo de Gallina Negra marchó con pancartas y vestidas con enormes vientres postizos para proclamar la maternidad voluntaria.

Polvo de Gallina Negra realizó de 1990 a 1994 participaciones periódicas en Universal, en el se otorgaban “menciones honoríficas” a aquellos artistas que en su opinión incurrieran en sus exposiciones en posturas sexistas.

En 1993 el grupo decide separarse por que concluyeron, que su ciclo había terminado, dejando abierta la posibilidad de trabajar como grupo en caso de intervenir como artistas feministas y continuar bajo esta línea su propuesta individual.

El grupo Bio-Arte surgió en 1983, sus integrantes fueron Nunik Sauret, Roselle Faure, Rose Van Langen, Guadalupe García Vázquez y Laita. Su nombre se deriva de su propuesta plástica, el tema gira en torno a las transformaciones y metamorfosis biológicas de la mujer. Su primera participación se llevó a cabo en el Museo Nacional de Arte en 1983, en el coloquio Bordando sobre la Escritura y la Cocina, este evento fue multidisciplinario, en el participaron artistas plásticos, escritores, actrices y críticos de arte. La propuesta era interrelacionar la creación artística femenina desde perspectivas tales como la actividad doméstica. Presentó también una instalación bajo el tema de la comida que se tituló Con las Manos en la Masa. En 1984 colaboraron con el performance Nacida Entre Mujeres, para el evento de quince años organizado por Tlacuilas y Retrateras. Participaron además en la exposición Mujeres Artistas / Artistas Mujeres, organizada por Mónica Mayer. Otra exposición presentada por este grupo fue Árbol de la Vida, Juego de Muñecas, en el patio del Museo de Bellas Artes de Toluca.

El grupo duró solo un año, se desintegró a causa de que las integrantes cambiaron su residencia al extranjero.

## Arte Feminista y Arte de Conciencia de Género

¿Cual es la diferencia entre el arte feminista y el arte de conciencia de género?

¿Existe tal diferencia?

Si revisamos las imágenes que explícita o implícitamente abordan estos temas, parece que la línea divisoria resulta imperceptible.

Para tal efecto tendremos que darles voz a investigadoras y críticas de arte que han escrito sobre estos temas.

Partiendo del hecho que el feminismo como movimiento social *...se propone demostrar que la marginación y la opresión de la mujer, deviene de la forma negativa en que ha sido construida históricamente la identidad genérica de lo femenino.*<sup>5</sup>

Da por resultado que sustentado en esta ideología surge, culturalmente hablando un arte influenciado por estos contenidos. Como expresa Rita Eder *...la conciencia feminista puede manifestarse como arte, formas de lucha por transformar una situación no deseada: la opresión.*<sup>6</sup>

Pero la riqueza del arte y la teoría del arte feminista, radica en la diversidad de opiniones y planteamientos sobre este tema, así para Lynda Nead *...La categoría "arte feminista" no implica una etiqueta estilística; no describe una tendencia estilística unificada. Usamos aquí la expresión con relación a la producción de ciertos significados, mediante imágenes visuales, los efectos de estas imágenes /obras y sus condiciones de recepción visual que compromete y reta a audiencias e ideologías históricamente construidas.*<sup>7</sup>

Dentro de la riqueza de estas propuestas se pueden observar posturas radicales y otras de carácter más mediático, sin que por esto se caiga en la confusión de un antagonismo. A propósito de los cuadros de Artemisia Gentilleschi, Mary Garrad explica *...que el feminismo sería precisamente eso: unión femenina no contra nadie sino como medio de supervivencia en un mundo con valores predominantemente masculinos.*<sup>8</sup>

Una postura más radical sería la expresada por Araceli Barbosa quien apunta: *... El arte definitivamente feminista, es aquella creación cuyo contenido político impugna de manera frontal los valores de género que impone la cultura dominante -subrayar el carácter subalterno que adquiere la creación femenina, denunciar la inequitativa participación de las mujeres artistas dentro del sistema artístico, la ruptura de los estereotipos femeninos tradicionales, la construcción de un nueva identidad femenina a través del arte, denunciar la situación de discriminación y cosificación de la mujer etc.- En suma esta condición sine qua non el que las artistas se asuman como artistas feministas con todo lo que esto representa.*<sup>9</sup>

Si partimos de lo anteriormente expuesto cabría la necesidad de tomar en consideración, que se plantean dos situaciones fundamentales; una de ellas es que en el ámbito artístico también esta presente la lucha de poder, a este respecto Chadwick cita a Lisa Tickner quien expresa lo siguiente: *... entonces el feminismo (ideología política orientada hacia las relaciones de poder) y el arte (o cualquier razonamiento productor del saber) están más íntimamente conectados de lo que popularmente se supone.*<sup>10</sup>

El segundo planteamiento tiene que ver con el carácter que toma la obra, a este respecto Pollock escribe: *...El arte feminista es por tanto, necesariamente deconstructivo en el sentido de que funciona para cuestionar las bases de las normas estéticas existentes y los valores, al tiempo que extiende las posibilidades de esos códigos y ofrece representaciones alternativas y progresistas de la identidad femenina.*<sup>11</sup>

El arte feminista rebasando las fronteras territoriales tiene innumerables puntos de encuentro, claro que salvaguardando la expresión individual y la impronta que deja la idiosincrasia, Chadwick señala a este respecto: *...el movimiento feminista contemporáneo, en las artes hizo hincapié en el activismo político, la colaboración de grupo y una práctica centrada en las experiencias personales y colectivas de las mujeres, más adelante apunta ...Algunas feministas siguen comprometidas con la tarea de identificar los modos en que la femineidad es mostrada en la representación, otras con las de producir una plástica crítica en oposición a la exhibición de las mujeres como espectáculo y objeto de la mirada masculina. Y otras se concentran en criticar y/o transformar las estructuras jerárquicas y coercitivas de dominación.*<sup>12</sup>

A manera de conclusión, sin que por esto se descarten las posturas anteriormente expresadas, retomo a Griselda Pollock, quien a juicio personal, plantea una postura abierta y diversificada con respecto al arte y a la teoría feminista. *(...) feminismo significa un conjunto de posiciones, no una esencia, una práctica crítica, no un dogma; una respuesta dinámica y autocrítica y una intervención no una plataforma. Es el precario producto de una paradoja. Hablando aparentemente en nombre de las mujeres el análisis feminista deconstruye de manera permanente el término mismo en torno al cual se halla políticamente organizado.*<sup>13</sup>

Termino citando también a Marcela Lagarde, para dar pie al análisis del siguiente tema de arte de conciencia de género. *...Con el feminismo se inicia un humanismo de fondo. Aquel que plantea la superación del antagonismo más profundo de los seres humanos: el extrañamiento genérico.*<sup>14</sup>

¿Que se entiende por género y más aún por arte de conciencia de género? Cabría primero delimitar las diferencias entre sexo y género.

*...definimos al género como el conjunto de cualidades biológicas, físicas, económicas, sociales psicológicas, eróticas, políticas y culturales asignadas a los individuos según su sexo. Defino lo sexual como el conjunto de características*



*genotípicas, y fenotípicas presentes en los sistemas, funciones y procesos del cuerpo humano, con base en los cuales se clasifica a los individuos por su papel potencial en la reproducción biológica de la especie.*<sup>15</sup>

*...la propuesta teórica del concepto de género se explica como “una categoría social impuesta sobre un cuerpo sexuado”...El género refiere a una forma de denotar las “construcciones culturales” en que son definidas las identidades subjetivas de los géneros femenino y masculino.*<sup>16</sup>

Retomando estas definiciones podríamos entender que el concepto género, establece los estereotipos que limitan a lo femenino y a lo masculino.

Tratar de definir el arte de conciencia de género resulta difícil, incluso el mismo término podría parecer arbitrario. Sin embargo esta denominación alude a un arte realizado por mujeres, que en sus obras presentan nuevas propuestas temáticas que parten de la necesidad de expresar la propia identidad femenina.

Si bien no militan bajo la ideología del feminismo, en sus obras se expresa un fuerte contenido de género.

Si nos remontamos a los orígenes, los nombres inmediatos que surgen son Frida Kahlo, María Izquierdo, Nahuin Olin, Remedios Varo, en sus obras se hace evidente no sólo el autorretrato, sino la autorrepresentación que expresaba temas considerados para su época como tabúes y que reflejaban un mundo íntimo que hablaba de la sensualidad, el dolor, la desolación, el erotismo etc.

Sin embargo es hasta la década de los setenta que algunas artistas comienzan a proyectar de manera conciente en sus obras, la problemática específica de la condición de la mujer.

Propuesta que en años posteriores fue encausada por algunas artistas en la creación de un arte con un discurso visual feminista.

En la década de los ochenta, con el surgimiento de un arte intimista que proyectaba la introspección y la expresión de vivencias, resultó un campo propicio para que algunas artistas abordaran la temática de género.

El arte de conciencia de género en todos esos años con todas sus variantes y estilos, ha sido un arte propositivo, comprometido, contundente y en algunos casos hasta mordaz.

Es así, como algunas artistas abordan temáticas relacionadas con su género, pero buscando causas alternativas para presentar una nueva identidad femenina, rompiendo con el modelo tradicional femenino que consideraba temas, colores o formas como característicos de artistas mujeres. *...diferentes mujeres artistas se desarrollaron con temáticas propias abordando, implícita o explícitamente, problemáticas específicas de la condición femenina; el imaginario socio-simbólico femenino empezó a estructurar un lenguaje propio, valiéndose de manejos conceptuales, de signos y símbolos cuya traducción descubrió significados y resignificaciones de la visión privativa de las mujeres.*<sup>17</sup>

Si tratamos de situar cronológicamente cuando comienza este interés por expresar a través de imágenes esta conciencia femenina, sería conveniente citar



a Araceli Barbosa que expresa lo siguiente ... *Por lo tanto a mediados de la década de los setenta se puede hablar de un arte con temáticas de género, pero no feminista, en donde las artistas empiezan por interesarse de una nueva manera por las imágenes femeninas y por ende por el arte de mujeres; al mismo tiempo que intentan dar forma visual a su nueva conciencia femenina.*<sup>18</sup>

Estos temas fueron desarrollándose también en la década de los ochenta, retomando otras vertientes ... *El caso de Frida Kahlo es el que ha tenido mayor repercusión en el arte contemporáneo del país, en lo que respecta a la emulación de la facultad introspectiva y personal; a la extracción del universo subjetivo (como creadora), un estilo expresivo que en el arte mexicano de los años ochenta llegó a identificarse como arte intimista, vertiente apropiada por hombres y mujeres que, bajo resonancias distintas, recurrieron a la expresión de sus experiencias vivenciales, adquiriendo incluso en algunas artistas contemporáneas, un toque distintivo de configuración temática de género.*<sup>19</sup>

Otros puntos de vista centran la diferencia básica entre el arte feminista y el de conciencia de género, en la forma de expresión a través de la cual la imagen visual resulte transgresiva o no en el espectador. ... *Tal impugnación voluntaria de la realidad ha estructurado nuevos lenguajes en el nivel de contenido y de forma para hacer evidente la violencia simbólica a que ha sido sujeta la mujer; la temática, encono, vivencias históricas de un pasado y un presente que se sigue sumando a la historia, en esa lucha constante en contra de la subalternidad. Dentro del llamado arte femenino pueden subyacer las mismas inquietudes, tal vez sin la elocuencia del otro (del arte feminista), por que en muchos casos el manejo de signos y símbolos remite a experiencias privativas del mundo de la mujer.*<sup>20</sup>

A este respecto Araceli Barbosa expresa lo siguiente ... *el arte feminista se afirma como un arte transgresor que intenta contradecir la diferencia sexual dentro de la cultura patriarcal para subvertir las fronteras del género, del discurso hegemónico de la representación.*<sup>21</sup> Finalmente, considero que al espectador le correspondería catalogar determinada obra como feminista o de conciencia de género, tal vez valiéndose de las premisas antes expuestas y se forme un criterio propio alejado de juicios o señalamientos unívocos.

A pesar de esta consideración, resultaría oportuno realizar un análisis de las obras de algunas artistas cuyas imágenes remiten a la temática que hemos venido señalando, enmarcadas específicamente en las disciplinas de gráfica y de dibujo, obras cuya producción oscila alrededor de 1975 a 1995.

Aclarando que este análisis parte de una visión personal por lo tanto totalmente subjetivo, dejando abierta la posibilidad del escrutinio y juicio personal.

Esta búsqueda de la identidad femenina, conduce frecuentemente a la representación del cuerpo femenino, pero totalmente alejado de los estereotipos que han marcado los cánones a través de la historia del arte, establecidos por los hombres.

*...Esta relación entre pasado, presente y futuro, se dio claramente por ejemplo, en la reinterpretación que las mujeres hicieron de la anatomía del cuerpo femenino en su lucha por la definición de una identidad sexual autónoma, hecho que perduraría en la noventa a la vez que estaba vinculado al movimiento reivindicativo feminista de los sesenta y setenta.<sup>22</sup>*

En la figura 1, Mujeres 8 de Ofelia Márquez Huitzil en el desnudo representado se percibe a una mujer madura, donde los años han hecho estragos en su anatomía, el manejo de volúmenes hace evidente la decadencia física, unos senos flácidos nos reflejan probablemente una maternidad múltiple y en el resto del cuerpo la acumulación de tejido adiposo. Este cuerpo agobiado está totalmente alejado del prototipo juvenil y bien torneado que dentro de la tradición del arte fue la representación del objeto erótico deseable.

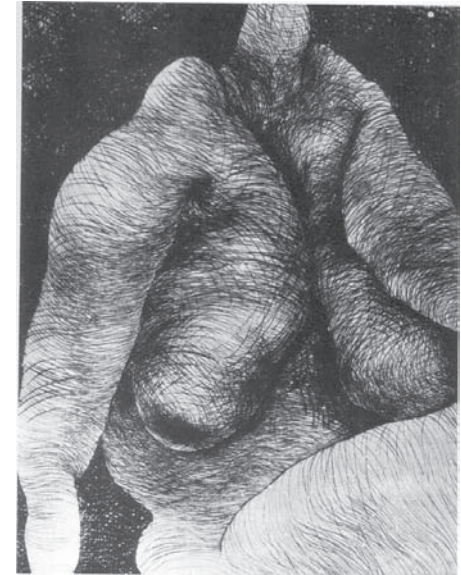
La imagen 2 de Carla Rippey Eva Enredada, no representa a la tradicional Eva avergonzada de su desnudez, si bien en este caso esta semi-desnuda, la túnica que la cubre ceñida al cuerpo hace evidente las partes de su anatomía, tal vez reforzando al sujeto erótico. En su mano está el fruto prohibido y apuntando a la serpiente, esta serpiente elaborada como espina dorsal, lacera con las espinas la cabeza, el brazo, la pierna y sobre todo los ojos de Eva, sin embargo a juicio personal, no es la serpiente que por antonomasia es símbolo del pecado y del demonio. En simbología la serpiente tiene connotaciones fálicas y en el catolicismo se reproducen ideales androcéntricos y patriarcales, en este caso la serpiente sintetiza el poder falocéntrico de quienes dictan las leyes terrenales y celestiales *...y vio la mujer que el árbol era bueno para comer, y que era agradable a los ojos, y árbol codiciable para alcanzar la sabiduría, y tomo de su fruto y comió; y dio también a su marido el cual comió así como ella. Entonces fueron abiertos los ojos de ambos, y conocieron que estaban desnudos; entonces cocieron hojas de higuera y se hicieron delantales.<sup>23</sup>*

El mismo título puede tener una doble acepción, no sólo se trata del enredo físico, sino también del intelectual que cuestiona la valoración negativa de la búsqueda del conocimiento y la represión del erotismo, particularmente si son mujeres las que tratan de ejercerlo.

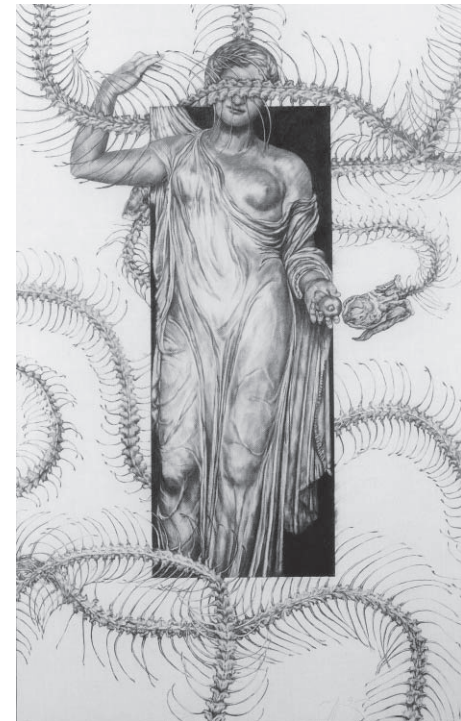
La representación de Eva como prototipo de la mujer amenazante, portadora del mal de la humanidad a raíz de cometer el pecado original, se desfasa al ser tratado por artistas mujeres. Por el título La Caída, figura 3 Paloma Díaz hace alusión a la expulsión del Paraíso, la caída *...trajo consigo que el hombre fuera arrancado de la unidad original interior y arrojado al mundo exterior de los contrarios.<sup>24</sup>*

Esta división de los géneros está latente al representar sólo a la mujer en estrepitoso descenso, denotando que bajo la mitología cristiana la única en perder el paraíso es ella, ya que ella encarna el mal, representa la tentación, la seducción y la desobediencia.

1



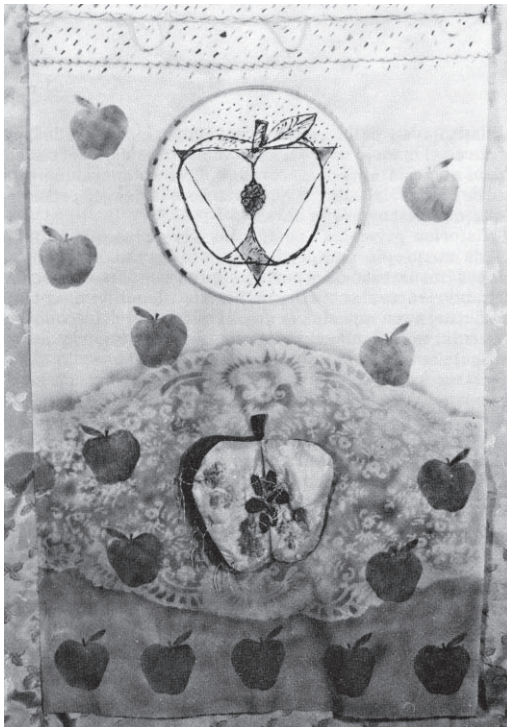
2







3



4

El desnudo se presenta esquematizado, sin connotaciones eróticas, ni develando vergüenza, más bien como se señala en el catálogo *...con sus senos y su lengua apuntados como pedernales contra las miradas y los seres que la asechan.*<sup>25</sup>

El ojo puede representar la divinidad que todo lo ve, multiplicado y observando al espectador, tal vez haga referencia a las “buenas conciencias” que vigilan que la “nuevas Evas” no trastoquen las normas establecidas por la visión cristiana totalmente misógina, por eso en rebeldía su lengua apunta contra de ellos como daga amenazante.

La representación del desnudo femenino, conlleva a la exploración del propio cuerpo y del erotismo.

El uso de flores y frutos remiten a los genitales femeninos, recuperando de esta manera esa zona tabuada y oculta, fuente de placer.

En la figura 4 Todas Manzanas de Rowena Morales esta idea se hace evidente, el receptáculo que contiene las semillas de una manzana dividida a la mitad, tiene connotaciones eróticas ya que se asocia con la vulva, un triángulo invertido símbolo del principio femenino se superpone a una de ellas aludiendo al pubis. En esta obra también se encuentran una serie de manzanas estampadas, pero completas, cerradas, tal vez en espera de descubrir ese lugar erótico, o podría ser también una evocación a la redondez de los senos. Una de las mitades de la manzana se posa sobre una tela probablemente un encaje o satén, invistiendo el escenario de sensualidad.

Rowena Morales expresa lo siguiente sobre la figura femenina *...no como objeto de deseo que es lejano a nosotras, sino en función de un erotismo que hace que habitemos nuestro cuerpo, que nos hace reconocer nuestras partes; en síntesis, no es la mujer que se muestra sino la que se habita. Y la pasión como vehículo y no como negación de una misma.*<sup>26</sup>

Recuperar el cuerpo femenino como proyecto de autodefinición, de autorepresentación, ha sido una de las tareas del feminismo.

*... continuaba subyacente la necesidad impostergable de asumir la identidad y pertenencia de la imagen de sí misma; la mujer exigió la facultad de tomar su cuerpo como algo propio, después de la enajenación y el usufructo del que fue sujeto durante largo tiempo, y que lo había convertido de algo tan íntimo y cotidiano en una cosa ajena y desconocida para ellas ... surgió el slogan Nuestro Cuerpo Nosotras que en esencia comprendía tanto la demanda de que la mujeres fueran las facultadas para decidir sobre una maternidad deseada, como la denuncia de la violencia simbólica que ha sufrido su cuerpo en las representaciones de la cultura hegemónica de iniciativa masculina.*<sup>27</sup>

La imagen 5 El Voyeurista de Leticia Ocharán es una clara denuncia de la expropiación y explotación que la cultura dominante ha ejercido sobre el cuerpo de las mujeres, generando un acto de cosificación de la mujer, que se da tanto en la alta cultura como en la cultura de masas.

Es interesante advertir como la imagen tiene un lugar preponderante como transmisora de ideas. El juego que se establece aquí entre la imagen gráfica y la cinematográfica (o fotográfica), devela por un lado como la fotografía y sobre todo el cine, imbuidos de realismo y por su forma de distribución, son un campo propicio para el consumo cultural o de masas, explotando de tal suerte imágenes sexualizadas del cuerpo femenino, etiquetando además a las formas permisibles es decir las que se encuentran dentro de la esfera del arte y aquellas formas obscenas por lo tanto ilícitas que pertenecen al campo de la pornografía.

Por el otro lado la imagen gráfica pone en evidencia el aspecto crítico que toma la imagen al cuestionar el papel de objeto sexual –para el placer y goce de otros-, que ha sido asignado a la mujer.

Incluso si hacemos alusión al título *El Voyeurista* este adquiere esta connotación al referirse al aspecto perverso, pornográfico; y como conocedor, observador al que admira un desnudo artístico, sin embargo este límite también es producto de la cultura dominante.

Dentro de la representación del cuerpo femenino, se podría situar también el autorretrato, este, fuera de la tradición pictórica fue utilizado en esta búsqueda de la identidad femenina, Como señala Lorena Zamora... *el autorretrato (como una suerte de autobiografía) y los casos alternos que destilan reminiscencias personales.*<sup>28</sup>

La figura 6 de Paloma Díaz, *Puñal en Mano* y de *Muerte Herida*, podría tomarse como un caso referencial.

En el se advierte el retrato de una mujer amenazada por unas formas en zigzag que representan el rayo y el relámpago, ambos tiene connotaciones destructoras y se les asocia también con el poder masculino.

Tiene en su mano un puñal, el cuál se le relaciona también con la forma fálica, además de ser un instrumento punzo cortante, que denota agresión.

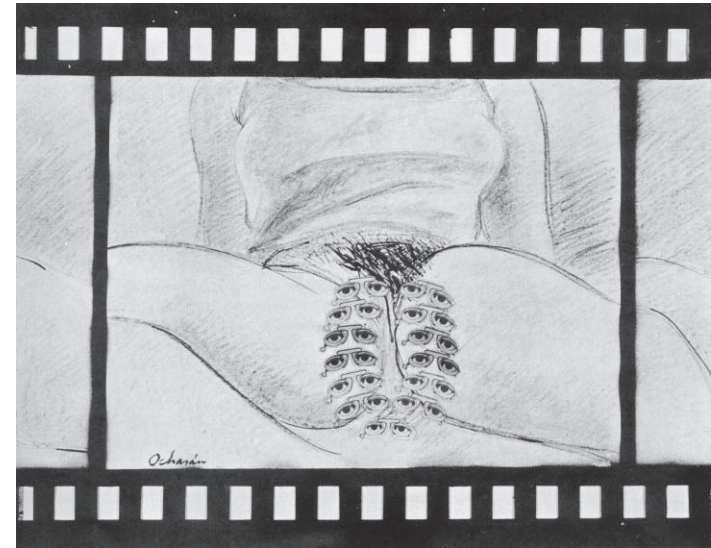
Todos estos elementos remiten a una situación de peligro, generada por el poder falocéntrico. Considero que este retrato no sólo representa la imagen de una persona en particular, más bien retrata la opresión genérica que se ha generado a través de los siglos.

Esta imagen también me hace reflexionar sobre la vulnerabilidad, atributo concedido a las mujeres.

En la obra de Mónica Mayer, es frecuente encontrar el autorretrato como referencia autobiográfica. Así lo evidencia la exposición *Novela Rosa* o *Me Agarro el Arquetipo*, donde el tema referente es la vivencia de la maternidad y la artista la protagonista.

En el dibujo *Dos*, figura 7 de la serie *Reaparecen las Serpientes*, observamos una víbora al acecho, este reptil como mencionábamos anteriormente tiene connotaciones fálicas y aquí se representa en actitud amenazadora hacia la figura de la misma Mónica Mayer, quien espera con los brazos abiertos.

5



6







7



8

Hay que recordar que en ocasiones, algunas mujeres después del parto, experimentan rechazo hacia el cónyuge, posiblemente por el trauma ocasionado por un parto doloroso. O bien por que se desencadenan cambios hormonales drásticos, que alteran el estado de ánimo.

Un teléfono aparece también en escena, representando tal vez una necesidad de comunicación, alguien que pueda escuchar y entender la disyuntiva que se genera entre el amor y el rechazo.

El número dos, presente como título y dígito simboliza, la dualidad, el conflicto, pareja de contrarios, lo masculino y lo femenino, también es el signo yin; lo femenino. Todos estos elementos considero, pretenden desentrañar el arquetipo de la maternidad.

Otro ámbito recurrente es la exploración de la sexualidad y como plantea Marcela Lagarde *...La sexualidad femenina tiene dos espacios vitales uno es el de la procreación y otro es el erotismo.*<sup>29</sup>

La maternidad es planteada a las mujeres como una experiencia natural, como un deber ser irrenunciable, al grado de homologar los términos mujer-madre, las mujeres que renuncian voluntariamente a ella o que son estériles, provocan asombro, compasión o desaprobación. Sin embargo, tanto en la teoría como en el arte feminista se han planteado causas alternativas, en el libro *El Desnudo Femenino una Visión de lo Propio*, la autora cita a Ángeles Sánchez Bringas *...la experiencia de la maternidad puede crear discursos alternativos, generar valores y construir un orden simbólico diferente que ponga distancia frente al regulado por los hombres.*<sup>30</sup>

Dentro de estas propuestas alternativas se sitúa también la desmitificación de la maternidad, la imagen 8 de Liliana Mercenario, titulada *Gestación*, es un ejemplo. Contemplamos un “Adán castrado” cuya única función es aportar la simiente para procrear un niño. Sentada sobre de él esta una mujer, pero en ningún momento la imagen refleja tintes de erotismo, este que por siglos había sido negado a la mujer en este caso queda también clausurado para el hombre, el único objetivo primordial para ella es la procreación, y esta la realiza ella tejiendo con el falo a este infante. Estas acciones de tejer, bordar o coser han sido consideradas territorio exclusivamente femenino y han sido utilizadas por esta artista en otras obras, pero siempre con connotaciones atípicas.

Al continuar la lectura de la imagen, si observamos el rostro de la mujer nos devela perversidad, cinismo, el parche en el ojo nos remite a un pirata de antaño. El diccionario Larousse define la palabra pirata como clandestino e ilegal, o como la persona que se dedica a asaltar o robar en el mar; en este caso ella roba el semen realiza por lo tanto una acción clandestina.

Parecería que se esta generando un valor negativo de la maternidad, yo creo más bien que esta imagen resulta transgresora por que se invierten los papeles asignados a cada género.

Cabría cuestionarse por que el considerar a la mujer como objeto de reproducción y negarle el placer sexual, por siglos se ha considerado dentro de la norma.

La maternidad o inclusive el proyecto de la maternidad pueden desatar sentimientos como la angustia, el miedo, el rechazo, etc., estos sentimientos se materializan en el campo del arte, y quienes mejor para proyectarlos que las artistas mujeres.

El arte feminista pugna contra la idealización del exterior del cuerpo femenino, develando y enfatizando el interior, tocando temas que la tradición del arte catalogaba como tabúes y que habían sido ignorados.

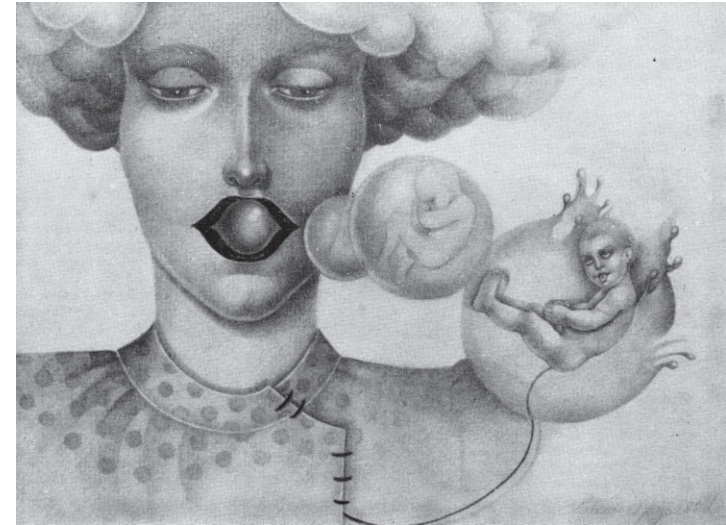
*...Las formas, convenciones y posturas del arte se han aplicado metafóricamente a circundar el cuerpo femenino: a cerrar los orificios y evitar que la materia marginal vulnere las fronteras que dividen el adentro del cuerpo del afuera, el yo del espacio del otro.*<sup>31</sup>

El dibujo El Experimento de la Burbuja imagen 9 de la Serie Sueños y Ombligos de Lucía Maya representa un parto, pero no un parto doloroso y traumático, más bien la idealización de un “parto”. Se percibe el rostro inmutable de una mujer, en donde no existe evidencia de dolor, que expulsa a voluntad o mecánicamente por la boca burbujas que contienen a los infantes y al romperse dan lugar al nacimiento. Cabe señalar que este parto está exento de cualquier fluido corporal, además el cordón umbilical está representado por un hilo, tal vez haciendo alusión al destino humano, el cordón y la cadena son símbolos de lo que ata y une. Este hilo, se va hilvanando en el vestido de la mujer de tal suerte que con este cordón se subvierte el lazo estrecho que se establece entre la madre y el hijo. ¿Se entenderá esta imagen como un retorno al arte tradicional que sella y omite cualquier desecho marginal?, yo creo que no, pero tampoco se hermana con algunas imágenes de artista de los años 70 que enfatizaban el acontecer biológico que experimenta cada mujer, considero que se trata más bien de manifestar un rechazo hacia la maternidad y todo lo que conlleva, y al querer transformar la realidad se hace evidente que esta experiencia reconocida como “natural” no es asumida igual por todas las mujeres.

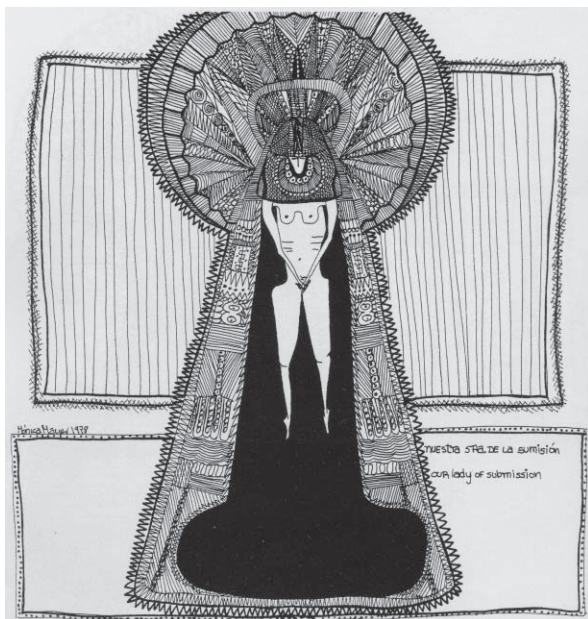
El otro aspecto de la sexualidad femenina: el erotismo. *...El erotismo tiene por protagonistas a los sujetos particulares y a los grupos sociales; tiene como espacio al cuerpo vivido, y consiste en acciones y experiencias físicas, intelectuales y emocionales, subjetivas y simbólicas, conscientes e inconscientes, así como formas de percibir y de sentir, tales como la excitación, la necesidad, y el deseo, que pueden conducir o significar por sí mismas goce, alegría, dolor, agresión, horror, y finalmente, pueden generar placer, frustración, o malestar de manera directa e indirecta. ...el erotismo en nuestro mundo es patriarcal, clasista, genérico, racista, específico, y distintivo para los grupos de edad, y para los sujetos, de acuerdo con el tipo de conyugalidad y con sus particulares tradiciones.*<sup>32</sup>

La representación del erotismo femenino tiene diferentes causas, como espacio vital de placer, de goce; como espacio prohibido limitado por

9







10



11

tabúes; espacio de exploración y de re-conocimiento; espacio de denuncia para expresar la agresión, la violencia.

Por extensión la desertización de las mujeres se establece a partir del mito que encierra la virgen María cuya sexualidad erótica fue eliminada, negada. *...El mito recoge y consagra el tabú; el cuerpo embarazado es signo y símbolo de la negación del erotismo humano, en particular del erotismo femenino. Se trata de su valoración negativa, con el fin de constreñirlo, de normarlo con una finalidad determinada: afirmar la castidad como esencia erótica de las mujeres y su cuerpo como espacio con-sagrado a la gestación.*<sup>33</sup>

La imagen 10 Nuestra Señora de la Sumisión, de Mónica Mayer expresa lo antes expuesto, observamos una mujer desnuda -icono de la Virgen-, cuyo tocado y vestido hacen alusión a las vestimentas recargadas y pesadas que portan las vírgenes en las iglesias, impidiendo cualquier asomo de alguna parte del cuerpo con excepción del rostro. En el centro se percibe una forma fálica pintada de negro, que remite a un espacio, tal vez develando ausencia, negación de la relación erótica indispensable para la concepción. O por el contrario como una sombra, representando el elemento masculino divinizado, aludiendo a la cultura patriarcal y a la religión católica que somete, oprime, transgrede, que niega la sexualidad erótica de placer y goce impuesto a María y extensivo a todas las mujeres.

Desde la infancia, el erotismo ha sido siempre un tabú sobre todo en torno al cuerpo de la niña. *La infancia es para las mujeres el espacio del descubrimiento de su cuerpo para el placer y el goce propios, y simultáneamente, es el espacio de su adormecimiento ... la madre ocupa un papel central como mentora de la hija y, como le enseña positivamente todo lo que debe ser y hacer; con su silencio, le enseña la negación en torno al placer.*<sup>34</sup>

El grabado El Espejo de Lucia Maya fig. 11, a simple vista puede proyectar una especie de apego hacia la figura paterna o puede inclusive connotar perversidad. Observamos a una niña sentada a horcajadas sobre una manzana – corazón, de cuyas arterias y venas surgen falos.

La manzana simboliza la tentación y el pecado, esta idea está reforzada al marcar en el centro de la figura una incisión, pero cerrada, clausurada por una sutura.

El corazón representa la sabiduría de los sentimientos en oposición a la sabiduría de la razón, significa también amor. Corazón que reboza vitalidad - por lo marcado de las venas - que envía su energía a los miembros en espera de la acción.

La niña y la manzana – corazón están inscritos en un ovalo, el cual es el símbolo femenino, la vulva y en este caso se representa abierto en oposición a la figura anterior.

Este ovalo también hace referencia al espejo, el cual significa autoconocimiento, sabiduría, verdad. Y en su reflejo la niña trata de peinar su desordenada melena con un peine, haciendo alusión al enredo.

Enredo que se establece al conflictuarse el yo como intermediario del el ello y el super yo, de la adulta que tal vez se mira al espejo, y la imagen que

recibe reflejada es el de la niñez rodeada de prohibiciones y tabúes en torno al misterio del sexo.

*...escudriñar en su forma representada es, entonces, aventurarse a encontrar (o enfrentar) identificaciones, fantasías o erotizaciones, donde el placer y el dolor juega con nuestras percepciones, nuestros recuerdos, nuestras propias vivencias; o bien con el descarnado encuentro de nuestras obsesiones, nuestras privaciones y, por que no, con nuestras depravaciones.*<sup>35</sup>

El arte tradicional tanto antiguo como moderno, ha tenido la ocasión de presentar escenas de toilettes femeninas. Esta iconografía del baño ha sido pretexto en algunos casos para representar un voyeurismo legitimado, donde inclusive el espectador también es invitado. En este tipo de temas la figura femenina se torna objeto no sólo de representación sino también en el objeto erótico para el disfrute de él o los otros, negando así la participación erótica que tendría la mujer como sujeto.

Ofelia Márquez Huitzil, retoma el tema en la figura 12 Por que Viene el Aire Llorando Azhar. En una tina yace recostada placidamente una sirena, quien simboliza la tentación, la seducción femenina; un caimán entra a la bañera en actitud de iniciar un abrazo, el cual es correspondido por la sirena. La tina se encuentra a la orilla del mar, y a lo lejos se divisa una embarcación, aludiendo tal vez a la aventura, a la exploración.

En esta imagen la figura femenina -en este caso la sirena- también es participe del juego erótico y el voyeur representado por el caimán deja de serlo y entra en escena, asumiendo ambos participación, aceptación y complicidad en la acción. Sin embargo, cabría preguntarse por que la autora recurre a seres mitológicos y a animales y no a humanos. La respuesta podría ser que al recurrir a estos seres, se representa un erotismo velado, por que la sexualidad continúa siendo un tema que vulnera opiniones, sobre todo si se trata de la exploración y representación del deseo sexual femenino y que sean mujeres las que aborden el tema. *...El deseo erótico les esta prohibido por su contenido de afirmación protagónica (yo deseo).*<sup>36</sup>

A través de unos cuantos trazos, Leticia Ocharán crea una imagen plena de erotismo, así lo sugiere el grabado Del Rito a la Carne, fig 13.

Imagen que proyecta más el terreno carnal que el ritual, así lo expresa la pareja que se entrega sin reservas al juego erótico.

Cuerpos en movimiento que pareciera no tienen revés ni derecho, enredados en el abrazo (si bien uno de los integrantes parece tomado por sorpresa), formando un nudo humano, confundiendo en un sólo cuerpo.

Invitando a la experiencia sexual de placer y goce, en equidad de condiciones, alejado del erotismo tabuado que implica la culpa, el miedo y la renuncia, impuesto sobre todo a las mujeres.

Otro ámbito del erotismo, consiste en relaciones entre individuos del mismo sexo definido como homosexualidad u homoerotismo, en el caso del erotismo



12

13







14



15

entre mujeres se le conoce como lesbianismo. Tanto el ejercicio de este como su representación invisten una transgresión a los valores de la sociedad y al poder patriarcal. ...*El cuerpo sexual lesbiano sigue siendo un objeto prohibido fuera de los estereotipos del patriarcado.*<sup>37</sup>

Con el surgimiento de los grupos feministas en la década de los setenta, se organizan también grupos lésbicos que fusionan tanto los intereses de los principios feministas como su preferencia sexual.

Por interés personal o como apoyo a estos grupos doblemente minoritarios o inclusive por encargo, la representación del homoerotismo entre mujeres ha sido un tema tratado en las artes visuales, tal es el caso de la imagen 14 titulada Lenguas de Liliana Mercenario.

Un ovalo negro, enmarca a dos mujeres, esta figura ya lo habíamos mencionado antes, simboliza el principio femenino. El color negro representa la noche, la obscuridad propicia para dar cabida a la pasión, sin embargo también simboliza entre otros vergüenza, corrupción, destrucción, renuncia, conceptos todos ellos negativos que parecen sintetizar y satanizar este tipo de relación prohibida por la sociedad. En la cultura china el negro simboliza el yin, el principio femenino. Las mujeres se encuentran semi-desnudas y ataviadas muy femeninamente, proyectando tal vez ...*simbiosis con la madre o narcisismo* como señala Marcela Lagarde ...*por que son diversas las formas y múltiples las determinaciones del lesbianismo.*<sup>38</sup>

Ellas muestran sus lenguas, elemento que connota un simbolismo fálico y que alude expresamente a la práctica del cunilingus. Esta idea esta reforzada, al ser parte de la composición y que enmarca en su totalidad al grabado, una figura en gofrado que alude explícitamente a una forma vulvar.

Nunik Sauret también hace alusión al tema en el grabado Y Todavía la Mar Mezclada, No Come Más Que Violetas, figura 15.

En la representación de la identidad femenina es frecuente encontrar una conexión e identificación con la naturaleza. Es así que se establece una forma de arte corporal creado por mujeres, que reflexiona sobre esa parte oculta de la genitalidad femenina, permitiéndose re-conocerse y expresar su sexualidad, su erotismo y su sensualidad, a través de esta asociación con la naturaleza.

En la obra de esta artista este recurso es frecuente. En esta imagen observamos un caracol que junto con la concha tiene una analogía con la vulva, esta idea se enfatiza al rodear al caracol una serie de líneas que insinúan el vello púbico.

Dentro del caracol se encuentra una mujer desnuda, que muestra desenfadada la parte genital, sin embargo no se percibe asomo de provocación o de lujuria, más bien se encuentra agazapada, serena, protegida en esta forma vaginal, como si estuviera en su elemento natural. Es evidente que este grabado no sólo remite a esta iconología vaginal, sino que a juicio personal expresa también el erotismo que se da entre mujeres. ...*el lesbianismo es un no a la cultura erótica dominante y es un sí de la mujer a lo propio.*<sup>39</sup> El mismo título, sobre todo en la segunda parte refuerza de manera implícita esta idea.



En la figura 16 Y No Sabía ¿Por que? de Rowena Morales se hace alusión al erotismo prohibido. En esta obra de técnica mixta, observamos el vestido de una mujer, aquí se traduce una referencia al cuerpo, es decir a su ausencia ...*recuperación del cuerpo como motivo y objeto, pero a diferencia de las experiencias del arte corporal de los setentas, es decir, al margen de los aspectos rituales, exhibicionistas y reflexivos derivados de las prácticas body en las que el cuerpo del artista era el soporte real de la obra, el retorno al cuerpo de los noventa – ya no el cuerpo del artista sino el cuerpo en abstracto - actúa sobre todo como referencia temática y figurativa. La figura humana, el cuerpo y su funcionamiento son sinónimos de realidad. Del cuerpo interesa su presencia (autómatas, muñecos, figuras de cera), su ausencia (medicamentos, ropa) o su destrucción.*<sup>40</sup>

Este vestido está retorcido justo a la altura de la zona genital, impidiendo cualquier intento de penetración, esta idea se refuerza al tomar otros elementos de la obra que hacen evidente esta clausura, el estampado de flores que son de signo yin, y en este caso se encuentran en botón es una clara elocuencia de castidad. Y un bastidor de costura – esta artista retoma manualidades excluidas del mundo del arte, que hacen referencia al mundo doméstico y femenino – enmarca un triángulo invertido, el cual representa el principio femenino y aquí es una referencia explícita al monte de venus, sin embargo esta figura está cruzada con una X denotando prohibición.

Es así que el erotismo femenino se va bordando con culpas y prejuicios y se van deshilvanando deseos y sólo es aceptado el romanticismo cursi, novelesco, por eso la secuencia de imágenes de la pareja y la llave que pende junto al corazón.

En la obra de esta artista interviene también la neográfica, entendida esta como nuevos modos de reproducción, esta autora recurre al planchado como método de impresión y estampa viejas postales con escenas amorosas.

En la imagen 17 La Vigilia, a simple vista parecería relatar una escena familiar, sin embargo, existen dos razones para descartar esta idea; la primera es la autora Lucía Maya, en cuyos trabajos está latente la provocación, la segunda es que en este grabado se manejan varios simbolismos y elementos ocultos.

Si observamos los rostros de los personajes de esta composición advertimos: impasible la expresión de la figura paterna, a la derecha la madre su gesto expresa duda, sorpresa, tal vez negación y junto a ella una menor busca refugio en la mujer adulta, su rostro expresa repugnancia y temor, ella mira de soslayo a un pescado pero a su vez y -no por una suerte de estrabismo- observa e interroga al espectador.

En el centro de la escena se encuentra un platón, y en vilo un pescado es tomado por ambos padres, el hombre sostiene un cuchillo y el pescado tiene de fuera la lengua, estos tres elementos (pez, cuchillo y lengua) tiene connotaciones fálicas, además el cuchillo como arma punzo-cortante denota agresión, ¿expresión de sadismo fálico? Ambos adultos sujetan al pescado, formando con los dedos una queidad que es penetrada por la cola y la cabeza del pez.

No es casual que el foco de luz se encuentre en el centro y que ilumine particularmente





17



18 (1)

al pescado y a la niña, resumiendo de manera oculta algunos de los tipos de la amplia gama del comportamiento sexual abusivo.

La menor sostiene el mantel, que por sus pliegues rememoran más a una sabana revuelta, el extremo detenido esta manchado de rojo, probablemente sangre ¿producto de la mancillación, del ultraje?

De igual manera, las uñas de la niña están pintadas con el mismo color, denotando posiblemente un comportamiento pseudo-maduro, esta actitud de falsa madurez sería una de las variables que indican cuando un menor esta siendo abusado sexualmente.

Los labios de los personajes están teñidos también de rojo, ¿por lo no confesado?, o tal vez las bocas enfatizadas por el color se utilizan como símbolo encubierto del genital femenino.

Al fondo se divisan unos árboles, tal vez un bosque, este simboliza el principio femenino, el lugar de la iniciación, el reino de las sombras.

El mismo título *La Vigilia* no creo que haga alusión a la abstinencia de comer carne, sino se refiere a la otra acepción de mantenerse despierto, en vela; esta privación del sueño sería una respuesta lógica que experimentaría la niña, permanecer en un estado de alerta ante el temor de una visita (nocturna) indeseable.

Desafortunadamente el erotismo puede ser vivido a través de la violencia ...*Entre las formas de violencia erótica, la violación es el hecho supremo de la cultura patriarcal: la reiteración de la supremacía masculina y el ejercicio del derecho de posesión y uso de la mujer como objeto de placer y la destrucción, y de la afirmación del otro; se trata del ultraje de las mujeres en su intimidad, del daño erótico a su integridad como personas.*<sup>41</sup>

Dentro del espectro de la violencia erótica se encuentra localizado el abuso sexual infantil, el cual lamentablemente tiene un porcentaje elevado. Entendido este como la estimulación y gratificación sexual que obtiene un adulto (o adolescente mayor) al tener contacto físico con un menor. Los efectos producidos en las víctimas son devastadores.

Un factor determinante en las situaciones de violencia sexual, tiene que ver con la estructura social patriarcal, que le otorga al hombre una posición de poder y de autoridad.

El tríptico «El Desbordamiento» figura 18 de Carla Rippey, me sugiere este mismo tema. La primera imagen muestra de manera parcial un cuerpo femenino, de la cintura a la mitad de los muslos mostrando sus piernas ¿acción generada como provocación o por coacción?, enfundadas en unas medias burdas con un sujetador, ambos aditamentos remiten a la vestimenta que usaban las niñas de antaño.

En la segunda imagen se percibe a una mujer desnuda, recostada en un paraje solitario y adoptando una posición fetal, ¿intento por retornar a la seguridad del vientre materno?, posición que devala depresión.



Tiene los ojos cerrados y las manos sobre los oídos, en un intento por evitar ver y escuchar. Trata de cubrir su desnudez con su propio cuerpo, sólo unas medias sensuales se ciñen a sus piernas.

Es necesario advertir que en esta y la primera imagen está presente esta prenda, ¿será una suerte de fetiche para el victimario?

En la tercera imagen se retoma la parcialidad de este cuerpo que una vez más levanta su vestido, pero en esta ocasión con la punta de los dedos, demostrando repugnancia, tratando de evitar que su vestido se manche con el presunto líquido seminal que se desborda por sus pantaletas, fluyendo por sus piernas. Estas tres imágenes, develan a mi juicio una experiencia sexual exenta de goce, satisfacción, plenitud o placer.

Otro terreno abordado en este que-hacer artístico es la representación del Otro, Amparo Serrano de Haro expresa a este propósito lo siguiente...*Mientras la identidad sexual masculina sigue siendo un gran territorio a explorar, en la plástica, al contrario de lo que ocurrió con la mujer, los paradigmas todavía no han sido defnidos por la cultura femenina sino por la masculina, que las mujeres aceptan sin innovar... no se debe interpretar como una falta de imaginación o de poder, sino como un acercamiento menos monolítico, menos dominante, al terreno sexual.*<sup>42</sup>

Considero que esta reflexión es válida solo en parte porque este interés por presentar y representar al sexo opuesto, aunque en menor escala, ya ha sido desarrollado por artistas mujeres, y no me refiero a los modelos tradicionales como el héroe, el hombre atlético o el modelo académico, sino más bien con el propósito de explorar la percepción que nos produce el género masculino.

Las imágenes 19 y 20 son un claro ejemplo de interpretación de la identidad sexual masculina tratado por mujeres, que parten del mito relacionado con la potencia erótica y sobre las exigencias y deberes impuestos al macho, que paradójicamente han sido impuestas por los hombres mismos...*La potencia erótica de los hombres es uno de los fundamentos de la identidad de los mexicanos... Potencia erótica, definida entre otros elementos míticos, por el triunfo en las prácticas eróticas colectivas, por la precocidad de la primera relación coital y la senilidad de la última; por el tamaño del pene, por la distancia a la cual pueden arrojar el semen, por su densidad también por su cantidad; por el número de veces a la semana que tiene relaciones, la duración de éstas, la capacidad de repetición en una misma sesión, y por el número y diferencia de parejas, y como prueba material el número de hijos... Elemento defnitorio de la condición masculina, el erotismo patriarcal masculino se define por su carácter de grandiosidad... El mito comienza mediante la exageración y presenta como cualidades lo que en realidad son carencias.*<sup>43</sup>

El grabado el Señor Don de Liliana Mercenario pone en evidencia lo antes expuesto, utilizando el recurso del sarcasmo. Vislumbramos el desnudo de un hombre maduro y obeso, poco o nada apetecible para desencadenar el deseo erótico, su rostro expresa prepotencia, autoritarismo y maldad. En una de sus manos porta



18 (2)



18 (3)



19



20

un látigo, el cual simboliza autoridad, mando, dominio, castigo; es también un símbolo de fecundidad como restaurador del poder viril masculino.

Sin embargo esta manifestación de poder, de fuerza, de superioridad, de masculinidad, de mandato quedan ridiculizadas al observar que en la otra mano, el dedo índice del sujeto, esta atado a una cuerda que tira de su extremo opuesto a un pene diminuto, provocando de esta forma una pseudo erección, denotando la impotencia y escasez del individuo, contrarios a los atributos impuestos al macho mexicano.

Nunik Sauret también aborda el tema en su obra *Inventario*, tratando de manera crítica al estereotipo del macho.

En este grabado se advierte de primera instancia unas formas fálicas, erguidas, portentosas. Como objeto simbólico el pene denota un significado de dominación de los hombres sobre las mujeres. De la lectura de esta zona en particular de la imagen, se observa como se van generando y multiplicando formas femeninas que se distinguen por la diferencia de tono y de actitud; torsos, glúteos, mujeres rotas, blancas, morenas o negras, todas se contabilizan. Cuerpos que se presentan fragmentados carentes de testa pues no importa lo que piensan sólo se evidencia al objeto erótico.

Resulta evidente el mensaje, el ufanarse del número y diferencia de amantes a tal punto de llevar un recuento, un *Inventario*, les otorga a los hombres prestigio por su “capacidad” como amantes, por su calidad de machos, afirmando al hombre como ente deseable y dador de placer.

## REFERENCIAS

- <sup>1</sup> Stellweg, Carla, *Mujeres, Arte, Feminidad*, Revista Artes Visuales p.1
- <sup>2</sup> Revista FEM, *La Mujer en el Arte*, p.
- <sup>3</sup> Híjar, Alberto, Prólogo *Eros y Tántos*. p. 8
- <sup>4</sup> Revista FEM, *La Mujer en el Arte*, 1984
- <sup>5</sup> Barbosa, Araceli, *La Perspectiva de Género y el Arte de Mujeres en México*, p.8
- <sup>6</sup> Zamora Betancourt, Lorena, *El Desnudo Femenino una Visión de lo Propio* p. 66
- <sup>7</sup> Nead, Lynda, *El Desnudo Femenino. Arte, Obscenidad y Sexualidad*. p 102
- <sup>8</sup> De Diego, Estrella, *La Pintura Del S. XIX Español*. p 45
- <sup>9</sup> Barbosa, Araceli, *La Perspectiva de Género y el Arte de Mujeres en México 1983-1993*, p. 182
- <sup>10</sup> Chadwick, Whitney, *Mujer, Arte y Sociedad*, p. 10
- <sup>11</sup> Nead, Lynda, *El desnudo Femenino. Arte, Obscenidad y Sexualidad*. p. 103
- <sup>12</sup> Chadwick, Whitney, *Mujer, Arte y Sociedad*. p. 14
- <sup>13</sup> Idem. p. 12
- <sup>14</sup> Lagarde, Marcela. *Los Cautiverios de las Mujeres*. p. 85
- <sup>15</sup> Idem. p. 183
- <sup>16</sup> Barbosa ,Araceli, *La Perspectiva de Género y el Arte de Mujeres en México 1983-1993*. p. 10
- <sup>17</sup> Zamora Betancourt, Lorena, *El Desnudo Femenino una Visión de lo Propio*. p. 53
- <sup>18</sup> Barbosa, Araceli, *La Perspectiva de Género y el Arte de Mujeres en México 1983-1993*. p.p. 182-183
- <sup>19</sup> Zamora Betancourt, Lorena, *El Desnudo Femenino una Visión de lo Propio*, p.37
- <sup>20</sup> Idem. p. 55
- <sup>21</sup> Barbosa, Araceli, *La Perspectiva de Género y el Arte de Mujeres en México*. p. 246
- <sup>22</sup> Guach, Ana María, *El Arte del Siglo XX*, p. 387
- <sup>23</sup> Lagarde, Marcela, *Los Cautiverios de la Mujer*. p. 322
- <sup>24</sup> Roob, Alexander, *El Museo Hermético, Alquimia y Mística*. p. 65
- <sup>25</sup> Veinte Artistas catálogo, p. 31
- <sup>26</sup> Zamora Betancourt, Lorena, *El Desnudo Femenino. Una Visión de lo Propio*. p 89
- <sup>27</sup> Idem. p. 37
- <sup>28</sup> Idem p. 46
- <sup>29</sup> Lagarde, Marcela, *Los Cautiverios de las Mujeres*. p. 202
- <sup>30</sup> Zamora Betancourt, Lorena, *El Desnudo Femenino una Visión de lo Propio*. p. 74

- <sup>31</sup> Nead, Lynda, *El Desnudo Femenino. Arte, Obscenidad y Sexualidad*. p. 19
- <sup>32</sup> Lagarde, Marcela, *Los Cautiverios de la Mujer*. p. 209
- <sup>33</sup> Idem p. 204
- <sup>34</sup> Idem. p. 213-214
- <sup>35</sup> Zamora Betancourt, Lorena, *El Desnudo Femenino. Una Visión de lo Propio*. p. 65
- <sup>36</sup> Lagarde, Marcela, *Los Cautiverios de las Mujeres*. p. 281
- <sup>37</sup> Idem p. 171
- <sup>38</sup> Idem. p. 243
- <sup>39</sup> Idem p. 242
- <sup>40</sup> Guach, Ana María, *El Arte del Siglo XX*, p. 381
- <sup>41</sup> Lagarde, Marcela, *Los Cautiverios de las Mujeres*. p. 259-260
- <sup>42</sup> Serrano de Haro, Amparo, *Mujeres en el Arte Espejo y Realidad*. p. 133
- <sup>43</sup> Lagarde, Marcela, *Los Cautiverios de las Mujeres*. p. 227



## BIBLIOGRAFÍA

- 1.- Barbosa Sánchez, Araceli, *La Perspectiva de Género y el Arte de Mujeres en México 1983-1993*, Tesis de Doctorado en Historia.
- 2.- *¿Cabellos Largos Ideas Cortas?* catálogo, Instituto Anglo – Mexicano de Cultura A.C., 1984.
- 3.- Cooper J. C., *Diccionario de Símbolos*, Ediciones Gustavo Gili.
- 4.- Chadwick, Whitney, *Mujer, Arte y Sociedad*, Ediciones Destino
- 5.- De Diego, Estrella, *La Mujer y la Pintura del XIX Español*, Ensayos Arte Cátedra
- 6.- *El Uso de la Memoria. Carla Rippey*, (catálogo), Museo de Monterrey, 1994.
- 7.- *Gráfica Contemporánea de México 1972-1982: 5 x 100*, (Catálogo) Banco Nacional de México.
- 8.- *Gran Festival Cultural 100 Artistas Contra el SIDA*, 1993 (Catálogo), Centro Cultural San Ángel, México 1993.
- 9.- Guasch, Ana M., *El Arte del Siglo XX en sus Exposiciones 1945- 1995*, Ediciones Serbal
- 10.- Hajar, Alberto, *Leticia Ocharán. Eros y Tánatos lo Simple y lo Complejo*. catalogo, UNAM.
- 11.- *Historia del Arte Mexicano*, Tomo 12 SEP/ INBA/ SALVAT
- 12.- *Historias Paralelas Paralelos en la Historia*, (catálogo), Museo de Arte Moderno, 1985.
- 13.- Lagarde y de los Rios, Marcela, *Los Cautiverios de las Mujeres. Madresposas, Monjas, Putas, Presas y Locas*, UNAM.
- 14.- *Margen*, 1979 (Catálogo), Galería Mer – Kup, 1979.
- 15.- *Mónica Mayer Novela Rosa o Me Agarró el Arquetipo*. (Catálogo). Museo de Arte Carrillo Gil. 1987.
- 16.- Nead, Lynda, *El Desnudo Femenino. Arte, Obscenidad y Sexualidad*, Tecnos Colección Metrópolis.
- 17.- *95 Salón de Arte Bancomer* (catálogo), Fundación Cultural Bancomer.
- 18.- *Nunik Sauret Grabado en Metal 1969-1990* (catálogo), Museo Nacional de la Estampa.
- 19.- *Pasión por Frida*. 1991 (Catálogo), Museo Estudio Diego Rivera 1991-1992.
- 20.- Revista FEM, *La Mujer en el Arte* Vol.IX no. 33 abril-mayo 1984 México D.F.
- 21.- Roob, Alexander, *El Museo Hermético. Alquimia y Mística*, Taschen, Italia 1987.
- 22.- Serrano de Haro, Amparo, *Mujeres en el Arte. Espejo y Realidad*, Plaza Janes.
- 23.- *Siete de Siete 1989* (Catálogo) Galería Auditorio Nacional, 1989
- 24.- Stellwey, Carla, *Mujeres, Arte, Femenidad*, Artes Visuales # 9, 1976



- 25.- *Sueños y Omblios. Lucia Maya*, Capilla del Ex Convento del Carmen, Guadalajara Jalisco, 1992.
- 26.- *Veinte Artistas* (catálogo), Pinacoteca 2000.
- 27.- Villegas Morales, Gladis, *La Imagen Femenina en Artistas Contemporáneas*, Biblioteca Universidad Veracruzana, México, 2006.

## Conclusiones

El creciente interés que han manifestado artistas mujeres por expresar a través de su obra su condición genérica, resulta cada día más frecuente, sobre todo en el periodo comprendido entre los años setenta y noventa.

Si tomamos como punto de partida, que se ha incrementado paulatinamente el número de artistas mujeres que se dedican a las Artes Visuales, si nos remitimos a las cifras, la población escolar de primer ingreso de la Escuela Nacional de Artes Plásticas - comparando los extremos de las fechas que contempla este trabajo – observamos que en 1975 ingresaron a la licenciatura de Artes Visuales 54 mujeres y 107 hombres, resulta evidente que esta última cifra duplica la anterior; para 1995 el total de hombres inscritos fue de 104 frente a 85 mujeres, en este caso la diferencia no es tan extrema.

Faltarían los porcentajes de ingreso de mujeres inscritas en la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado, La Esmeralda, y de aquellas que adquirieron su formación de manera autodidacta.

Si bien los porcentajes resultan relevantes, otros factores adquieren mayor importancia para constatar como el número de artistas mujeres en concursos y en catálogos de obra individual o colectiva se ha ido incrementando.

Ahora bien ¿cuántas de estas artistas han desarrollado en su obra como tema su condición genérica?, sería complicado precisarlo. Lo significativo es que una cantidad considerable de ellas, en algún momento de su trayectoria lo ha abordado, ya sea asumiendo una postura abiertamente feminista o bien desde una reservada pero no por ello menos eficaz propuesta estética con connotaciones de género.

Los grupos de arte que se autodenominaron feministas en la década de los ochenta Polvo de Gallina Negra, Tlacuilas y Retrateras y Bio-Arte, estuvieron influenciados por dos factores determinantes.

Uno de ellos fue el fenómeno denominado Los Grupos, estos surgieron a mediados de la década de los setenta, cuando algunos artistas decidieron asociarse, dando lugar a la formación de diferentes grupos, proyectando cada uno propósitos definidos. Se interesaron en un arte de contenido social, resurgiendo el cuestionamiento de la función social del arte. Realizaron un arte interdisciplinario; marcaron su oposición contra el individualismo, del artista, y de las instituciones del arte; promovieron eventos en la calle propiciando la participación del espectador con la intención de comunicarse con un público más amplio.

Estos grupos resultan ser el antecedente inmediato que influyeron en la creación de los grupos de arte feminista, incluso algunas artistas en su momento formaron parte de estos grupos: Rowena Morales – Proceso Pentágono, Magali Lara – Grupo Marzo, Maris Bustamante – El No Grupo, Carla Rippey – Peyote y la Compañía.

De los grupos retomaron el interés por realizar una producción colectiva y comprometida, promovieron un arte de contenido social, sólo que en este caso con perspectivas de género, propiciaron la participación del espectador recurriendo a diversos medios. Si bien se expresaron a través de los medios tradicionales, también se inclinaron hacia el performance por su carácter que en sí mismo resultaba transgresivo.

El otro factor determinante fue el movimiento social surgido en la década de los setenta, que planteaba la cuestión de equidad entre ambos sexos, aglutinando a mujeres militantes en diversos grupos feministas con el fin común de pugnar por la obtención plena de derechos en lo económico, político, social y sexual. Sus principios básicos se centraban en denunciar la opresión genérica, realizar una crítica a la cultura patriarcal, demandar el poder de su cuerpo como algo propio, transformar a las mujeres en sujetos, en seres autónomos e independientes, crear una conciencia feminista capaz de generar cambios cualitativos en la condición de la mujer.

Este movimiento que se gestó a nivel internacional, repercutió también en el ámbito artístico, tanto en el terreno teórico como en el práctico, propiciando así la investigación y recuperación histórica de artistas mujeres y la creación de un arte que proyectara un discurso feminista en las Artes Visuales.

Dando cabida no sólo a la creación de los grupos antes mencionados, sino también al trabajo colectivo sin filiación con alguna agrupación, así como al trabajo individual; en todos estos casos sustentado en los lineamientos político - ideológicos que el feminismo propone.

Por lo tanto la gran importancia del arte feminista radica, en que por primera vez en la historia del arte mexicano, artistas mujeres se organizan para crear grupos de arte encaminados a expresar en su discurso visual la propuesta ideológica del feminismo.

El arte de conciencia de género surgió cuando algunas artistas sin filiación feminista, decidieron realizar un arte a partir de la autoconciencia de género, que expresara sobre todo su propia identidad femenina, generando así un arte comprometido, contundente, propositivo y en algunos casos hasta mordaz.

Por lo tanto independientemente con la etiqueta que se quiera signar Arte Feminista o Arte de Conciencia de Género, su importancia radica en que se gestó un tipo de arte estructurado por artistas mujeres, innovación vedada a lo largo de la historia del arte donde cánones, movimientos, estilos, vanguardias, tendencias, corrientes, etc., estuvieron marcados por artistas varones.

Además este tipo de arte, estableció la posibilidad de que las artistas se asumieran como sujetos hablantes a través de la representación, espacio idóneo para expresar vivencias, deseos, experiencias, etc.

Resulta también significativo por que en ambos sentidos el discurso visual cuestiona, enfrenta, rechaza, crítica, denuncia, o bien transgrede mitos, tabúes, estereotipos, roles, arquetipos estéticos impuestos por la cultura patriarcal.

Por tal motivo este tipo de arte contribuyó a desestructurar la identidad femenina dominante, promoviendo así el surgimiento de nuevas identidades.

Es importante por que se replantea la función social del arte y de la artista a partir de la toma de conciencia de su situación como mujeres.

También es relevante por que se experimentó con una diversidad de tendencias, técnicas y conceptos, y como ejemplo la obras de estas nueve artistas consideradas en esta investigación.

Si bien aquí únicamente se enfatizó en la gráfica y el dibujo, el recurso de medios tradicionales y alternativos siempre estuvo presente, incluso en fechas más recientes Loeran Wolffer exhibió en el 2000 su propuesta feminista Soy Totalmente de Hierro a través de 10 espectaculares distribuidos en diferentes puntos de la ciudad, que cuestionaban la campaña publicitaria Soy Totalmente Palacio, rebatiendo los estereotipos femeninos dominantes en la publicidad, según comenta la artista.

Finalmente es importante por que a través de su quehacer, en este caso las Artes Visuales, la mujer se presenta como sujeto histórico productor de cultura.

Por lo tanto las Artes Visuales resultan un campo propicio para que la teoría y práctica de feminismo o bien los estudios de género, continúen siendo un asunto vigente que se modifica y enriquece continuamente y que el discurso visual contribuya a modificar cualitativamente la condición de la mujer.

## BIBLIOGRAFÍA

- 1.- *Anuario Estadístico*, Escuela Nacional de Artes Plásticas.
- 2.- Wolfer, Lorena, *Soy Totalmente de Hierro*, catálogo, Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, julio 2000.

## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- 1.- Aranda, Clara Eugenia (autores varios), *La Mujer Explotación, Lucha Liberación*, Editorial Nuestro Tiempo, 1ª edición 1976.
- 2.- *Anuario Estadístico*, Escuela Nacional de Artes Plásticas.
- 3.- Barbosa Sánchez, Ma. Araceli, *La Perspectiva de Género y el Arte de Mujeres en México 1983-1993*. Tesis para optar por el grado de: Doctora en Historia del Arte. México D. F. 2000.
- 4.- *Bienal Nacional Diego Rivera* (catálogos) 1984, 1986, 1988, 1990 y 1992.
- 5.- *Bienal Rufino Tamayo* (catálogos) 1982, 1984, 1986, 1990 y 1992.
- 6.- *¿Cabellos Largos Ideas Cortas?* catálogo, Instituto Anglo – Mexicano de Cultura A.C., 1984.
- 7.- Carrillo A., Rafael. *La Pintura Mural de México. La Época Prehispánica, El Virreynato y los Grandes Artistas de Nuestro Siglo*, Ed. Panorama, México 1981.
- 8.- Carrillo A., Rafael, *Posada y el Grabado Mexicano*, Ed. Panorama, México 4ª edición 1987.
- 9.- Cooper J. C., *Diccionario de Símbolos*, Ediciones Gustavo Gili, México 2000.
- 10.- Cortes Juárez, Erasto, *El Grabado Contemporáneo (1922-1951)* Enciclopedia Mexicana de Arte, Ediciones Mexicanas S.A. México 1951.
- 11.- Cosío Villegas, Daniel coordinador, *Historia General de México Tomo 1 y 2*, El Colegio de México, 3ª edición 1981 México.
- 12.- Covantes, Hugo, *El Grabado Mexicano en el Siglo XX 1922- 1981, México 1982*.
- 13.- Cué Canovas, Agustín, *Historia Social y Económica de México 1521-1854*, Editorial Trillas, México 1976.
- 14.- Chadwick, Whitney, *Mujer Arte y Sociedad*, Ediciones Destino, Singapur 2ª edición 1999.
- 15.- De Diego, Estrella, *La Mujer y la Pintura del XIX Español*, Ensayos Arte Cátedra, España 1987
- 16.- De la Cruz, Sor Juana Inés *Poesía, Teatro y Prosa*, Editorial Porrúa, S.A. 5ª edición 1971.
- 17.- Enciso Jorge, *Sellos del Antiguo México*, Editorial Innovación, 1980.
- 18.- *Encuentro Nacional de Arte Joven* (catálogos) 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, 1987, 1990, 1991, 1992, 1993, 1997 y 1998.
- 19.- *El Uso de la Memoria. Carla Rippey*, Museo de Monterrey 1994.
- 20.- Elu de Leñero María del Carmen, *De lo Institucional a lo Comunitario un Programa de Salud Rural*, Asociación Mexicana de Población.
- 21.- Fuentes Rojas Elizabeth, *Elaboración de Texto y Coordinación de Exposición. Presencia de la Mujer en la Academia* (catálogo), ENAP División de Estudios de Posgrado, 1990.
- 22.- Gaceta UNAM 21 de febrero 2002.
- 23.- *Gráfica Contemporánea de México 1972-1982: 5 x 100* (catálogo), Banco Nacional de México.

- 24.- *Gran Festival Cultural 100 Artistas Contra el SIDA* (catálogo), Centro Cultural San Ángel, México 1993.
- 25.- Guasch, Ana M, *El Arte del Siglo XX en sus Exposiciones 1945- 1995*, Ediciones Serbal.
- 26.- Hajar, Alberto, *Leticia Ocharán. Eros y Tánatos lo Simple y lo Complejo*, (catálogo), UNAM, México 1987
- 27.- *Historias Paralelas Paralelos en la Historia*, Museo de Arte Moderno, 1985.
- 28.- Instituto Nacional de Estadística Geografía e Informática de México, Censo General de Población y Vivienda, 1990 y 2000.
- 29.- Iturriaga, José, *Litografía y Grabado en el México del XIX*, Telmex Tomo I.
- 30.- Lagarde y de los Rios, Marcela, *Los Cautiverios de las Mujeres. Madresposas, Monjas, Putas, Presas y Locas*, UNAM, México 2ª reimpresión 2003.
- 31.- Lau Jaiven, Ana, *La Nueva Ola del Feminismo en México*, Ed. Planeta, México 1987.
- 32.- León Portilla, Daniel coordinador, *Antología De Teotihuacan a los Aztecas. Fuentes e Interpretaciones Históricas*, UNAM 2ª edición 1983.
- 33.- Manrique Jorge, Alberto coordinación general, *Enciclopedia. Historia del Arte Mexicano*, SEP / INBA / SALVAT, 1982.
- 34.- *Margen* (catálogo), Galería Mer – Kup, 1979.
- 35.- *Mónica Mayer Novela Rosa o Me Agarró el Arquetipo*, (catálogo), Museo de Arte Carrillo Gil. 1987.
- 36.- Montañez, Victoria Eugenia Coordinación General, *La Mujer Mexicana en el Arte. Cap. V Artes Visuales: Las Místicas, Las Dóciles y Las Rebeldes*, Bancreser 1987.
- 37.- Nead, Lynda, *El Desnudo Femenino. Arte, Obscenidad y Sexualidad*, Tecnos Colección Metrópolis, España 1998.
- 38.- *Nunik Sauret Grabado en Metal 1969-1990 (catálogo)*, Museo Nacional de la Estampa.
- 39.- *95 Salón de Arte Bancomer* (catálogo), Fundación Cultural Bancomer.
- 40.- *Pasión por Frida* (catálogo), Museo Estudio Diego Rivera 1991-1992.
- 41.- *Participación de la Mujer Informe Especial*, El Financiero, nov. 1998.
- 42.- Revista FEM. *La Mujer en el Arte*, vol.IX no. 33 abril-mayo 1984 México D.F.
- 43.- Revista FEM, año 16 no. 117, nov 1992.
- 44.- Roob, Alexander, *El Museo Hermético. Alquimia y Mística*, Taschen, Italia 1987.
- 45.- Rodríguez Cristina, (autores varios), *El Grabado Historia y Trascendencia*, UAM- Xochimilco.
- 46.- Rodríguez Prampolini, Ida, *La Crítica de Arte en México en el Siglo XIX tomos I, II y III*, UNAM Investigaciones Estéticas, México 1997.
- 47.- *Salón Nacional de Artes Plásticas Sección Dibujo y Bienal Gráfica* (catálogos) 1979, 1981, 1983, 1985, 1986 y 1990.
- 48.- Serrano de Haro, Amparo, *Mujeres en el Arte Espejo y Realidad*, Plaza Janes, Barcelona, España 2000.



- 49.- *Siete de Siete* (catálogo), Galería Auditorio Nacional, 1989
- 50.- *Simposio Mexicano Centroamericano de Investigación Sobre la Mujer* (catálogo), Museo Alvar y Carmen T. Carrillo Gil.
- 51.- Shifra, Goldman, *Las Mujeres en el Arte Mexicano Moderno*, Revista Plural 2ª época 11 de febrero 1982.
- 52.- Stellwey, Carla, *Mujeres, Arte, Femenidad*, Artes Visuales # 9 1976
- 53.- *Sueños y Ombligos. Lucía Maya*, Capilla del Ex Convento del Carmen, Guadalajara Jalisco, 1992.
- 54.- Surian, Tomás, *Nahui Olin una Mujer de los Tiempos Modernos*.
- 55.- Tibol, Raquel, *Gráficas y Neográficas en México*, UAM – SEP, México 1987.
- 56.- Tibol, Raquel *Historia General del Arte Mexicano. Época Moderna y Contemporánea tomo II*, Editorial Hermes, México 1981.
- 57.- Tibol, Raquel, *Ser y Ver. Mujeres en las Artes Visuales*, Plaza Janés, México 2002.
- 58.- Tibol, Raquel *¡Atención! Mujeres Dibujando*, catálogo de la exposición Dibujo de Mujeres Contemporáneas, Museo de Arte Moderno. Diciembre-Marzo 1990-1991. México D.F.
- 59.- Tuñon Pablos, Enriqueta (autores varios), *El Album de la Mujer Antología Ilustrada de las Mexicanas, Vol. I, II, III y IV*, Instituto Nacional de Antropología.
- 60.- *Veinte Artistas* (catálogo), Pinacoteca 2000.
- 61.- Villegas Morales, Gladis, *La Imagen Femenina en Artistas Contemporáneas*, Biblioteca Universidad Veracruzana, México 2006.
- 62.- Westheim, Paul, *El Grabado en Madera*, FCE, 1981.
- 63.- Wolfer, Lorena, *Soy Totalmente de Hierro*, catálogo, Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, julio 2000.
- 64.- Zambrana Castañeda, Guillermo (redacción), *Monografía de Melchor Ocampo – Epístola*, no. 612.
- 65.- Zamora Betancourt, Lorena, *El Desnudo Femenino una Visión de lo Propio*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México 2000.

## ÍNDICE DE IMÁGENES

- 1.- Ofelia Márquez Huitzil  
Mujeres 8  
Punta seca 35 x 30 cm.
- 2.- Carla Rippey  
Eva Enredada (díptico)  
Gráfito / papel 160 x 100cm.
- 3.- Paloma Díaz Abreu  
La Caida  
Serigrafía 54.8 x 75.3 cm. 1991.
- 4.- Rowena Morales  
Todas Manzanitas  
Técnica mixta / tela 154 x 90 cm.
- 5.- Leticia Ocharán  
El Voyeurista  
No se encontró ficha técnica.
- 6.- Paloma Diaz Abreu  
Puñal en Mano y de Muerte Herida  
Tinta.
- 7.- Mónica Mayer  
Serie Aparecen las serpientes. Dos.  
Técnica mixta 123.5 x 75 cm. 1987.
- 8.- Liliana Mercenario Pomeroy  
Gestación  
Lápiz 31 x 29 cm. 1976.
- 9.- Lucia Maya  
El Experimento de la Burbuja  
Lápiz / papel 28 x 21 cm. 1982.
- 10.- Mónica Mayer  
Nuestra Señora de la Sumisión  
Lápiz / papel arroz 30 x30 cm 1977.

- 11.- Lucía Maya  
El Espejo  
Grabado 24.5 x 18.5 cm. 1983
- 12.- Ofelia Márquez Huitzil  
Por que Viene el Aire Llorando Azhar  
Punta seca 62 x 72 cm.
- 13.- Leticia Ocharán  
Del Rito a la Carne.  
Aguafuerte.
- 14.- Liliana Mercenario Pomeroy  
Lenguas  
Aguafuerte y técnica mixta 1977.
- 15.- Nunik Sauret  
Y todavía la Mar Mezclada, No Come Más que Violetas  
Aguafuerte 1975.
- 16.- Rowena Morales  
Y No Sabía ¿Por Que?  
Técnica mixta.
- 17.- Lucía Maya  
La Vigilia  
Grabado en placa de cobre 1988.
- 18.- Carla Rippey  
El Desbordamiento  
Gráfita / papel 1991.
- 19.- Liliana Mercenario Pomeroy  
El Señor Don  
Punta seca 14 x 12 cm. 1977.
- 20.- Nunik Sauret  
Inventario  
Aguafuerte y aguatinta al Chine collé 40 x 35.5 cm. 1989

