



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD  
MORELIA

FEMINISMO Y FEMINIDAD EN EL LIBRO DE ARTISTA *LOS ZAPATOS DE TACÓN* (1982) DE MAGALI LARA

ENSAYO ACADÉMICO  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:  
ANDREA PAOLA RUISÁNCHEZ CAMPUZANO

TUTOR PRINCIPAL  
MTRA. KAREN CORDERO REIMAN  
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

TUTORES  
DRA. DINA COMISARENCO MIRKIN  
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
DRA. MÓNICA DE LA CRUZ HINOJOS  
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

CIUDAD DE MEXICO, JUNIO, 2022



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>3</b>
<b>EL LIBRO .....</b>	<b>5</b>
<b>EL FEMINISMO Y EL ARTE.....</b>	<b>14</b>
<b>LAS IMÁGENES-SÍMBOLO Y LOS CONCEPTOS DEL FEMINISMO EN EL ARTE... </b>	<b>19</b>
<b>REFLEXIONES FINALES.....</b>	<b>54</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>57</b>

## Feminismo y feminidad en el libro de artista *Los zapatos de tacón* (1982) de Magali Lara

### INTRODUCCIÓN

El presente ensayo es un análisis del libro de artista de Magali Lara *Los zapatos de tacón* (1982) desde una perspectiva feminista de la historia del arte.<sup>1</sup> A partir de este objeto y enfoque metodológico, se reflexionará sobre el concepto de feminidad, esto entretejiendo la construcción de un marco físico, histórico, socio-político y cultural de la artista y del libro. El objetivo principal es que el análisis de *Los zapatos de tacón* permita generar relaciones contextuales con algunas producciones de arte contemporáneo feminista y con estructuras del lenguaje. Igualmente, las metas secundarias incluyen comprender la situación de México en el periodo de producción, rastrear el proceso de agenciamiento del término femenino y explorar la importancia del lenguaje y la escritura en las producciones de libros de artista. Así, es importante anunciar que este no se trata de un escrito que quiera ser universalizante, sino plantear una problemática desde una perspectiva física y temporal muy específica, para contribuir con la investigación y discurso feministas.

Aunado a lo anterior, existe en la selección del tema y de la pieza un aliciente personal, por mi interés desde hace varios años en el libro de artista y sus espacios íntimos, por su importancia en la producción de mujeres artistas, por el estrecho vínculo que se forma durante el *vis-à-vis* de la lectura y sus implicaciones hápticas<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Dada la perspectiva feminista seleccionada para este ensayo podrá notarse en el desarrollo del texto una redacción en femenino, la cual no tiene el objetivo absoluto de ser excluyente, sino de enfatizar el poder e importancia del lenguaje en cuestiones de género.

<sup>2</sup> La definición de libro de artista es materia compleja sobre la que distintos académicos han reflexionado. Aunque se han determinado algunas de sus cualidades esenciales como: soporte y lectura basada en la estructura del libro, combinación de escritura e imágenes, predominio de los elementos visuales, contenido de diálogo e interacción, agrupación de unidades múltiples, intención artística, etc.; resulta por demás complejo elaborar una definición única e indiscutible acerca de qué es un libro de artista, debido a que se trata de un género sumamente diverso, en evolución y cambiante. Sin embargo, en esta investigación el libro de artista se entenderá como una pieza contemporánea, de tiraje corto, que adopta la forma del libro como soporte y en la cual se plasman, a través de diferentes técnicas plásticas, conceptos visuales que se narran mediante una secuencia establecida, la cual comúnmente se compone de páginas (Ruisánchez Campuzano, Libros de artista en exposición: recomendaciones de conservación preventiva 2020).

*Los zapatos de tacón* viene a mí en un momento en el que sorteo las mismas contradicciones que Magali Lara en su momento: sentir confusión y frustración por el sistema y lo que este le ha hecho (y sigue haciendo) a las mujeres, y verse abrumada por las condiciones de las relaciones de pareja en un constructo de la sociedad patriarcal. Existe así un punto de convergencia entre ambas: el ímpetu por saber que son posibles otros paradigmas.

En el caso de Lara, su apego al libro de artista como medio de producción proviene de la combinación de su pasión por la poesía, el cómic y el dibujo; sobre lo que ella misma establece: “[Los libros de artista] son una de las primeras formas que utilicé. Me parecieron el dispositivo perfecto para expresar mi doble vocación... Con ellos podía narrar con imágenes, utilizar el texto como medio visual... también me permitió experimentar con procesos gráficos, serigrafía, prensa, grabado.” (Amirsadeghi 2014, 188) El libro de artista se convirtió en el medio más efectivo para ejecutar aquello que la artista quería hacer: era un espacio ideal para la insubordinación.

*Los zapatos de tacón* será analizado en este ensayo desde una descripción de la pieza y su experiencia de lectura, un análisis de las imágenes que se presentan a manera de símbolos a lo largo de las páginas (tacones, labios, corazón), y las implicaciones del feminismo y de lo femenino en el trabajo de Lara, utilizando esta pieza y su narrativa como ejemplo principal y navegando por otros conceptos como es el agenciamiento, el cuerpo y los binarismos. Todo lo anterior pensando en el libro como una práctica cultural, un “objeto vivo” y polisémico<sup>3</sup>. En este escrito la causa no se situará antes que el efecto (Bal y Bryson 1991), sino que es un libro, *Los zapatos de tacón*, el eje central y el punto de partida.

---

<sup>3</sup> Polisemia entendida como Bal y Bryson proponen, donde las lectoras-espectadoras le brindan a la imagen su propio bagaje cultural, un espacio donde en realidad no hay un significado fijo, predeterminado o unificado (Bal y Bryson 1991, 207). Existe así un mensaje otorgado por la artista, y éste será interpretado quizá de múltiples formas. Un libro de artista como *Los zapatos de tacón* provoca una expansión de múltiples posibilidades potenciales de realización, y genera oportunidades de lectura inagotables. Ofrece un continuo proceso de opciones, más allá de lo propuesto por la autora.

Este ensayo conjunta las ideas de autores de diferentes disciplinas. La base del análisis de las imágenes del libro se encuentra en las ideas del historiador E.H. Gombrich, referido para la comprensión del símbolo y en lo propuesto por los escritores Mieke Bal y Norman Bryson para hablar de la semiótica de la historia del arte. También se recuperan algunas reflexiones de escritoras e historiadoras feministas que apoyan el análisis sobre el feminismo y la feminidad en esta pieza, tales como: Judith Butler, Amanda Mauri, Carolyn Korsmeyer, Griselda Pollock, Gabriela Acéves Sepúlveda, Karen Cordero, Lucy Lippard y Andrea Giunta. Finalmente, resultan indispensables las entrevistas sostenidas personalmente durante el año 2021 con la misma Magali Lara, las cuales ayudaron a profundizar ricamente en la investigación.

Cabe mencionar que en este ensayo no se abordarán aspectos generales del libro de artista como su origen, historia, definición, catalogación o estructura, ya que el escrito está principalmente dirigido al análisis de una pieza en particular y sus conceptos a través de las herramientas de la historia del arte feminista. Sin embargo, el análisis realizado está sustentado en la revisión y manejo que he hecho en mi tesis de licenciatura y publicaciones derivadas (Ruisánchez Campuzano 2020) (Ruisánchez Campuzano, Libros de artista: conservación preventiva en exhibición 2016) (Ruisánchez Campuzano, Un debate sobre la manipulación de libros de artista 2018); así como de fuentes fundamentales sobre el tema, entre ellos escritos de Ulises Carrión, Martha Hellion, José Emilio Antón, Johanna Drucker, Keith Smit, Graciela Kartofel y Manuel Marín.

## EL LIBRO

El libro *Los zapatos de tacón* es una pieza clave dado que refleja aspectos fundamentales del trabajo de Lara en sus primeras décadas de producción, sobre todo en relación con las representaciones figurativas y el uso de imágenes que apelan a la reinterpretación de significados. Igualmente, es relevante en relación con el enunciamiento de la mujer y de las reflexiones feministas en el campo del arte, en este caso partiendo desde algunas ideas sobre lo femenino. Así, el recorrido

comienza con un reconocimiento y análisis exhaustivo de la condición, principalmente física y de lectura, del libro de artista *Los zapatos de tacón*, realizado por Magali Lara (México 1956) en 1982. En el momento de creación del libro Lara tenía 26 años, vivía sola fuera de la casa de sus padres en la Ciudad de México, y formaba parte del Grupo Marçó.<sup>4</sup> En este tenor, en los libros de artista de Lara realizados en ese periodo se vuelcan muchos de sus intereses artísticos, que también responden a los movimientos del momento en México. De manera específica, en un plano personal pero a la vez social, *Los zapatos de tacón* se realizó como un medio para volcar las inquietudes de la artista respecto a un evento que acababa de vivir: la partida de una pareja y el fin de la relación que esto implicó (Lara, Libros de artista de Magali Lara 2021). Cercano a este episodio Lara comenzó a dibujar y a componer la historia de *Los zapatos de tacón* en una libreta japonesa, auxiliada de la tinta y la acuarela. Este libro de edición única hasta la actualidad forma parte de la colección particular de la artista.

La narrativa del *Los zapatos de tacón* se basa en un vaivén de emociones, de angustia y reposicionamiento constante al respecto de un rompimiento que al final parece que se supera, por medio del recurso simbólico que le da su título, y que a la vez representa, ya que en sus configuraciones nos comunica la trayectoria del relato. El libro muestra primero cuatro tacones rojos en movimiento, que acompañan la fecha en la que el hombre delgado (como Lara se refiere a su pareja) decidió partir, y expresa como la mujer se quedó ahí, confundida por un tiempo. Después la mujer de la historia reflexiona sobre el extrañar a la pareja, pensar en él, perder el

---

<sup>4</sup> Grupo Marçó es parte de un periodo de la historia del arte mexicano denominado Los Grupos, los cuales se consolidaron entre 1977 y 1982 buscando modificar el sistema del arte de ese momento. Álvaro Vázquez Mantecón, en el libro *La era de la discrepancia*, explica que “los Grupos se propusieron realizar un trabajo colectivo, por encima de la idea tradicional del artista aislado, al tiempo que buscaron nuevos públicos y espacios de circulación de la obra de arte. Renovaron el lenguaje artístico al incorporar innovaciones en las técnicas de impresión [...] y realizaron diversos acercamientos al arte conceptual.” (Medina y Debroise 2006, 196) El grupo Marçó, de 1979, estuvo integrado por los artistas Alejandro Olmedo, Gilda Castillo, Magali Lara, Manuel Marín, Mauricio Guerrero y Sebastián. “Muchos de ellos habían conformado antes Narrativa Visual, una agrupación de artistas plásticos que se apoyaban en la producción individual y en la exposición de sus obras.” (Medina y Debroise 2006, 232)

color a causa de esto. Estas reflexiones se acompañan de tacones verdes en esta ocasión, escoltados por un corazón, deformándose y decolorándose. En las siguientes páginas, esta vez en conjunto con tacones naranjas que parecen crisparse, la autora expresa como debe seguir adelante después de la ruptura, pero a su vez entra en pánico al pensar que ha visto al hombre delgado, denotando que aún no hay una completa recuperación. La autora retoma los zapatos verdes, en diversas formas, y vuelve a una especie de angustia. Posteriormente, la protagonista se pinta los labios de rojo (una imagen de dichos labios está plasmada junto con tacones rojos) y piensa en irse con otro hombre. Así, continuando con la lectura, entran en escena una serie de tacones azules, esta vez con la convicción de olvidar al hombre delgado. La mujer del libro se pregunta si su carácter tuvo alguna influencia en la ruptura, ahora vinculando este debate con tacones amarillos y rojos. Al final de la anécdota la autora se resigna ante la situación, y decide ir al cine a ver una película de final feliz enfundada en unos grandes tacones azules de trazo seguro, aunque al último le gana el llanto.

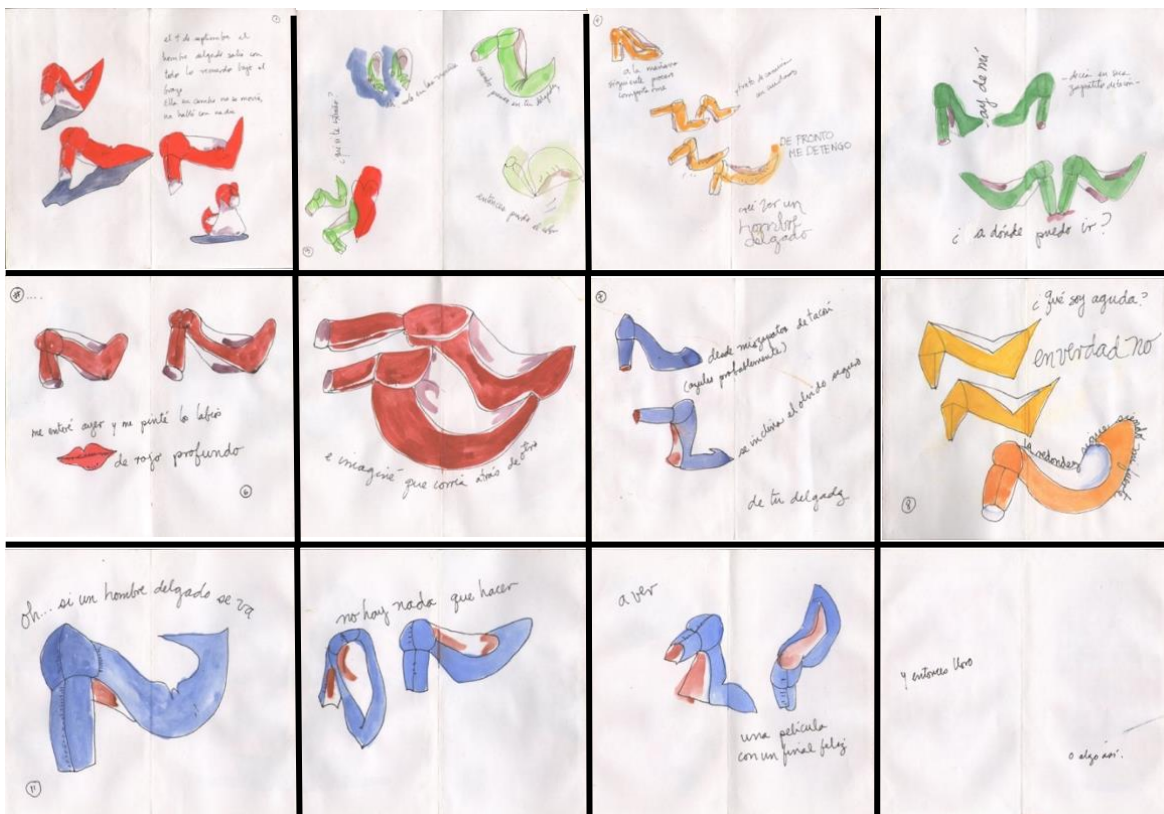


Imagen 1. Sucesión de algunas páginas del libro *Los zapatos de tacón* (1982) de Magali Lara. Fotografías cortesía de la artista



*Los zapatos de tacón* es un rectángulo de pequeñas dimensiones con portada azul, la cual muestra flores<sup>5</sup> rojas, azules y ocre, hojas verdes y trazos blancos. Una cinta adhesiva atraviesa el frente, con el título y la fecha manuscritos. Esta pieza tiene un formato de acordeón<sup>6</sup>, construido a



Imagen 2. *Los zapatos de tacón* (1982) Magali Lara. Libro de artista en tinta china y acuarela sobre papel. 15.9 x 8.6 x 1 cm. Colección particular. Fotografía izquierda cortesía de la artista

partir de pliegos con dobleces verticales. Dichas páginas muestran principalmente dos elementos: textos manuscritos e imágenes de zapatos de tacón. Los textos están escritos en cursivas color negro, y la morfología de las líneas siempre está dispuesta en torno a las imágenes. El segundo elemento, el protagónico, son los tacones. Éstos se presentan en casi todas las páginas, con variaciones en su forma y color. En muchos de los folios los tacones emulan la acción de caminar o tropezarse, aunque se encuentran completamente exentos de la fisonomía humana, de sus correspondientes pies. Otras imágenes acompañan a los zapatos en algunas páginas, como una boca, un corazón y tazas de café.

El inicio de la lectura de *Los zapatos de tacón* se marca en el descubrimiento de las tapas floreadas del pequeño conjunto de hojas rectangulares. Se perciben las texturas de dichas tapas, la ligereza un poco sorprendente del volumen, la expectativa

<sup>5</sup> A pesar de que las flores de las tapas de este libro no fueron realizadas por Magali Lara, en este punto cabe un paréntesis sobre la fuerte importancia de las flores en el trabajo de la artista, presentes durante toda la historia de su producción de forma iterativa.

<sup>6</sup> Este tipo de formato de libro de artista despliega sus páginas, dobladas normalmente de forma uniforme sobre sí mismas, en una sola dirección. Este plegado de páginas toma su nombre del instrumento musical. En ocasiones también puede encontrarse como formato de biombo o concertina, los cuales responden al mismo tipo de pliegues (Antón 2012, 31).

sobre el contenido en el interior. El formato también es sugerente, en el sentido que en primera instancia es un libro pequeño, que encaja perfectamente entre las manos, y que es de fácil manipulación. Sin embargo, la configuración en acordeón<sup>7</sup> de este objeto brinda al lector una disyuntiva: realizar la lectura de la obra como libro tipo códice<sup>8</sup>, conservando su formato democrático y pasando página por página como nuestros pulgares han sido acostumbrados (la cual es la lectura original de esta pieza), o adentrarse en una experiencia más intrincada y subversiva en la que el acordeón podría ser completamente extendido a lo largo.

Ambas disposiciones dotan al libro de lecturas diferentes, ya que el espectador se encuentra con las imágenes a partir de dosis controladas y pausadas (página por página) o experimenta el libro de un solo golpe (libro desplegado), para luego pausar por secciones a su antojo. Un aspecto que ambas formas comparten es que *Los*

*zapatos de tacón* mantiene una lectura lineal de izquierda a derecha a lo largo del acordeón, pero al terminar, es necesario dar la vuelta y continuar con el recorrido en la sección posterior, haciendo una especie de cierre cíclico, en el lugar donde se dio inicio.

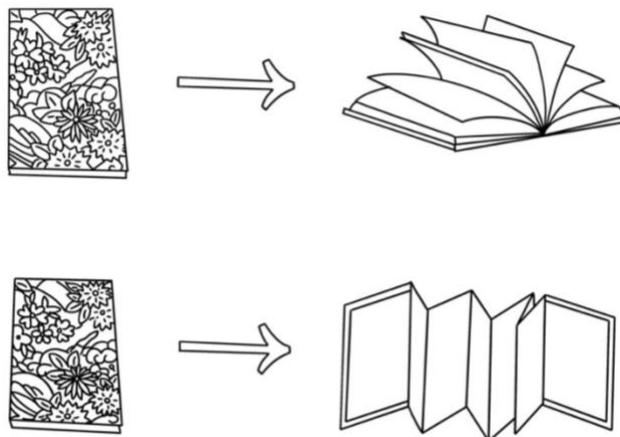


Imagen 3. Esquema de las posibilidades de lectura que brinda el formato de acordeón de *Los zapatos de tacón*. Realizado por Paola Ruisánchez

<sup>7</sup> El formato de acordeón ha sido utilizado por Magali Lara en otras de sus producciones de libros de artista: en algunas ocasiones respondiendo a un interés visual y en otras a una cuestión presupuestal (Lara, *Libros de artista de Magali Lara* 2021). Este tipo de presentación se observa en piezas como *Sabor* (1985), *Me duelen las rodillas* (2011) e *Intuición* (2013). Es fundamental considerar que el acordeón no es el formato predilecto de la artista, ya que sus intereses se encuentran más en el formato derivado de la libreta, una de sus herramientas de trabajo privilegiadas.

<sup>8</sup> El formato *codex* o códice se compone de varias hojas, cuadrangulares o rectangulares, unidas entre sí en uno de sus lados (usualmente izquierdo). La forma de unirlos está supeditada al tipo de encuadernación seleccionado. Esta es la forma más usual del libro en occidente (Antón 2012, 31).

Sea cual sea el tipo de lectura este libro guarda un carácter narrativo. Cada una de las páginas puede ser apreciada de forma aleatoria, si la rebeldía del lector así lo establece, pero en realidad la pieza busca contar una historia que se hila a través del andar de los zapatos de tacón. Aunque las líneas escritas no necesariamente guardan un carácter de “sujeto, verbo y predicado”, sí componen una anécdota clara, con principio y fin que exige seguimiento. En este libro es imposible (e innecesario) establecer si los tacones y otros símbolos ilustran el texto o si el texto acompaña a las imágenes plasmadas. La relevancia en la pieza radica en que está “completa” en su carácter de libro, su disposición de lectura, y en los elementos imagen-texto que lo componen.

A punto de cumplir un año de su fabricación (1983), Lara realizó una edición de 150 ejemplares del mismo, los cuales guardaban un formato muy similar al libro original, únicamente con algunos cambios en las tapas (en color rojo) y la selección de papel. La modificación más significativa fue que estos nuevos libros se realizaron en impresión *offset*. Igualmente, contaban con un sobre de papel, a manera de contenedor. El proyecto de publicación se dio a través de la propuesta de Lara a Gerardo Portillo Ortiz, entonces director de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) de la Ciudad de México, como un proyecto para usar el *offset* en publicaciones alternativas (Lara 2021).

En cuanto al marco histórico más actual (2021), a casi 40 años de la fabricación de ese primer ejemplar único, se ha retomado el interés por este libro llevando a cabo la gestión para realizar otro tiraje de impresión, esta vez a cargo de la editorial *La Duplicadora*, encabezada por Vanessa López y Emmanuel García. En este caso el libro se hizo en formato códice cosido con tapas duras, guardando un tamaño ligeramente menor al original. Se imprimieron 200 ejemplares firmados por la artista en papel Tintoretto Gesso impreso con *Risograph* (López 2021).<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> La Duplicadora emplea *Risograph* para la impresión de todos sus ediciones. *Risograph* es una marca de duplicadores digitales creadas en la década de los 80, diseñadas para fotocopiado e impresión de gran volumen. Este tipo de máquinas han sido recuperadas en la actualidad para la producción de ediciones independientes de relativo bajo costo.

Esta nueva edición es un reflejo del interés de Lara porque la pieza no se mantenga como un objeto único, sino que sea diseminado. La nueva edición es uno de los reflejos de la relevancia de *Los zapatos de tacón*, un libro vigente que con los años continúa dialogando con las lectoras-espectadoras y sigue detonando interés. La historia de este libro es profundamente íntima, aunque no deja de lado el humor que caracteriza la obra de la artista en ese periodo. Es una anécdota personal que Lara lleva a la imprenta y pone a disposición de quien toma el libro entre sus manos. Es el obsequio del “yo”. Lo aparentemente “personal” se vuelve en el contexto feminista de la artista de interés y pertinencia para un público más amplio.

### **Relación imagen-texto**

En *Los zapatos de tacón* hay un manejo integral de imagen-texto. Muchas imágenes juntas en un libro de artista requiere la comprensión de la imagen individual, sin embargo, en este tipo de producciones no hay imágenes independientes, no existen aisladas, requieren de la comunicación con el resto de los elementos que componen la pieza (Smith 2002, 100). Éstas forman una composición que no puede, ni debe, ser entendida a partir de elementos exentos o páginas independientes, sino como un conjunto. La imagen sola debe entenderse como un segmento de un cuerpo de trabajo, que existe en el contexto del vocabulario de la artista (Smith 2002, 100).

En general, las palabras o textos escritos que forman parte del libro de artista pueden ser descriptivos o formar parte de una visualidad, de formas y patrones simbólicos. En cualquiera de los casos su tono estará determinado por la disposición gráfica (Smith 2002, 206). Por su parte, las imágenes, deben ser declaraciones visuales, no simplemente sustitutos de palabras. En el libro de artista, y en el caso de la relación imagen-texto, éstas pueden tener connotaciones literarias, complementadas por las palabras con las que comparten espacio o a su vez ser ellas las que acompañan escritos (Smith 2002, 208).

De esta forma es como funciona no solo *Los zapatos de tacón*, sino un gran porcentaje de los libros de artista realizados por Lara: a través de una fuerte complicidad entre la palabra escrita y las imágenes, una unión indisoluble en la que un elemento se entiende a partir del otro y forman lo que ya se refirió es vital para el libro de artista: un todo. En este mismo sentido, un componente destacado es la palabra manuscrita, la cual suele presentarse en casi la totalidad de las piezas que emplean el recurso de la escritura. Es en la palabra-letra manuscrita donde se observa una fusión de ambos elementos, de la acción de dibujar y la acción de escribir. La presentación de dichas palabras manuscritas no sujetas al renglón horizontal, sino dentro de un juego, de una indisciplina donde las oraciones se curvan, forman ondas, cambian de dirección... De nuevo la escritura emparentada con el acto de dibujar. La incorporación de ambos en una operación. Esto también crea un puente con la poesía visual, medular para el *corpus* de trabajo de la artista.

Este recurso destaca, por nombrar sólo algunos ejemplos, en libros como *Mi deseo de muerte* (1986-87), *Se escoge el tiempo* (1983), *Del Verbo* (1992), *Creo que...* (1976), *Esto es* (1996), *Violenta pureza* (1988), *Dos historias* (1981), entre muchos otros. El recurso imagen-texto empleado por Lara asimismo es recurrente en otro tipo de producciones, como son sus trabajos en cerámica, grabados, collages, dibujos, etc. Destacan piezas como es el dibujo *Sielo* (1978), donde incluso la ortografía cumple un papel importante; el grabado *Oído izquierdo - oído derecho* (1983), el dibujo *Me parece que estoy hecha de plástico* (1983), y el pastel *No Me Busques* (1986); todas piezas que comparten una temporalidad cercana, así como afín a *Los zapatos de tacón*. Con el paso de los años la escritura se desvanece ligeramente en su gráfica y pintura, para aparecer en su serie de gobelinos de 2008 (*Leo y no entiendo, Leerte, Leerme, Leer en el cielo los posibles infiernos y Leer al otro en mí*), y en su cerámica, como es la maravillosa pieza *Madre* (2002). De esta forma, el empleo de imagen-texto manuscrito implican la formación de un lenguaje propio por parte de Magali Lara como mujer, que resalta como una forma personal de componer narrativas en sus diversas producciones. Es escritura llevada desde el cuerpo al gesto, a un acto muy físico, como es a su vez el dibujo.

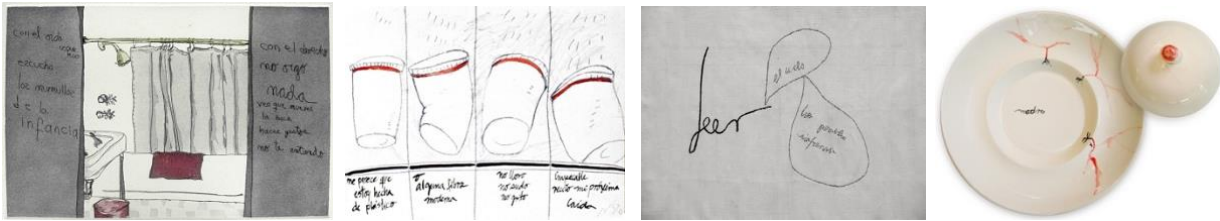


Imagen 4. Ejemplos de piezas de Lara que utilizan el recurso del texto manuscrito. 1) *Oído izquierdo - oído derecho* (1983), 2) *Me parece que estoy hecha de plástico* (1983), 3) *Leer en el cielo los posibles infiernos* (2008) y 4) *Madre* (2002) Recuperado de: <http://www.magalilara.com.mx/index.php?accion=tecnica>

Al respecto de esta relación entre las representaciones figurativas y los textos, W.J.T. Mitchell -estudioso de la cultura visual- comparte como la colaboración intensiva y casi compulsiva entre la palabra escrita y la imagen es una de las características más llamativas de la cultura moderna (Mitchell 1980, 1). Esta opinión es compartida por la misma Magali Lara, para quien “la relación imagen y texto es medular en el arte contemporáneo.” (Lara, *Libros de artista de Magali Lara* 2021) Puede hablarse del uso del lenguaje verbal o escrito como un sistema complementado por la presentación de imágenes, que se remonta a los sistemas de escritura visuales antiguos. En este tipo de producciones es importante comprender que las imágenes no deben ser simplemente objeto de una interpretación verbal, narrativa o temporalizadora, sino que deben entenderse como un marco interpretativo en sí mismo (Mitchell 1980, 7).



Imagen 5. Detalle de *Los zapatos de tacón* (1982) Magali Lara que ejemplifica la relación imagen texto empleada en el libro. Fotografía cortesía de la artista

En las obras de Lara las palabras enfatizan, le dan fuerza a las imágenes, y viceversa. En sus libros la relación imagen-texto proviene del hecho que, además de artista visual, Magali Lara es escritora, ávida lectora, y una gran apasionada de la poesía. Desde el inicio de su carrera esta artista ha estado sumamente interesada en la poesía, y dentro de ella en la poesía visual. Lara narra la influencia de personajes como Stéphane

Mallarmé<sup>10</sup>, Joan Brossa, Julio Cortázar y Alejandro Jodorowsky<sup>11</sup> (Lara, Libros de artista de Magali Lara 2021). También había un gran interés de Lara por el cómic, con una especial admiración por el trabajo de Claire Bretécher y su particular uso de la línea en el dibujo. Las publicaciones de Bretécher influenciaron a Lara especialmente a través de historietas como *Les frustrés* (Los frustrados), publicadas en varias ediciones desde 1975 hasta 1980.<sup>12</sup> Estos autores interesaron a Lara ya que cada uno desde su campo realizó rompimientos importantes en su campo, ya fuera la literatura, poesía, cine o artes visuales. Fueron subversivos, decidieron no producir bajo las reglas establecidas, pensaron fuera de los lineamientos creativos.

## EL FEMINISMO Y EL ARTE

Pasando de la comprensión física a aquella temporal y cultural, la producción de *Los zapatos de tacón* se sitúa en un contexto histórico muy específico. Esta pieza fue realizada por una artista permeada de una serie de acontecimientos en relación con las mujeres<sup>13</sup> y el género, los cuales son evidentes e ineludibles en el libro. Durante el periodo de los 60 y 70 algunas mujeres mexicanas se vieron contagiadas por la segunda ola feminista que cautivaba varias partes del globo, sobre todo en el contexto capitalino mexicano donde Lara residía. Muchas eran las inconformidades

---

<sup>10</sup> El trabajo de Mallarmé es especialmente importante para la comprensión de libros como los producidos por Magali Lara. Un ejemplo contundente es el del poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, escrito en 1897 y publicado en forma de libro después de su muerte en 1914. El juego que Mallarmé realizó con las palabras y las oraciones, y la disposición de ellos en las páginas y a través del libro en una forma no convencional, los convirtió en composiciones visuales. Los textos se convirtieron en imágenes. El espacio blanco de pronto tenía un rostro. Fue un alejamiento de la norma, y es por eso que este ejemplo se asocia con los libros creados por artistas, dado el rompimiento con el código tradicional del libro literario (Perreé 2002, 14).

<sup>11</sup> Este último especialmente a través de *Fábulas pánicas*, las cuales fueron escritas y dibujadas semanalmente, entre 1967 y 1973.

<sup>12</sup> El tipo de dibujo empleado por Bretécher cumple con un uso de la línea de forma irregular, sin un absoluto interés por hacer dibujos bellos, sin defectos o dentro del canon. Hay una fuerte intención, como también sucede con el trabajo de Lara, de que el dibujo sea perturbador y de alguna manera ajeno al ojo. Para la artista, este encuentro con el trabajo de Bretécher significó las posibilidades de los rompimientos del dibujo, algo que manifestó de forma ejemplar en *Los zapatos de tacón*.

<sup>13</sup> En ocasiones, se utiliza el término “mujer” esperando que a quien se apela automáticamente entienda su significado, el cual está plagado de muchos bemoles culturales, políticos e históricos. Esta investigación no busca definir “mujer” en los años actuales, ya que es un tema complejo, pero si se hace un paréntesis de que cuando en el texto se hable de “mujer” será siempre en un sentido inclusivo y amplio. Como dice la activista transgénero Kenya Reyes: “Uno podría pensar que ser mujer es utilizar tacones”, sin embargo, cuando en este ensayo se habla de mujer implica un espectro más amplio.

de quienes participaron en este movimiento, al igual que numerosas fueron las demandas y las solicitudes de cambio. Dentro de las reclamaciones que se manifestaron en este periodo se encontraba la situación de la mujer dentro de la casa, y la inconformidad con los estereotipos y normas impuestas en relación con este espacio. Hubo una clara manifestación del hartazgo ante el confinamiento al hogar y a la vida privada, a la atención de las familias, a la sumisión ante el matrimonio (vida en pareja). Existía un fuerte deseo por mostrar lo negativo de la situación, por concientizar a las mujeres mexicanas para buscar en conjunto modificar los estatutos sociales impuestos.

El contexto de esta situación de protesta encuentra importantes antecedentes en la década de los 50 cuando las mujeres mexicanas comenzaron a obtener puestos como embajadoras, magistrales y burócratas de alto nivel (Aceves Sepúlveda 2019), aunque hay otros eventos relevantes en fechas anteriores. De forma paralela, una parte de la sociedad en México se encontraba en una inconformidad general por la implementación de un modelo económico que beneficiaba a una minoría de la población, y por un gobierno represivo que causó un sentimiento de insatisfacción, lo que llevó a las manifestaciones del 68 y a la conformación de grupos feministas que buscaban justicia social (Aceves Sepúlveda 2019, 10). Asimismo, las campañas de control de natalidad durante el gobierno del presidente Luis Echeverría tuvieron un impacto importante en la vida social de las mujeres, en el discurso de los cuerpos femeninos y su sexualidad, y en su desvinculación con la iglesia católica (Aceves Sepúlveda 2019).

Todo lo anterior encontró su punto de mayor algidez para el feminismo mexicano durante el marco de la *La Primera Conferencia Mundial sobre la Mujer* (1975), gestionada por el gobierno de Echeverría, quien a la vez hizo algunos cambios en la constitución dirigidos a la igualdad de género (Artículo 4) (Aceves Sepúlveda 2019, 34). A pesar de que este evento no tuvo una recepción positiva por parte de todos los sectores, dado su carácter poco inclusivo y de alguna forma elitista, este evento, acompañado del clima del país, disparó las voces más diversas y



numerosas demandas sobre los abusos a las mujeres mexicanas que eran ya insostenibles. Igualmente, la difusión de este evento logró una gran impresión en muchas artistas nacionales a través de la publicación de un análisis de las actividades en la revista *Artes Visuales* (Giunta 2018, 28). Es así como los 70 en México, aproximadamente una década antes de la elaboración de *Los zapatos de tacón*, es aquella que vio nacer una fuerte búsqueda de autorepresentación política, social y artística de las mujeres.

Igualmente, en este periodo sobresalen algunas publicaciones feministas producto del ambiente social. Hacen su aparición en México la revista *Fem* y el cómic *Esporádica*, las cuales también influenciaron fuertemente a las militantes y creadoras de la época (Cordero Reiman, Herencias, vivencias y retos en la historia del arte feminista 2021). *Fem* fue una de las publicaciones feministas más duraderas, surgida de mujeres insertas en la academia y en la cultura (Bartra 1999, 216). En su historia de alrededor de tres décadas contó con la participación de decenas de escritoras; abordando temáticas como aborto, abusos, justicia, política, activismo, género, feminismo, economía, arte, sexualidad, entre muchos otros.



Imagen 6. Portadas de la revista *Fem* no. 33 (abril-mayo) y no. 36 (octubre-noviembre) del año 1984 donde se mostró obra de la artista Magali Lara

Desde 1976 su estética fue cambiando, utilizando varios estilos de fotografía, juegos tipográficos, ilustraciones, piezas de arte, retratos y collages; siempre utilizando a las mujeres como figuras focales. Cabe mencionar que piezas de Magali Lara fueron utilizadas en sus portadas en los números 33 y 36 del año 1984.

Por su parte, *Esporádica*, un cómic feminista creado por Ana Barreto, buscó tomar un lugar en la prensa gráfica desde la mirada feminista a partir de la ilustración. Su meta fue utilizar las narrativas gráficas para la creación, circulación y consumo masivo de reflexiones y cuestionamientos feministas en México. Igualmente, 1977

ve el surgimiento de la publicación estadounidense de arte feminista *Heresies. A Feminist Publication on Art and Politics*, revista con estética y contenido sumamente militantes y revolucionarios al divulgar la situación de las mujeres en la época y del movimiento que se estaba gestando, así como apoyar las demandas feministas de la época. Otras publicaciones periódicas de importancia fueron *La Revuelta*, *La Boletina*, *Cihuat* y *La Correa Feminista* (CIEG-UNAM s.f.). Todo lo anterior impactó de forma significativa en las artistas, quienes, empapadas de un ambiente de movimiento social, buscaron su propia forma de participación a través del arte.

Algunos de los movimientos más destacados de este periodo fueron el Movimiento Nacional de Mujeres (MNM), Movimiento de Liberación de la Mujer (MLM), Mujeres en Acción Solidaria (MAS), Coalición de Mujeres Feministas (CMF) y La Revuelta (Aceves Sepúlveda 2019). Se diferenciaban en orígenes, objetivos específicos, mujeres a las que se dirigían, generación de publicaciones, duración, alcances y extensión; sin embargo, todos estos grupos eran militantes, luchaban por los derechos de las mujeres y por alzar la voz al respecto de situaciones que se mantenían silenciadas, fueron movimientos que marcaron una década en cuestiones de género. Por su parte, en el ámbito artístico resaltaron los colectivos Polvo de Gallina Negra, Tlacuilas y Retrateras, y Bioarte. En este sentido, la artista e historiadora Aceves Sepúlveda, señala cómo “[a] principios de la década de 1970 se comenzó a estudiar cómo la producción, distribución y recepción de imágenes visuales creaban y reproducían las relaciones de poder patriarcal” (Aceves Sepúlveda 2019, 25), y, a partir de esto, comenzaron a producirse piezas que cuestionaran públicamente el *statu quo*.

El feminismo mexicano que impacta en Magali Lara estuvo a su vez nutrido de pensamientos y acciones externas, en especial en la década de los 70, por parte de Estados Unidos. Por ejemplo, un acontecimiento importante en el feminismo artístico del país es el trabajo la creadora Mónica Mayer, quien generó tempranamente arte feminista importante en el país y posteriormente participó

durante un periodo con artistas en Norteamérica<sup>14</sup>, extrapolando así otra parte de sus experiencias e ideología al contexto mexicano. En este periodo comenzaron a surgir artistas mujeres a escala internacional que trabajaban con nuevas formas, materiales, conceptos y expresiones que les permitían hablar de la experiencia femenina, la experiencia de ser mujer. Lo anterior no solo en la producción artística, sino también como una crítica al sistema a través de la recuperación de temas y espacios históricamente relegados, en ocasiones por ser “incómodos para la representación”. Pueden mencionarse temas como la menstruación, autorretrato, el yo, acoso, prostitución, estereotipos sociales, maternidad, artes menores, biografía, el cuerpo, etc; (Martínez-Collado 2008) tópicos poco explorados anteriormente por ser tabús sociales.

A partir de una necesidad de emancipación surgió así lo que Andrea Giunta define desde la historia del arte feminista como “herramientas que readministraron el campo de lo simbólico” y “una comprensión distinta del cuerpo femenino, entendido como espacio de expresión de una subjetividad en disidencia respecto de los lugares socialmente normalizados” (Giunta 2018, 13), como era la noción de lo masculino vs. lo femenino. Así, el arte de mujeres y el arte feminista de estas décadas comenzó a cobrar significados diferentes, a cuestionar y retar al sistema, experimentando con nuevas formas y conceptos de representación artística (y de género). La misma Giunta señala al respecto: “[s]ostengo que el feminismo artístico y sus campos de acción adyacentes constituyeron la mayor transformación en la economía simbólica y política de las representaciones del arte de la segunda mitad del siglo XX.” (Giunta 2018, 15)

Es este contexto ciudadano de la segunda ola feminista el que ve nacer el trabajo de Magali Lara, y algunos años después el ejemplar de *Los zapatos de tacón*. Es desde la demarcación de estos estereotipos, y de los cuestionamientos del papel normalizado e impuesto a la mujer que Lara comienza la construcción de símbolos

---

<sup>14</sup> Monica Mayer estudió en el Feminist Studio Workshop del Woman's Building en Los Ángeles a finales de la década de los 70 (Martínez-Collado 2008).

y la formación de interrogantes propias. Al respecto, la historiadora del arte feminista, Karen Cordero, interviene con lo siguiente:

Magali Lara parte de la cotidianidad para desarrollar un lenguaje plástico conceptual que se ubica entre los límites de la pintura, el dibujo y la escritura, en un intento por romper con los procesos de percepción y construcción de significado habituales en una sociedad patriarcal. [...] Frente a la subversión e inversión de símbolos, recursos y temas canónicos que caracteriza la primera etapa de cuestionamiento feminista en el arte, las estrategias de la segunda etapa recurren mayormente al *collage* de planteamientos, que reúne la cotidianidad y la crítica política, como procedimiento y metáfora, al interrogar cómo se construye el significado de los objetos en los intersticios entre la percepción individual y la experiencia colectiva (Cordero Reiman y Sáenz 2007).

Muchos conceptos patriarcales alrededor del género fueron cuestionados por el movimiento feminista. En el libro *Los zapatos de tacón* hay tres que sobresalen (entre muchos otros posibles): lo femenino, el cuerpo y los binarismos; acompañados todos ellos de una fuerza de agenciamiento y de reivindicación de prescripciones a través de las imágenes y las palabras.

#### LAS IMÁGENES-SÍMBOLO Y LOS CONCEPTOS DEL FEMINISMO EN EL ARTE

Los cuestionamientos sobre conceptos patriarcales pueden ser estudiados en *Los zapatos de tacón* a través de uno de sus elementos fundamentales: las imágenes. En este ensayo el estudio de las imágenes y los conceptos feministas en el arte se basará en la figura del lenguaje simbólico. Símbolo en este caso se entiende como el historiador E.H. Gombrich (Gombrich 1964) lo utiliza, donde éste representa numerosas ideas y valores por sí solos y a primera vista, que no necesitan un profundo análisis iconográfico. El símbolo es una marca de identificación, que cubre ideas, atributos y metáforas. Posee numerosos significados, y por tanto se vuelve difícil de traducir. Un símbolo es como un punto en un mapa al que se llega a partir

de ciertas categorías y apropiaciones nacidas de una cultura en común, con un significado social (Gombrich 1964). Así, los símbolos a los que se hace referencia, pueden ser usados y reinterpretados por muchos, como hace Magali Lara. No son elementos que ella ha inventado, sino que es la representación de un símbolo ya cargado de valores, categorías e ideas, que ella ha aprovechado para dar una serie de mensajes, para subvertir y resignificar a través de su experiencia como mujer.

En las primeras décadas de producción de la artista sus trabajos estaban llenos de símbolos figurativos a los cuales la artista volvía recurrentemente para reflexionar en torno a sus posibilidades. Se trata de imágenes con numerosos significados que le permitieron a Lara romper reglas, hablar de subjetividades, plantear cuestionamientos de los significados establecidos por una hegemonía, de los roles de las mujeres. Con ellos Lara da un giro a las lecturas estandarizadas y reta al espectador a generar otras recepciones de códigos, una semiótica diferente. A través de una consulta de otras obras de Lara<sup>15</sup> se detectó un interesante repertorio de símbolos. Aunque el trabajo de Lara con el paso de los años se ha vuelto menos figurativo, la artista ha empleado elementos de este tipo como son:

Árboles	Regadera	Color rojo	Plancha	Tijeras
Baño	Flores	Corazones	Plantas	Mamilas/biberones
Boca	Habitación	Lenguas	Café	Costura
Cama	Jarrones	Espejos	Tacones	Labios rojos

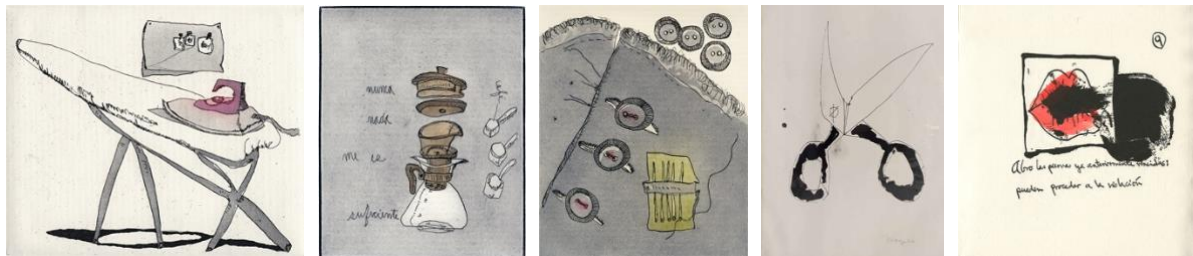


Imagen 7. Ejemplos de símbolos empleados por Lara en diversas obras en la década de los 80: plancha, cafetera, costura, tijeras y labios/boca. Recuperado de: 1), 2) y 3) [http://www.magalilara.com.mx/?accion=anio&anio=80&cat\\_id=21](http://www.magalilara.com.mx/?accion=anio&anio=80&cat_id=21), 4) <https://cultura.nexos.com.mx/el-error-en-la-obra-de-magali-lara/>, 5)

<sup>15</sup> Esta clase de imágenes también fueron encontradas en parte de su obra gráfica.

Los símbolos presentes en *Los zapatos de tacón* son cuatro: el color rojo, los corazones, la boca y los tacones. Se trata de metáforas, en el sentido de la combinación entre una imagen determinada y un concepto o una idea: elementos que implican significados no necesariamente conceptualizados. Sin embargo, los significados de estos símbolos no estuvieron dados desde un principio, ni por la artista ni por el contexto cultural o social, y han tenido interpretaciones cambiantes. Los símbolos analizados hoy, 40 años después de la creación del libro, reflejan la acumulación de conceptos, percepciones y valores dados por la historia, determinados por el trayecto de las producciones de Magali Lara y sus autodescubrimientos; están dados por su devenir y posterior consolidación. Igualmente, debe retomarse el carácter polisémico en las imágenes de Magali Lara, ya que se tratan de procesos. Existen numerosas posibilidades de interpretación, sin significados inamovibles o predeterminados, las cuales se ejemplifican en los símbolos presentes en *Los zapatos de tacón*.

### **El rojo**

Relacionado con la historia feminista en las producciones artísticas de las últimas décadas antes expuesta, el color rojo en el libro de Magali Lara es un elemento que permite una honda reflexión. Resultará curioso para las lectoras que el primer “símbolo” se trate en realidad de un elemento que no es una imagen o un símbolo *per se*, sino un color. Sin embargo, es un componente crucial en el trabajo de Magali Lara, cargado de una vastedad de significados que impactan fuertemente en la comprensión de la pieza y su naturaleza feminista. El libro original, realizado en 1982, presenta el color rojo en los elementos representados: muchos de los tacones, los labios y el corazón. En las ediciones de 1983 y 2021 el rojo toma mayor protagonismo al ser el color de las tapas de la encuadernación. Igualmente, el rojo se encuentra en una gran cantidad de piezas de Lara, obras cerámicas, pictóricas y gráficas; considerándolo, junto con el blanco y el negro, como uno de los colores principales de su paleta. La misma artista explica en entrevista con García Canclini que “[p]ara mi este rojo, esta especie de permiso para lo sensorial o sensual, donde el dolor y el placer se tocan, tiene que ver con hablar de un cuerpo de mujer. No es una elección; sucede. Pero digamos que era como un lugar que me propiciaba esta

parte del placer-dolor.” (Cué Vega 2004, 55) Se trata de un color rojo en relación a la intensidad, la belleza, la sangre y el dolor, al sacrificio en el sentido literal y metafórico; aunque también debe considerarse cierta espontaneidad en la selección de este color por parte de Lara.

Considerando la historia global, el rojo ha tenido numerosos significados, siendo su vinculación con la sangre uno de los más universales a través del tiempo y los diversos territorios. También ha sido asociado a la pasión, poder, lujo, peligro, sensualidad, alegría, amor, excitación, ira, vida, fuego, nobleza, valor, deseo, agresividad... (Heller 2008) En la modernidad el rojo igualmente se ha vinculado de forma sustancial a la rebelión y la lucha, como es su alusión con el movimiento de izquierda (comunista) (Heller 2008, 70), importante en la década de los 70 en México. En el periodo contemporáneo dicho color también ha sido ampliamente utilizado en la lucha feminista. Uno de los puntos más importantes en este sentido es justamente la alusión del rojo con la sangre, que en el caso específico de las mujeres alude a la sangre menstrual. Es el color del útero.

Anteriormente, el rojo también se había asociado con las mujeres que cometían pecados sexuales, y el puente de este color con el poder estaba reservado para el poder patriarcal, no ejercido por las mujeres. Se trata de un color que usualmente estaba ligado a lo masculino, por conectarse con la fuerza, la actividad y la agresividad, el polo opuesto de lo pasivo (Heller 2008, 57). Es entonces que el empleo del rojo por las mujeres es una acción de apropiación, en la que el género femenino demarca su fuerza y la enfatiza, vinculándola con su cuerpo. En las marchas feministas de los últimos años el rojo se convirtió en el tono del movimiento reivindicativo (Ferrero 2017), asociado principalmente a cuestiones de fertilidad y maternidad.



Imagen 8. Portadas del libro *Los Zapatos de tacón* de las ediciones de 1983 (derecha) y 2021 (izquierda). Fotografía izq. cortesía de la artista

A la par de Lara, otras artistas latinoamericanas han utilizado la fuerza del color rojo para enfatizar un mensaje social y hacerlo más estridente. Tal es el caso de la brasileña Tarsila Do Amaral en su empoderado *Autorretrato* (1923); donde con el uso de este color la artista emplea los valores tradicionalmente asociados a él: la pasión, las emociones fuertes, y en este caso específico, explotando principalmente su asociación con el poder (usualmente asociado al varón). Al emplear el rojo la pintora se sitúa a sí misma como una figura con poder. La peruana Teresa Burga en muchas de sus instalaciones feministas enfocadas en el análisis de la situación de la mujer y su lugar en la sociedad. La cubana Ana Mendieta, quien en su serie *Siluetas* (1973-1977) reflexiona a través de una incisiva presencia del rojo sobre el cuerpo, y, por consecuencia, de la sangre. Igualmente, la brasileña Lygia Pape alude a la violencia en la obra *Carandirú* (2002) y utiliza el rojo para hablar de la violencia en su país, de mecanismos sociales, políticos y estéticos.

Dicho discurso también lo utiliza la artista mexicana Minerva Cuevas, quien emplea este color en sus instalaciones de denuncia social, como en la obra *Del Montte* (2003); aquí el rojo se asocia también con la violencia y la sangre, como en algunas de las otras piezas mencionadas, y a su vez hace un guiño evidente a los colores empleados en la mercadotecnia de productos de consumo capitalistas. Igualmente



resalta el trabajo de la chilena Cecilia Vicuña, con su pieza *Ritual en la playa* (2007) y otros de sus ejercicios textiles. En ellos el rojo se asocia con el ritual antiguo de colocar un hilo rojo en la boca de los muertos de su región y con un aspecto de denuncia social. Finalmente, debe considerarse a la mexicana Teresa Margolles, quien hace un constante uso de la sangre vinculada con el crimen organizado (*Narcomensajes*, 2009), de nuevo entreverado con la violencia y la denuncia. Así, todas estas piezas en parte se apoyan en el uso del color rojo y en la contundente carga simbólica que lo acompaña.

## **Feminidad**

Después de unos años de buena, leal y sincera investigación he acabado llegando a esta conclusión: la feminidad es una puta hipocresía. El arte de ser servil. Podemos llamarlo seducción y hacer de ello un asunto de glamour. Pero en pocos casos se trata de un deporte de alto nivel. En general, se trata simplemente de acostumbrarse a comportarse como alguien inferior. Entrar en una habitación, mirar a ver si hay hombres, querer gustarles. No hablar demasiado alto. No expresarse en un modo demasiado categórico. No sentarse con las piernas abiertas. No expresarse en un tono autoritario. No hablar de dinero. No querer tomar el poder. No querer ocupar un puesto de autoridad. No buscar el prestigio. No reirse demasiado fuerte. No ser demasiado graciosa (Despentes 2006, 147).

Uno de los conceptos debatidos y deconstruidos durante la segunda ola feminista fue el de “femenino”, como un atributo que durante centenas de años se pensó inherente a la mujer, propio de su “naturaleza”. La investigadora feminista Amanda Mauri define que “[l]a categoría de <<Mujer>>, como sujeto político, no es una figura universal ni estática, sino que responde a unos intereses y significados concretos.” (Mauri 2020, 55) Estas ideas habían comenzado a ser exploradas tiempo atrás, y fueron formalmente plasmadas en los escritos de la filósofa Simone de Beauvoir, recuperadas y repensadas en décadas posteriores. Así, en el siglo XX se comienzan

a cuestionar fuertemente estos axiomas, llegando a impactar en las discusiones de numerosas disciplinas; y, en el caso específico de las producciones artísticas de Magali Lara, ciertas reflexiones pueden ser rastreadas.

Algunas mujeres artistas en las décadas de los 60 y 70 en varias partes del mundo se apropiaron de lo femenino para sus producciones, lo que tenía una importante carga desde el sentido conceptual. “El feminismo enmarca las definiciones patriarcales de ‘lo femenino’ como una herramienta de poder que se puede contextualizar en sus manifestaciones en diferentes momentos históricos y campos de acción, entre ellos en el sistema artístico” (Cordero Reiman 2022). Esto puede entenderse a través del ensayo de Linda Nochlin de 1971 “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”. Así, en esta disertación es importante establecer cómo se entendía femenino dentro del sistema del arte previo a la segunda mitad del siglo XX, y saber cómo comenzaron a entenderlo las artistas que tomaron el concepto para usarlo en su trabajo.

La escritora feminista Griselda Pollock dispone ciertos puntos que ayudan a constituir un panorama general al respecto. Ella habla en su texto *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*, de qué forma “femineidad no es la condición natural de las mujeres, sino una variable histórica, una construcción ideológica de significados para el signo m-u-j-e-r, que es producido por y para otro grupo social, que deriva su identidad e imaginaria superioridad al manufacturar el espectro de su Otro fantasmático.” (Pollock 2013, 139) Establece que la feminidad no es un estado natural de la mujer, sino una forma ideológica de regulación en numerosos ámbitos de la sociedad. Pollock explica la existencia de una etiqueta del “estereotipo femenino” donde todo lo producido por mujeres manifestaba un único atributo derivado del sexo: la feminidad. La autora establece que “[e]sta atribución de una feminidad dominante e irreprimible justificó un juicio complaciente sobre la inferioridad innata de las mujeres en las artes” (Pollock 1987, 3), que había una asociación directa integrada por: mujer = feminidad = mal arte.

De esta ecuación se estableció dicho “estereotipo femenino”, categoría estructuradora en el discurso de la historia del arte. La creatividad y el “buen arte” aparentemente era un atributo únicamente masculino e innato de dicho sexo, y Pollock explica que esta característica se asegura bajo la construcción de un negativo, un “otro”, que históricamente es la figura de la mujer, el femenino. Hay un establecimiento de un contrapunto, el antónimo de lo considerado bueno y positivo (Pollock 1987). Pensando en estos esquemas, es interesante recordar las declaraciones de la artista Georgia O’Keeffe, la cual constantemente pedía que no se le llamara “artista mujer”, ya que, como explica Pollock, esta acepción justamente disparaba en el pensamiento colectivo la imagen de un arte malo o de baja calidad. Aunque O’Keeffe era feminista, la aceptación de esta denominación fue algo en lo que la artista tuvo que trabajar por mucho tiempo, debido a que no quería ser asociada a los valores adversos otorgados al concepto de femenino (Buhler Lynes 1992). Un femenino marcado por la precariedad.

Con el transcurso de las décadas y el impulso que tomó el feminismo en los 70, el concepto de femenino comenzó a ser objeto de ciertos cambios. Ya en el contexto de 1974, es valioso tomar como ejemplo lo que la escritora y crítica de arte Lucy Lippard pensaba sobre lo femenino en el arte, estableciendo que se caracteriza por:

una densidad uniforme, o textura general a menudo sensualmente táctil y repetitiva o detallada al punto de la obsesión; la preponderancia de formas circulares [...]; una “bolsa” lineal ubicua o forma parabólica que se revuelve sobre sí misma; capas, o estratos, o velos; una indefinible holgura o flexibilidad de manejo; ventanas; contenido autobiográfico; animales: una cierta clase de fragmentación; una nueva afición por los rosas, pasteles y colore s(nube) efímeros que solían ser tabú, a menos que la mujer deseara ser acusada de hacer `arte femenino´. (Giunta 2018, 147)

En la misma década en que Magali Lara comenzaba a formar su *corpus* de trabajo hubo otras artistas formulando cuestionamientos similares y produciendo arte desde

diferentes trincheras. Algunas de ellas estaban activamente vinculadas con el movimiento feminista, y otras simplemente buscaban trabajar como artistas mujeres explorando temas “propios” de su género, como es el caso de Magali Lara. Por una parte, Andrea Giunta señala que en el feminismo artístico estas creadoras “se autorrepresentan como artistas mujeres e investigan las propuestas de un arte femenino” (Giunta 2018, 74); y también, en 1976, de nuevo Lucy Lippard establece en *From the Center: Feminist Essays on Women’s Art* lo siguiente al respecto:

Algunas artistas feministas han elegido una imagen fundamentalmente sexual o erótica. Otras han optado por una celebración realista o conceptual de la experiencia femenina en la que el nacimiento, la maternidad, la violación, el mantenimiento, las imágenes domésticas, la menstruación, la autobiografía, los antecedentes familiares y los retratos de amigos ocupan un lugar destacado. Otras sienten que el único arte feminista es aquel con un contenido de tipo poster político. Otras están involucradas en materiales y colores anteriormente denigrados como 'femeninos' o en un resumen más simbólico paralelo a sus experiencias; por ejemplo, son comunes las imágenes de velado, confinamiento, cerramiento, presiones, barreras, constricciones, así como el crecimiento, el desenvolvimiento, el despliegue y las superficies sensitivas. Otras están lidiando con imágenes orgánicas de la `vida´ y otras comienzan con el yo como sujeto, moviéndose de adentro hacia afuera.” (Lippard 1976, 7)

Lo anterior habla directamente de cómo algunas artistas estaban apoderándose del sistema artístico a través de diferentes herramientas, entre ellas la apropiación de la feminidad como hilo conductor de su trabajo. No todo el arte realizado por mujeres es feminista, y no todas las artistas se sintieron afines al concepto de femenino, sino solo un grupo específico. Lo que es más amplio es el proceso de emancipación y cambios en los paradigmas hegemónicos de las representaciones artísticas, el cual ocurrió más o menos de forma paralela en muchas partes del mundo occidental.

Igualmente, en los 70, la historiadora feminsita Linda Nochlin escribía sobre obras realizadas por mujeres con un sentido favorable de sexualidad, erotismo y el cuerpo de la mujer. Artistas como Judy Chicago y Miriam Schapiro también escribían, describían y producían piezas artísticas bajo esquemas similares (Buhler Lynes 1992). Es aquí notorio el cambio de adjetivos que componen descripciones del mismo concepto con algunas décadas de diferencia. Este “nuevo” femenino, por expresarlo de alguna forma, era el femenino de algunas artistas de la segunda mitad del siglo XX. Estas artistas, entre las que puede contarse a Magali Lara, no pretendían identificarse con el femenino producto de una construcción de la hegemonía patriarcal, de dominación e invisibilización de la mujer; una palabra sinónimo de mala calidad y precariedad. Querían asociarse con un femenino de nuevos valores: optimista, de identidad, de fuerza; femenino despojado de estereotipos negativos y pensado desde otro lugar. Un concepto hecho suyo. Empero, lo que se propone aquí no es que el término cambiara y a partir de ello las artistas se lo apropiaran, lo que se expone es que justamente dicha apropiación por parte de las creadoras mujeres fue lo que provocó un cambio en la concepción de este concepto, lo cual impuso y sigue imponiendo un reto importante. Como Cabello/Carceller, artistas e investigadoras, establecen: “Hay que considerar que para las minorías políticas, ampliar sus definiciones identitarias resulta a menudo conflictivo, sobre todo aquellas que, como <<hombre>> y <<mujer>>, son producto de un esencialismo ontológico cuyo poder para controlarnos se fundamenta en la naturalización de los estereotipos.” (Cabello/Carceller 2020, 16)

En este marco ideológico es que Lara comienza a producir sus primeras piezas. Desde un principio, en la década de los 70, esta artista realizó obras vinculadas con el concepto columna vertebral del debate: lo femenino. La producción de esta artista se emparentó con aspectos de la intimidad, lo autobiográfico y lo familiar. A pesar de que en un inicio Lara no se identificaba tan fuertemente con el movimiento feminista (lo cual cambiaría con el tiempo) y no practicaba una militancia activa, sí manifestaba su interés en reconocerse como una artista mujer y plantear opciones en torno a la feminidad. Esta noción se convirtió en algo reiterativo en sus piezas

hasta la actualidad. Sobre esta línea de trabajo de Magali Lara el crítico José Luis Barrios hace una diferenciación muy acertada entre “lo femenino como construcción social de los géneros y la feminidad como una poética que asume el propio lugar de lo femenino como espacio de subversión a los discursos sexuales del poder.” Barrios explica cómo el trabajo de Lara “es más cercano al potencial estético y vital que se desprende de la poética de lo femenino, que, sin ser un esencialismo, asume el lugar vital y fenomenológico del cuerpo y la escritura femenina para mostrar el sentido y las derivas del pensamiento de la diferencia.” (Barrios 2004, 19)

### **Los tacones**

En el caso de *Los zapatos de tacón* el uso de elementos femeninos encuentra su mayor representación justamente en las diversas imágenes de tacones, previamente descritos como un símbolo de feminidad y con valores asociados a la mujer. Al igual que el calzado del tacón fue reivindicado y apropiado socialmente por las mujeres para dejar de ser una pieza de opresión patriarcal, Lara utiliza los tacones para darle otro giro a la tuerca de la reivindicación. Los asocia con la mujer y su feminidad, una feminidad re-construida. No siempre vinculada a la belleza y la perfección. Una feminidad manifestada artísticamente desde una perspectiva personal de todas las posibilidades que este concepto, y los objetos asociados a él, pueden representar. Se trata quizá de una posible contradicción para la hegemonía: el femenino imperfecto. Los tacones que tropiezan y se deforman; la mujer que pierde a la pareja y se desequilibra, pero vuelve a encontrar su rumbo. Esta transformación de “femenino” y la construcción de nuevos valores a su alrededor puede explicarse a través de un proceso de agenciamiento, el cual hizo posible el tránsito de un “femenino negativo” a un “femenino positivo” en el mundo del arte; y más específicamente en el trabajo de Magali Lara.

Lara presenta estos tacones en color verde, azul, amarillo y rojo, y son ellos los que van narrando una especie de camino. En este camino los tacones van cambiando de apariencia, incluso se presentan irregulares, torcidos. Se tropiezan, son puntiagudos y son redondos, mutan y se convierten en otras cosas, se van

encontrando con otros elementos y acaban yendo al cine. Estos tacones son el andar de la artista como mujer. A los tacones no se asocia un cuerpo estilizado, el garbo de una mujer arreglada, la elegancia, rectitud o porte que “caracterizan” a la “mujer femenina”. A estos zapatos de tacón se asocia el olvido, el llanto, extrañar, andar a la deriva, una lucha interna con el “comportarse”, la libertad, la palabra y acción autónomas de la mujer.



Imagen 9. Detalles de *Los zapatos de tacón* (1982) donde se muestra la representación de los tacones. Fotografías cortesía de la artista

El simbolismo detrás de este zapato de tacón es vasto. Reconocido como un objeto de arreglo personal de la mujer que, bajo estereotipos hegemónicos, son reflejo de una mujer acicalada, elegante o incluso sensual. Una mujer que acata las reglas de los estándares de belleza y arreglo personal. Un calzado asociado a la feminidad. Igualmente, hay un vínculo del tacón como símbolo de fetiche y deseo representado. Sylvia Navarrete Bouzard expresa: “a menudo, el deseo se proyecta en objetos metafóricos”. Los tacones muchas veces aparecen en escenas fetichistas en lo que esta misma autora define como “una poderosa figuración de la expectación compartida” (Navarrete Bouzard 1998, 154). Al pensar en el fetiche, el psicoanalista Sigmund Freud se detuvo en ocasiones a pensar en el fetiche del pie. Freud estableció que el fetiche se obtiene de manera espontánea, bajo el imperio de las leyes del pensamiento inconsciente, él escribe: “el fetiche es el sustituto del falo de la mujer (de la madre) en que el varoncito ha creído y al que no quiere renunciar” (Freud 1927, 2993), lo que el autor trabajó como complejo de castración. El explicaba que la elección del pie como fetiche esta dada por la pulsión de ver los

genitales, buscando el objetivo desde abajo, detenida por un camino de represión (Freud 1927, 2995).

En el contexto mexicano el zapato de tacón incluso está vinculado a un ritual de paso para las niñas que se convierten en mujeres a través de la fiesta de los XV años, un fenómeno social de gran importancia en la cultura en México. Durante este evento se lleva a cabo un cambio del zapato de la mujer que llega a la edad de 15 años, un zapato bajo con referencias a su edad aún infantil. Éste es cambiado por un zapato de tacón, simbolizando su conversión en una mujer (Raggi 2012, 6) Dicho ritual, acompañado por otras acciones en relación a los XV años, fue transformado en un proyecto visual del grupo artístico feminista mexicano Tlacuilas y Retrateras titulado justamente *La fiesta de quince años*, presentado en 1984 en la Antigua Academia de San Carlos, Ciudad de México. Al respecto del performance y su relación con el zapato de tacón, Adriana Raggi explica lo siguiente: “Por un lado la idea de la quinceañera es una de límites, de imposiciones sociales y de género, a los quince años ya se es oficialmente una mujer, ya se debe cumplir un papel, se deben usar tacones, se debe empezar a buscar marido, se debe cumplir con las exigencias de ser mujer.” (Raggi 2012, 12)

Este ejemplo deja claro el papel que el zapato de tacón funge en el imaginario y en los constructos de una sociedad, y dicho símbolo ha sido una constante en la imaginería que acompaña a la mujer que cumple con el *statu quo*. Esto es evidente en numerosas publicaciones de revistas, donde incontables portadas e ilustraciones mostraban al modelo de mujer portando tacones. Existe un ideal de belleza que la mujer persigue y que se manifiesta de forma física a través de las vestimentas ajustadas, el cabello sumamente trabajado, el maquillaje, y, claramente, los zapatos de tacón. El tacón se convierte en una imposición social, en un accesorio que debe ser portado por la mujer a pesar de sus inconvenientes. Se trata de una constricción social dictada por el patriarcado, tanto en un sentido físico como metafórico.





Imagen 10. Portada de la revista española *Mujer* de la década de los 20. Recuperado de: [https://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/numeros\\_por\\_mes.d?idPublicacion=1001060&anyo=1925](https://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/numeros_por_mes.d?idPublicacion=1001060&anyo=1925)



Imagen 10. Páginas de la revista chilena *Élite* de la década de los 40. Recuperado de: <https://vistelacalle.com/119693/como-eran-las-revistas-de-moda-de-septiembre-en-el-chile-de-hace-80-anos/>

Siguiendo con esta lectura, vale la pena recuperar el cuento corto de Guillermo Samperio *Zapatos de tacón rojos para una mujer linda*, dedicado justamente a Magali Lara y publicado por la UNAM en un libro 1986, el cual llevaba una nota introductoria escrita por el hermano mayor de Magali Lara: Hernán Lara Zavala, dedicado a las letras. Dado la breve extensión del cuento, este será transcrito a continuación:

A los zapatos rojos los colorearon de manzana. Los zapatos rojos se ven bien en el zapatero, en el buró, o abandonados al pie de la cama. Con unos zapatos rojos los pies son importantes. A veces los zapatos rojos piensan. A los zapatos rojos les pusieron chapas por todos lados. Los zapatos rojos saben esperar. Son sinceros. Los zapatos rojos son el corazón de los pies. Los zapatos rojos se parecen a la mujer linda. Los zapatos rojos van bien con un vestido ajustado, o con uno amplio. Los zapatos rojos van bien sin vestido. Son medio gitanos. Son los labios de la sensualidad. Los zapatos de tacón rojos son los amigos de los zapatos de tacón negros. Los zapatos rojos desean desnudos los pies. Los zapatos rojos están pintados de amor. Los zapatos rojos atraen a pequeños minotauros. Son el sueño realizado de los pies. Los zapatos rojos siempre llevan a una bailarina (Samperio 1986, 34).

En este escrito hay una reiteración de muchas de las alusiones típicas del zapato de tacón, especialmente aquellas relacionadas con la belleza, la sensualidad y el arreglo de la mujer. Sin embargo, hay dos elementos discretos pero importantes de recalcar: la posibilidad del abandono de estos zapatos (al pie de la cama) y la capacidad de los zapatos rojos de pensar. Estas dos nociones serán clave para ser vinculadas con las intenciones de representación de Magali Lara, quien, en vez de plasmar tacones como un objeto propio de la mujer, los dibuja como una declaración de apropiación, insatisfacción y subversión. Igualmente, en este cuento que claramente refiere a la artista los zapatos rojos podrían ser interpretados como el alter ego de la propia Lara.

El uso de zapato de tacón por parte de Lara en sus piezas responde a numerosos aspectos históricos de las experiencias de la misma artista y su línea de pensamiento. En principio, Lara guarda esta asociación del zapato de tacón con lo antes expuesto de la mujer que dedica mucho tiempo a su cuidado personal y que tiene un rol que cumplir en la sociedad. Esto sobre todo considerando el entorno socio-económico en el que creció la artista, así como su experiencia con su madre y su hermana mayor, dos mujeres que la misma Lara relata estaban caracterizadas por una gran belleza y con mucho ahínco por su arreglo y cuidado personal, el cual incluía el atavío con zapatos de tacón (Lara 2021). En ese sentido, para Lara este era un objeto contradictorio, ya que lo encontraba fascinante, pero a la vez inconcebible para su uso diario. La artista establece al respecto: “es un objeto que traduce mi seducción y mi fastidio sobre un tipo de feminidad que yo tenía que representar”. (Lara 2021)

La aparición del zapato de tacón en las representaciones de Lara se remonta a un proyecto teatral (que Alessandra Luiselli cataloga como performance) escrito por Carmen Boulosa y con la participación del grupo *Sombras Blancas*: Isabel Benet, Paloma Woolrich, Francis Laboriel y Jesusa Rodríguez. La obra de teatro de 1980 fue titulada *Vacío*, y estuvo dirigida por Julio Castillo. Esta obra estuvo basada en diversos escritos de la poeta Silvia Plath, como *Tres mujeres*, *Orilla*, *Palabras*,

*Señora Lázaro y Regalos de cumpleaños.* En la obra se utiliza a cuatro actrices para personificar distintas representaciones psíquicas de Plath (Rabell 1980). Algo importante para Lara al respecto de esta obra, fue que, en una de las escenas, el personaje de Sylvia Plath (al menos una de las representadas) perdía un tacón, e iba cojeando por el escenario a causa de eso, algo que le hizo mucha gracia a la artista (Lara 2021). Al respecto de Sylvia Plath, los zapatos y la constricción asociada a ellos, cabe mencionar el inicio de su poema *Daddy*, escrito en 1962, cuatro meses antes de su muerte:

You do not do, you do not do  
Any more, black shoe  
In which I have lived like a foot  
For thirty years, poor and white,  
Barely daring to breathe or Achoo [...]

Otro evento importante en relación a los tacones y Magali Lara fue en su participación, con el mismo grupo de creadoras y Liliana Felipe, en la producción de *Trece señoritas* (1986), una obra sobre Frida Kahlo, que fue posterior a la elaboración del libro. Esta pintora era simbólica para dicho grupo de artistas ya que se vinculaba con aspectos como el dolor, el deseo, el cuerpo y la sexualidad. En esta producción Magali Lara participó con la elaboración de un telón y como parte del vestuario implementó el uso de zapatos de tacón rojo a partir de una fuerte atracción por este calzado, y con motivo una sexualización. Esto da cuenta de como el símbolo fue evolucionando en su trabajo con el paso del tiempo.

La relación construida por la artista alrededor de los tacones, su interpretación y activación de dicho objeto en su libro, está ligada a la incompreensión, en cierto sentido, de las relaciones sentimentales y de pareja. Para el año en que se realizó *Los zapatos de tacón* la artista narra que tenía un novio que decidió marcharse, y eso dictó el inicio de la pieza: "cuando un hombre delgado se va..." Este irse se asocia con los tacones que parecen caminar y entorpecer. Para Lara y otras mujeres

de la época los modelos de pareja predominantes de la época de los 80 eran conflictivos. Modelo donde las mujeres tenían un rol desfavorecedor y había una imposición naturalizada de ser amas de casa, de ser serviciales ante la figura masculina, de sumisión y obediencia. Así, el libro busca a través de los tacones manifestar el deseo de la artista por una pareja sexual, a la vez de cuestionar cómo podría mantenerse una relación de este tipo sin que la mujer padeciera las desventajas del acuerdo patriarcal en las parejas heterosexuales. Se trataba de una fuerte contradicción para la artista: querer ser parte de ello, pero no buscar la sumisión que implicaba en ese periodo histórico (Lara 2021). Expresar los sentimientos de un rompimiento amoroso y además denunciar que la mujer no siempre quiere estar sujeta a las relaciones ortodoxas dictadas por la hegemonía. Que hay mujeres que quieren construir relaciones de pareja de otra forma, con mayor libertad, con mayor equidad. A la vez de también construir relaciones con ellas mismas.

El zapato de tacón no aparece únicamente en este libro de artista de Magali Lara, sino que tiene otras apariciones en su obra como es el caso de *Naturaleza Muerta* (1986) y *Pérdida* (1986). De ambas es importante notar su fecha de realización, el mismo año de publicación del cuento de Samperio y de la participación de Lara en la obra *Trece Señoritas*. En el caso de *Naturaleza Muerta*, un acrílico sobre tela, la obra muestra a una mujer que, tras quitarse sus zapatos de tacón rojo, parece que se ha quitado la vida en complicidad con una soga, acompañada únicamente de unas flores que se encuentran también a punto de sucumbir. Por su parte, la pieza de *Pérdida* se trata de un pastel sobre papel donde de nuevo solo aparecen un par de piernas enfundadas en un vestido, de una mujer que también ha decidido quitarse los zapatos de tacón rojo. En esta ocasión parece que se encuentra tendida en la yerba, desprendida de estos accesorios de represión.



Imagen 11. Comparación entre las obras de Magali Lara 1) *Los zapatos de tacón* (1982), 2) *Naturaleza Muerta* (1986) y 3) *Pérdida* (1986). Recuperado de: 2) <https://cultura.nexos.com.mx/error-en-la-obra-de-magali-lara/>, 3) <http://www.magalilara.com.mx/?accion=tecnica&id=254>

A su vez, los tacones pueden rastrearse en otras representaciones artísticas afines, aunque debe tenerse en cuenta que el empleo de estos objetos en el arte es vastísimo, y por tanto imposible de agotar. Un ejemplo es la obra *Atrabiliarios* la artista colombiana Doris Salcedo, quien una década después del libro de Lara utiliza los tacones desde otro ángulo para hablar sobre la historia de las mujeres desaparecidas en su país (Cotter 2015). En este caso los tacones se encuentran en cajas de zapatos cubiertas por un material traslúcido que apenas permite diferenciar de que objeto se trata. Igualmente, una obra reciente asociada al libro tratado es el performane *Zapatos rojos* (2019) de Elina Chauvet, creadora también mexicana. Esta instalación ambulante plagó de zapatos rojos espacios públicos alrededor del mundo, con el objetivo de hacer conciencia sobre la violencia hacia la mujer en México y las altas tasas de feminicidios. Estos zapatos representaban a las mujeres desaparecidas en nuestro país (Lapalma 2013). Hay una similitud entre estos trabajos al deconstruir la figura explícita del tacón y darla al público en otras formas visuales y conceptuales, a la vez que encuentra espacios diferentes entre la exploración personal y problemas de violencia social. Es evidente que las producciones reflejan su contexto temporal, al usar estas artistas el tacón para hablar de los conflictos de las mujeres en la sociedad de la que son parte.

## **Agenciamiento**

Asociado a las reflexiones sobre lo femenino antes exploradas, el pensamiento feminista en la historia del arte también ha reparado en la importancia del concepto de agenciamiento. En este caso, agenciamiento se mezcla con las exploraciones de la palabra femenino y a su vez puede contrastarse con el trabajo de Magali Lara, concretamente con algunos símbolos de los que ella se apropia para hablar y cuestionar el papel de la mujer y sus estereotipos, a partir de subvertir su carácter. Los libros de artista de Lara son un grupo de producciones donde la reflexión se torna interesante debido a que estas piezas guardan un carácter narrativo e íntimo, y a que en ellas durante muchas décadas la artista plasmó símbolos asociados con su interés en lo femenino.

Para hablar de agenciamiento es preciso hablar de lenguaje. Judith Butler, filósofa feminista y de teorías de género, establece que el lenguaje es un ser vivo, que “el habla está siempre de algún modo fuera de control.” (Butler, *Lenguaje, poder, identidad* 1997, 36) El lenguaje es complejo, está en tránsito, es iterable, polisémico, y los conceptos emanados de él son problemáticos. En determinadas labores de análisis y reflexión no es de utilidad buscar establecer nociones universalizantes de alguno de estos conceptos problemáticos, sino que es más útil aceptar que el lenguaje no es hierático, y que deberán presentarse definiciones que sean competentes para la investigación en cuestión, para hablar de lo que se quiere hablar.

En el lenguaje también se ubica el papel del productor: “hacemos cosas con palabras, producimos efectos con el lenguaje, y hacemos cosas al lenguaje, pero también el lenguaje es aquello que hacemos” (Butler, *Lenguaje, poder, identidad* 1997, 25) Las palabras hacen cosas y configuran sistemas, el lenguaje “hace mundo”. El sujeto está implicado en el lenguaje, sin embargo, el lenguaje llega a trascender al sujeto que habla, va más allá de él. (Butler, *Lenguaje, poder, identidad* 1997) (Butler 1997) Algo tajante en toda esta estructura es que el “sujeto no ejerce un poder soberano sobre aquello que dice” (Butler, *Lenguaje, poder, identidad* 1997,

62), el sujeto no es soberano del lenguaje. Puede ser que el hablante se apropie de él, le de ciertos usos y produzca ciertos cambios, pero el lenguaje está más allá de la soberanía humana.

El término de agenciamiento fue utilizado por Judith Butler, quien habla justamente sobre los posibles cambios que puede haber en el lenguaje. En su escrito *Lenguaje, poder e identidad* esta autora ejemplifica el agenciamiento a partir del lenguaje hiriente. Establece como con el tiempo, a partir de los sujetos, las palabras pueden desligarse del poder que se les ha otorgado para herir y pueden ser recontextualizadas de forma positiva. En esto consiste el proceso de agenciamiento (Butler, *Lenguaje, poder, identidad* 1997). La agencia del lenguaje es la agencia del sujeto. Butler explica: “[l]a reevaluación de términos como ‘queer’ sugiere que el habla puede ser ‘devuelta’ al hablante de una forma diferente, que puede citarse contra sus propósitos originales y producir una inversión de sus efectos.” (Butler, *Lenguaje, poder, identidad* 1997, 36) El lenguaje es un instrumento a través del cual se ejerce poder, dominación, subordinación, y es de eso de lo que las palabras pueden llegar a desprenderse a través del agenciamiento.

Por su parte, la historiadora polaca Ewa Domanska explica como “el lenguaje no sólo presenta la realidad, sino que también motiva en ella cambios, y, además, de que ciertos fenómenos existen solo en el acto de su ejecución y deben ser repetidos para empezar a existir.” (Domanska 2011, 127) Así el carácter de iterabilidad en el lenguaje es un punto importante, al permitir las recontextualizaciones a través de la repetición. Hay cambios positivos realizados por el sujeto agentivo, un sujeto agentivo fuerte que motiva transformaciones en la realidad mediante acciones, que genera identidad. Muchas veces estas rupturas de códigos pueden tener una condición política o acusativa, como el concepto de femenino. En este sentido, es importante ser agente y no objeto de los cambios, cambios que están en manos del individuo y de la comunidad (Domanska 2011). En el proceso de agenciamiento dicho cambio en las palabras es para otorgarles una fuerza performativa mayor.

En el caso específico del proceso de agenciamiento que el concepto femenino experimentó en las artes visuales de la segunda mitad del siglo XX, este fue derivado de las artistas mujeres y artistas feministas que estaban interesadas en usar lo femenino en su trabajo, querían vincularse con el concepto, se sentían afines a él, pero no a todos los estereotipos y valores negativos que lo orbitaban. Entonces decidieron” cambiarlo. Este grupo particular de artistas tomó el concepto de femenino y comenzó a usarlo dentro de un arte de denuncia social, modificando el término para que comenzara a ser asociado a sus intereses, arrancándolo de su significado (o al menos de uno de ellos) para que se asociara a algo que distingue, aunque no define, a la mujer; a un proceso de lucha y de identidad. Femenino agenciado y usado como un elemento positivo, como una bandera para algunas mujeres, femenino con una fuerza performativa mayor.

El lenguaje está constantemente sujeto a cambios, es mutable, y de esta misma forma feminidad no siempre ha significado lo mismo en ningún contexto ni en ningún tiempo. Lo femenino se construye cultural y socialmente. Previamente había una subordinación social a la que la mujer se veía sujeta a través del uso de femenino como algo negativo; y a través de la apropiación y agenciamiento de las mujeres en su arte, de representar lo femenino como algo afirmativo, tenaz e investido de poder, comenzaron a fuerza de iterabilidad a vincular lo femenino a un sentido de recontextualización positiva. Se dio entonces un divorcio de los estereotipos opresores para convertir a lo femenino en emblema de sus acciones. Estas artistas arrebataron el concepto de las manos del patriarcado y lo hicieron suyo. Sobre ello, Butler recupera como “Beauvoir afirma que el cuerpo femenino debe ser la situación y el instrumento de la libertad de las mujeres, no una esencia definidora y limitadora” (Butler 2007, 63); y en el caso específico del arte, Griselda Pollock habla de los significados que este puede lograr:

El arte es parte de la producción social: es productivo y produce significados activamente. Además, el arte es constitutivo de la ideología, no solo lo ilustra. Es una de las prácticas sociales a través de las cuales se construyen,



reproducen e incluso redefinen visiones particulares del mundo, definiciones e identidades para que vivamos. (Pollock 1987, 5)

Actualmente, muchas mujeres no se sienten vinculadas con el concepto femenino, principalmente algunas feministas, debido a la carga histórica negativa y precarizada del concepto. Esto debe entenderse únicamente como formas diferentes de producir y de representar, así como de relacionarse con los conceptos. Sin embargo, hubo artistas que quisieron recuperarlo, y darle un sentido propio, siendo Magali Lara una de ellas. Desde el inicio de su carrera Lara decidió emplear la feminidad en sus obras, y se ha cuestionado con ellas el papel impuesto a las mujeres en la sociedad, dentro de la vida doméstica, su papel en la familia, su dominación por los hombres. Así, en algunas de sus piezas tomó elementos estereotípicamente femeninos y los recontextualizó y subvirtió para a partir de ellos reflexionar sobre el rol de las mujeres, para modificar los significados. Magali Lara no presenta en las páginas de sus libros un jarrón con flores y lo asocia a la palabra “amor” esperando representar con esto una prescripción femenina de cómo las mujeres debemos comportarnos o debemos ser. No pretende aludir a cuestiones de fragilidad, delicadeza, belleza o pureza. Lara busca dar un giro a estas lecturas estandarizadas y retar al espectador a generar otras recepciones de códigos, a partir de entender lo femenino como un centro de cuestionamientos de la normalización y de propuestas de fortalecimiento de la mujer.

### **El corazón**

A la par del fuerte sentido de agenciamiento en el símbolo del tacón ya escrutado, se encuentra también el elemento de el corazón que permite continuar pensando en el poder del agenciamiento. El corazón aparece una sola vez en el libro *Los zapatos de tacón*, acompañado de un tacón verde. Podría ser la sombra del tacón, este podría estarlo pisando, o quizá es una asociación aleatoria. El corazón, de color rojo intenso dado por una pincelada que sobrepasa los bordes del dibujo, se asocia a la iconografía clásica del amor y el desamor. Al sentido del discurso hegemónico naturalizado respecto de los sentimientos de la mujer, de su sensibilidad. Carolyn

Korsmeyer explica como: “la razón y la mente, la justicia, la actividad y la responsabilidad pública se identifican como dominios masculinos donde los hombres funcionan mejor, mientras que la emoción y el cuerpo, el capricho, la pasividad y la domesticidad se asignan al reino femenino.” (Korsmeyer 2004, 14)

Relacionado con estas prescripciones, la misma Magali Lara explica como había en su trabajo una intención de erotizar el corazón, de convertirlo en un emblema no sólo de esta referida afectividad, sino de lo que ella denomina una “desorganización afectiva” (Lara 2021), muy vinculado a la experiencia de terminar con una pareja que detonó la creación de *Los zapatos de tacón*, al no querer cumplir con la construcción de la pareja patrón del México de los 80, donde en muchas ocasiones la mujer se subyugaba al hombre por imposición. También se asocia a una indeterminación y falta de dominio o control ante los afectos, que son espontáneos e impredecibles. Así, en este corazón hay un claro sentido de subversión y relectura de una imagen estandarizada, de agenciamiento.



Imagen 12. Detalle de *Los zapatos de tacón* (1982) donde se muestra la representación del corazón. Fotografía cortesía de la artista

Dicho corazón es otro elemento reiterativo en las obras de Lara. En *Los zapatos de tacón* hace una aparición fugaz, pero, por ejemplo, fue un elemento clave en la obra de teatro *Cocinar hombres* (1985), escrita por Carmen Boullosa, en la que Magali Lara colaboró. En esta representación, protagonizada por dos mujeres brujas que elaboran sobre la incitación, se utilizaron corazones de res en el escenario como herramienta para los rituales de estas brujas. En otros trabajos de Lara se aprecian a su vez corazones en ganchos, cosidos, con plantas saliendo de ellos y de formas muy variadas. Otras piezas de la artista en las que se manifiesta este símbolo son *Lealtad* (1980), *Corazón* (1984), *A imagen y semejanza* (1984) y *La risa (corazón de infancia)* (1984).

## **El cuerpo**

La segunda ola feminista también tenía como una de sus principales metas y preocupaciones la exploración y reivindicación del cuerpo de las mujeres. Era preponderante generar políticas de autorrepresentación, dejar de lado la desigualdad y deshacerse de privaciones y tabús. Esto se derivó del hartazgo que Amanda Mauri explica en su texto *Recorrido breve por las gramáticas de la violencia sexual* de la siguiente forma: “La dominación y la sumisión, la posesión y la desposesión, la afirmación de lo propio y la negación de lo ajeno se distribuyen de forma desigual entre distintos cuerpos. Para mantener la autoridad de ciertas identidades, es necesario imponer la marca de la alteridad en otras. Crear cuerpos otros.” (Mauri 2020, 53-4), lo anterior bajo un esquema que se pretendió establecer como universalizante separando el Yo del Otro. El poder de los hombres sobre las mujeres bajo discursos heterosexistas.

De esta forma, la misoginia se manifiesta en los cuerpos. Mauri lo expone como un fenómeno en el que “la piel se extiende como una superficie de inscripción infinita, llevamos grabados los estatutos políticos del régimen subjetivo.” (Mauri 2020, 55) Para que un cuerpo sea reconocido debe cumplir con ciertos atributos reconocidos en el sistema de representación social, manifestar las identidades impuestas. Hay una gran cantidad de significados que atan el cuerpo a expectativas, posibilidades y restricciones. Se espera que los cuerpos quepan en moldes, los cuales Mauri define como hegemónicos y estáticos (Mauri 2020, 55). Estos eran algunos de los aspectos de los que las mujeres querían (y quieren) liberarse, sobre los que se volcaron muchas de las reflexiones no solo históricas y filosóficas, sino también artísticas. Igualmente, estas ideas se vieron materializadas en valiosas luchas y conquistas feministas. Esto en relación con la salud y el aborto, principalmente en el siglo pasado; y en el nombramiento y denuncia de la violencia hacia los cuerpos femeninos (como es la violación y el abuso), iniciado varias décadas atrás pero muy visible en la actual ola feminista en parte encauzada al rompimiento del silencio.

En esta línea, enfocado a dichas producciones artísticas que se generaban en las últimas décadas del siglo XX, Cordero expresa como en este periodo histórico hay una promoción de una conciencia subversiva y cuestionadora de la objetividad que impacta en la forma de abordar el cuerpo en el arte. Hay un diálogo entre la realidad y las representaciones que aluden a ella en términos metafóricos y simbólicos. Se generan así numerosas formas de “experimentar y pensar el cuerpo” (Cordero Reiman 1998, 90). Así, específicamente desde el contexto latinoamericano, Andrea Giunta comparte como:

La segunda ola del feminismo en los años sesenta y setenta, las críticas enunciadas desde el posfeminismo, la introducción de perspectivas de género y las de la teoría *queer* habilitaron una perspectiva sustitutiva que generó un modelo interpretativo, el cual, en pos de una lectura correcta de cómo deben abordarse las posibilidades del cuerpo, terminó borrando la textura histórica en la que posiciones críticas e imágenes configuraron un terreno de problemas y perspectivas que no se ajustan, necesariamente, a los presupuestos desde los cuales fueron generadas. (Giunta 2018, 140)

Giunta se pregunta si las producciones artísticas pueden ayudar a comprender las conceptualizaciones del cuerpo en esa época y hasta el presente. Para la historiadora el cuerpo la mujer comenzó a producir representaciones que lograron emancipar a los cuerpos, a través de lo que define como “herramientas de readministración” (Giunta 2018, 13). Igualmente, expone cómo las obras de arte en las décadas de los 80 y los 70 generaron “una comprensión distinta del cuerpo femenino, entendido como espacio de expresión de una subjetividad en disidencia respecto de los lugares socialmente normalizados. Las representaciones del arte y de las del activismo feminista interrogaron las claves del disciplinamiento del cuerpo femenino cuya contracara era el disciplinamiento del cuerpo masculino.” (Giunta 2018, 13) Había también en estas producciones una fuerte alusión a la sexualidad, específicamente de la liberación y de la oportunidad de comenzar a hablar abiertamente de ello para después vivirlo fuertemente.

En esas décadas hubo artistas que en sus creaciones fueron súmamente literales y enérgicas sobre el uso y reivindicación del cuerpo de las mujeres en el arte, sobre todo desde el performance; como es el caso de Ana Mendieta, Carolee Schneemann, Rachel Rosenthal, Marina Abramović, Eleanor Antin o Barbara Smith. Sin embargo, hubo numerosas creadoras que se interesaron por hablar del cuerpo utilizando otro tipo de herramientas y discursos, pero no por ello alejados de las intenciones reivindicativas y de exploración. Igualmente, “el tema de la sexualidad femenina, el deseo femenino, y su enunciación desde la experiencia de la mujeres es fundamental también en el arte, la literatura, y los estudios feministas de los años 60, 70 y 80” (Cordero Reiman 2022). Bajo este tenor, y retomando las ideas de Andrea Giunta, ella explora el hecho de que “sin haberse identificado como feministas o mujeres, las obras de numerosas artistas habían desarrollado un sistemático proceso de investigación, centrado sobre todo en el cuerpo y las violencias a las que culturalmente (y también por efecto de las dictaduras) había estado sujeto.” (Giunta 2018, 63)

Magali Lara comienza a trabajar sobre los rompimientos, entre otras cosas, relacionados con el cuerpo, acompañada de un entorno creativo e intelectual que fluía en las mismas dinámicas; como es el caso del trabajo de otras artistas con las que se relacionada activamente: Lourdes Grobet, Carmen Boullosa, Jesusa Rodríguez..., quienes también estaban en una etapa de libertad y empoderamiento. Asimismo experimentó el fuerte impacto de las acciones de la feminista y teórica mexicana Marta Lamas, quien desde la década de los 70 fue una de las principales voces a favor de los derechos de las mujeres, poniendo especial énfasis en la prostitución, discriminación y aborto.

El cuerpo en el trabajo de Lara se manifiesta de muchas formas, desde cuestiones puramente físicas hasta insinuaciones conceptuales. Aparece desde la sexualidad, imperante en la lucha de esa época y un elemento latente en el trabajo de la artista. Recurre al cuerpo y su sexualidad, su pudor, su carne, su erotismo y sus tabús. *Los zapatos de tacón* es una pieza que directamente habla de esta pulsión sexual,

además experimentada en una etapa de juventud de Magali. La boca, los labios rojos, manifiestan parte de dicho deseo; así como la propia historia que alude a las relaciones amorosas-sexuales con hombres. Existía un fuerte deseo por la pareja sexual, por hablar de la genitalidad, del cuerpo, de la experiencia sensorial, háptica y emocional de la mujer en torno al sexo. Sexo que en el periodo de creación de la pieza resultaba un fuerte tabú y una alta restricción en boca, pluma y pincel de las mujeres, y cuya alusión pública podía llegar a ser polémica.

A su vez el cuerpo se observa en la obra de Lara como un lugar fundamental de enunciación. Hay una necesidad de no seguir pensando en el cuerpo de la mujer como algo que se observa (por la mirada masculina) y que se representa a placer con la escotofilia. Se trata aquí de un cuerpo que se manifiesta, desde el que hacen demandas, sobre el que se reflexiona y se cuestiona. Un cuerpo que se hace consciente y con el que se produce. Al respecto de este poder del cuerpo en las artes, retomando las ideas de Amanda Mauri, ella comparte algo que se asocia con éste componente del trabajo de Lara:

Si bien es cierto que el cuerpo actúa como una superficie de inscripción, un espacio marcado por los discursos y las normas del lenguaje misógino, también es cierto que el cuerpo es, en sí mismo, un espacio de enunciación. El cuerpo es una plataforma desde la que pronunciamos, y, más importante, desde la que articular nuevos modos de pronunciamos. [...] El cuerpo está escrito, pero también escribe (Mauri 2020, 55).

El cuerpo de la mujer se observa en *Los zapatos de tacón* a través de las imágenes representadas. Imágenes que, bajo un ejercicio constante en el trabajo de Magali Lara, muestran elementos que se transforman o que buscan representar numerosas cosas a la vez. Cada uno de los tacones representados se convierten en cuerpos y se comportan como tal. Son cuerpos que mutan, tienen movimientos constantes, diversos ángulos y tamaños. Se contraen, empalidecen, se tuercen, se estremecen. En los tacones se observan los gestos corporales padecidos por la ruptura amorosa,

por el recuerdo del hombre delgado, por la posibilidad de encontrarlo repentinamente en la calle, por el recobrar fuerzas y seguir el camino. Este uso diverso del cuerpo puede entenderse a partir de un vaivén entre interioridad y exterioridad; Cordero Reiman propone en este sentido como:

Nuestros cuerpos son el receptáculo de la realidad subjetiva, lo que sentimos y somos en nuestro interior. [...] La manera en que cada quien vive su cuerpo, y lo que sentimos dentro de él, constituye una verdad vital que [...] colorea y da significado a todas nuestras experiencias y aflora en el gesto, en el acto o en la palabra, pero nunca se revela completamente en la exterioridad (Cordero Reiman 1998, 20).

Finalmente, el cuerpo tiene un papel preponderante en *Los zapatos de tacón* desde la perspectiva de la escritura y de la lectura. Por una parte, el ejercicio de la escritura manuscrita en los trabajos de Lara es una acción que proviene del cuerpo, de un reclamo de este espacio. El cuerpo que se hace escuchar a través de las letras. Hélène Cixous, feminista y escritora francesa, en *The Laugh of the Medusa* habla justamente de cómo la escritura crea una relación entre la mujer y su sexualidad (elemento que ya se ha mencionado es crucial en la obra de la artista), con su “ser mujer”, con su fuerza interna. Es una emancipación. Así, mediante la escritura la mujer al fin puede hablar, e insertarse en la historia de la cual ha sido históricamente suprimida (Cixous 1976).

Por su parte, la lectura también tiene un fuerte impacto corporal en los libros de artista, al ser piezas con un potente sentido físico y háptico. Los libros de artista son “objetos vivos”, donde la manipulación es fundamental. Este tipo de libros reclaman una comprensión activa del objeto desde un punto de vista tanto perceptivo como cognoscitivo. Este proceso se realiza de un modo interactivo, ya que lo táctil es la característica más radical del libro de artista frente a otras formas de arte. De esta forma, además de la experiencia visual, en los libros de artista las manos se hacen cómplices en la experiencia de lectura. La lectura del libro requiere de cierta

performatividad, de actos físicos que demandan un vínculo del cuerpo con el material. Un ejemplo muy ilustrativo de esta corporalidad en el acto de la lectura es la pieza *Interior Scroll* (1975) de la artista feminista Carolee Schneemann. En este performance ella comienza a leer el texto “Cézanne, She Was a Great Painter”, posteriormente se desnuda y extrae de su vagina un rollo con un discurso feminista del cual también hace lectura (Trilnick 1964).

### **Binarismos**

Asociado con el cuerpo de la mujer y con los esquemas hegemónicos, la sociedad binaria es también un punto de conflicto en el pensamiento feminista, sobre todo en las reflexiones de las últimas tres décadas. Por ejemplo, en el sentido del Yo y el Otro, planteado en las ideas de Amanda Mauri, hay un importante impacto en los binarismos, lo cual la autora plantea de la siguiente forma:

Aquello que queda relegado al rextremo de la alteridad y la negación, debe ser dominado, poseído y acotado dentro de unos parámetros normativos concretos. El orden es esencial. La legitimidad del binarismo jerárquico depende de producir identidades fijas, herméticas e impermeables. Esto esboza un mapa de posibilidades subjetivas extremadamente limitado y violento. No hay espacio para la ambigüedad, la fluidez o la pluralidad.”  
(Mauri 2020, 54)

Por su parte, Rita Segato, escritora, antropóloga y activista feminista, explica en una entrevista a Marta Sesé la mirada binaria sobre el género como versa a continuación:

En ese tránsito de sociedades que son duales, donde hay poder, donde hay diferencia de prestigio entre hombres y mujeres. Son duales porque los dos ambientes, [...] el espacio de la tarea masculina y femenina, ambos son dotados de politicidad. Ambos son toma de gestión. Entonces ese mundo dual se binariza. El mundo binario es el mundo de uno, no el mundo de dos.



El mundo binario es el mundo del uno y sus anomalías, Es el mundo del uno y sus otros defectivos. La mujer se vuelve defectiva con relación al sujeto universal, que es el hombre. (Sesé 2020, 74)

Se trata de la implementación hierática de ese Yo y el Otro. El hombre y la mujer. Fuertemente diferenciados y en casillas separadas por esquemas y prescripciones bien demarcados por un sistema patriarcal. Un sistema conveniente al perseguir el poder y la dominación. En este sentido Mauri plantea la pregunta retórica “Si no está claro dónde empieza el Yo y donde empieza el otro -quien es Hombre y quien es Mujer, por ejemplo-, ¿cómo establecer una relación de dominación y sumisión entre ellos?” (Mauri 2020, 54).

El trabajo de Magali Lara, siendo *Los zapatos de tacón* una pieza ejemplar, cuestiona el hieratismo de estas divisiones binarias, el Yo-Otro/Hombre-Mujer, bajo el que se ha regido la sociedad por tanto tiempo. Reta a las prescripciones y las asociaciones evidentes a través de imágenes potentes que logran ambigüedad y fluidez. Imágenes que fueran mujer y hombre a la vez, ejemplo del rompimiento del orden y, en consecuencia, de la sumisión. Para Lara hay una fuerte alusión a la subjetividad en esta clase de representaciones. En sus ejercicios la artista busca deshacerse de los binarismos hegemónicos que tenían gran fuerza en la década de los 80: disociarse de este orden Hombre-Mujer (entendido también como Hombre sobre Mujer) y generar quimeras, mezclas que permitan pensar en sus estructuras artísticas fuera de los parámetros del arte establecidos, romper con estándares de representación. Esto fue planteado a inicios de los 90 por Judith Butler en su libro de teoría queer *El género en disputa*, donde alude directamente a la poca conveniencia de pensar el mundo y a los humanos en dualidades, sobre todo en cuestiones de género-sexo y género-mujer (Butler 2007).

Estas reflexiones plásticas se observan de forma clara en la exposición *Tijeras* (1977) de Magali Lara presentada en 1977 en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, que resultó ser sumamente controversial. En ella, las tijeras plasmadas

por la artista aluden a la contrariedad por los binarismos al ser estos objetos un falo cuando se encuentran cerradas, con un claro vínculo visual al pene y los testículos; y las piernas de una mujer cuando se encuentran abiertas, siendo el tornillo de unión un posible clítoris. En el caso específico de *Los zapatos de tacón* se observa un ejercicio similar con los tacones. Estos objetos ya se han develado en párrafos anteriores como un símbolo fuertemente asociado al género femenino y cargado de numerosas acepciones. Al hablar de binarismos, el tacón cobra otra naturaleza, principalmente cuando éste es visto por el reverso. El bulto del calzado en la zona del talón unido al se asocian a la figura fálica. Esto produce una atractiva ruptura con lo binario, al crear una quimera entre un objeto intensamente enraizado a la mujer y a sus alusiones femeninas, y un órgano (el falo) que ha sido el centro del hombre y del discurso patriarcal históricamente. Así, Lara no teme en cuestionar y fusionar, sugerir metamorfosis de ida y vuelta entre lo preconcebido sobre los sexos y el género.

Aunque las representaciones de Magali Lara actualmente parezcan familiares y no fuera de lo ordinario, la artista revela que en el periodo y lugar en el que fueron hechos, México en la década de los 70 y 80, sus dibujos fueron frecuentemente descritos como “asquerosos, vomitivos” (Lara, Libros de artista de Magali Lara 2021). Ciertamente había un grado de violencia y subversión con el que la artista quería trabajar. Hacer dibujos poco placenteros que significaran un rompimiento, una confrontación a la sociedad de ese periodo. Como comenta la historiadora Andrea Giunta en su libro *Feminismo y arte latinoamericano* sobre la exposición *Tijeras* de Lara:

Aunque los comentarios de la prensa no permiten constatar con claridad el rechazo, Lara sostiene que la exposición *Tijeras*, que presentó en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de Ciudad de México durante 1977, provocó reacciones adversas (algunas personas odiaron la exhibición, otras destruyeron su nombre, hubo amigos que no le hablaron por un tiempo) (Giunta 2018, 155-156).

Para algunos el trabajo de Lara resultó controversial y fue cuestionado a partir de esta exposición; como sostiene Giunta en la cita anterior, no hubo una completa aceptación de los quiebres que ella estaba explorando a partir de *Tijeras*. Quiebre en el sentido de sacar de contexto un objeto cotidiano relacionado con la mujer, de hacer una crítica con humor y doble sentido. En esta muestra Lara presentó una serie de dibujos de tijeras en los que, como es característico de su trabajo, se mezclaban textos con imágenes. Dichas imágenes provocaron el descontento dado las implicaciones conceptuales detrás de ellas: las tijeras como un objeto usado por la mujer en el hogar que también podían convertirse en un objeto de violencia; las tijeras cerradas que representan el falo, pero que abiertas manifiestan unas piernas de mujer, esto desde los cuestionamientos de los binarismos hegemónicos.

### **La boca**

Al igual que las tijeras y los tacones, hay una alusión al enfrentamiento y negación de los binarismos en los labios, símbolo que, aunque en el libro aquí estudiado solo aparece una vez, al igual que el corazón, posteriormente cobraría una amplia fuerza, volviéndose iterante y esencial en la producción de Magali Lara en años posteriores<sup>16</sup>. En este pensamiento sobre lo binario los labios guardan un enlace directo con los labios vaginales de la mujer. Hay una relación estrecha de forma, de color y de nombramiento; así como de vínculo con el placer. En el libro aparecen los labios horizontales y asociados con el “rojo profundo”, sin literalidad pero sí con sugestión dentro del lenguaje simbólico. No solo en esta pieza, sino en otros trabajos de Lara, los labios buscan ser dos (o más) cosas a la vez.

---

<sup>16</sup> La artista también relaciona la boca con las historias de su madre, y con como ésta solía pintarse los labios sin necesidad de verse en el espejo. Después de las flores y las plantas, probablemente los labios rojos sean uno de los elementos figurativos más repetitivos en los libros de artista de Lara en los 80. Labios con trazos negros saliendo de ellos, colgados de ganchos, con lenguas largas, en hileras uno tras otro, vinculados también con el habla. El uso de la boca comenzó con el ingreso de Magali Lara en el arte correo, donde ella plasmaba sus labios. Posteriormente utilizó algunas etiquetas de boca y sellos con la misma imagen. Todo esto en referencia a poner o mandar besos a la persona receptora. Lara lo asumió como parte de su imagen dentro del arte correo, con un sentido de cariño, carnal e íntimo, pero también con humor. El uso de los labios también puede verse de forma relevante en el libro *Columna rota* (1979), en varias piezas de la serie *Boca* (1979), y en el libro *Lealtad* (1980), realizado en colaboración con Carmen Boullosa, en.



Imagen 13. Detalle de *Los zapatos de tacón* (1982) donde se muestra la representación de los labios. Fotografía cortesía de la artista

Esta boca acompaña a dos tacones en un despliegue de dos páginas del libro, y se escolta por un par de líneas manuscritas que dicen: “me enteré ayer y me pinté los labios de rojo profundo.” Huelga decir aquí que de nuevo el rojo tiene un papel importante asociado con el símbolo. En el catálogo de *Mi versión de los hechos* Lara ha referido que para ella “[l]a boca es un tema frecuente. A veces como vagina o una mezcla de ambas, ocupa un lugar central en mis imágenes hasta volverse la herida primordial.” (Cué Vega 2004, 32)

Así, se trata de una metáfora de los genitales que morfológicamente comparten con la boca, los labios. Lara establece que para ella era una manera de hablar de lo femenino sin que fuera tan descriptivo (Lara 2021). Sobre este sentido había una alusión a los grabados eróticos de Nunik Sauret y las pinturas de la estadounidense Georgia O’Keefe, quien en realidad se oponía a la asociación de sus flores con elementos vaginales o femeninos, pero que muchos críticos, espectadores y artistas percibieron este vínculo de forma inherente (Lynes Buhler 1992).

Una fuerte influencia de la boca en el trabajo de Lara y en esta alusión genital es una serie de fotografías, consideradas poesía visual, de la brasileña Leonora de Barros, publicadas en la revista *Flue - Latin America Issue* de la editorial *Franklin Furnace Archive* (Nueva York en 1983) (Automatica; Oi Futuro 2011, 165). De forma general, estas imágenes muestran el acercamiento a una boca de una mujer que saca y extiende la lengua para meterla entre las partes de una máquina de escribir, en un sentido sumamente erótico y que alude a varias interpretaciones: la boca como un habitar de un elemento fálico, la lengua; la boca con una asociación directa a la vagina, y la boca como un órgano que habla, grita y hace declaraciones.

Por otra parte, vinculado con el resto de los conceptos analizados como el feminismo, lo femenino y el cuerpo, puede leerse está la boca como una parte del cuerpo que grita, denuncia y hace declaraciones. Hay una identificación de la artista con la boca, quien se considera a ella misma “muy bocona” (Lara 2021), una persona que se expresa y no se calla las cosas. En este sentido, la artista tuvo una fascinación por el cuento francés infantil de 1697 *Las hadas*, de Charles Perrault, donde una pequeña niña, cada que hablaba, sacaba perlas, rosas y diamantes, don ganado por su bondad y generosidad. Su hermana, grosera y desagradable, fue castigada por su carácter con sapos y culebras que salían de su boca cada que hablaba. En este contexto, Jesusa Rodríguez e Isabel Benet hicieron una improvisación humorística de este cuento, al cual Lara se veía atraída dado que ella consideraba que lo que salía de su boca cuando hablaban eran estos sapos y culebras (Lara 2021). Así, en el trabajo de Lara se representa una boca que no es reprimida, que se expresa, y que, aunque implique un reto o quizá conflictos, es una boca que debe hablar y no obedecer a los criterios coercitivos de: “la mujer calladita se ve más bonita”. Todo esto Lara siempre busca aludirlo desde un tono jocoso<sup>17</sup>.

El uso de la boca como elemento de denuncia y expresión ha sido usado en otras manifestaciones artísticas feministas. Cabe aquí mencionar brevemente la pieza *Decir* (1974) de la artista venezolana Tecla Tofano, realizada poco menos de diez años antes que el libro *Los zapatos de tacón*, lo cual refleja la importancia de esta parte del cuerpo en el arte feminista. La obra muestra la boca de una mujer que se encuentra gritando la palabra “DECIR” en relieve y en color rojo (de nuevo surge el uso del rojo). Esta pieza para



Imagen 14. *Decir* (1974) Tecla Tofano. Cerámica, 16 x 26 x 16 cm. Colección particular. Fotografía recuperada de: <https://awarewomenartists.com/en/magazine/tecla-tofano-une-artiste-feministe-pionniere-au-venezuela/>

<sup>17</sup> Este sentido remite, de forma actual, a mucho del trabajo de activismo y del levantamiento de la voz de mujeres latinoamericanas del siglo XXI. Un ejemplo es Yolanda Mamani. Activista, feminista, locutora, productora radial y youtuber boliviana; denominada justamente como “chola bocona”, dado su fuerte actitud en contra del silencio de las mujeres.

Tofano es una oportunidad de evidenciar, con humor e ironía, la subyugación de la mujer por parte del patriarcado. Igualmente, es importante mencionar en el contexto mexicano el cartel de Ana Barreto, realizado ca.1980 para una campaña de denuncia de la violación para el Centro de Apoyo para Mujeres Violadas A.C, en el que se observan numerosas bocas rojas en denuncia; así como una obra tapiz procesual de bocas tejidas y bordadas realizada por un colectivo formado dentro del Taller Permanente de Arte y Género, gestionado por Mónica Mayer y con la colaboración de Karen Cordero, en el marco de la exposición *Mujeres ¿y qué más?: reactivando el archivo Ana Victoria Jiménez*, realizada en la Universidad Iberoamericana en 2011 (Cordero Reiman 2021). Dichas obras, a casi treinta años de la materialización de *Los zapatos de tacón*, también estuvieron directamente encaminadas a promover la denuncia de las mujeres, a que éstas alzarán la voz ante las injusticias y las inconformidades.

De esta forma, los símbolos representados en las piezas de Magali Lara y los conceptos sobre los que reflexionan, producen numerosas preguntas en torno al lugar que la mujer ocupa y a sus posibilidades. Con sus piezas Magali Lara no busca desvincularse de los objetos y conceptos del hogar, no hay un carácter como tal emancipatorio en sus producciones. Lara lo que persigue es pensar sobre la intimidad desde la intimidad, encontrar las posibilidades subversivas de los símbolos, cuestionarse las situaciones sociales; todo esto quizá no desde una posición propiamente militante del feminismo, sino desde los espacios más personales de reflexión sobre la vida, desde las subjetividades. Son los símbolos de Magali Lara aquellos que nos conducen a visualizar las preguntas expresadas por la artista y a generar las propias. Son sus obras las que invitan a un carácter de reivindicación del concepto del hogar llevado por las mujeres y su iconografía, y no al abandono de estos temas.

Lara utiliza objetos usualmente femeninos para hablar de lo carnal, el cuerpo, la sexualidad, el deseo, y de cuestiones sobre las que la mujer no podía hablar. Dispone de dichos objetos para que se vuelvan símbolos de la sexualidad

de la mujer, y no sólo estereotipos de constricción contruidos por el patriarcado. En sintonía con lo anterior, a pesar de la seriedad con la que pudieran tildarse los temas tratados por Lara, a la artista en esa época le gustaba mucho trabajar y expresarse desde un nicho de humor, saberse capaz de reírse de las situaciones que estaba viviendo, del carácter de las contradicciones y de ciertos aspectos del *statu quo*. El feminismo de los 70 era sumamente militante y serio, y en los 80 (época en la que se produjo *Los zapatos de tacón*) se comenzó a acudir al humor para hacer protesta social y luchas feministas, como fue el caso de las *Guerrilla Girls* (Leeson 2010). El trabajo de Lara puede leerse entonces desde una trinchera muy formal y analítica, pero sin dejar de lado el interés de la artista en lo jocoso, en encarar los conflictos con declaraciones fuertes, pero que a la vez puedan causar sonrisas. Los tacones en el libro son torpes, pierden el garbo por completo, con ello buscan evidenciar una situación difícil y a la vez la oportunidad de reír de uno mismo.

## REFLEXIONES FINALES

El proceso de comprensión de un libro de artista como *Los zapatos de tacón* permite la apertura de numerosas exploraciones. Por ejemplo, la riqueza enorme en las imágenes plasmadas, los símbolos que Lara presenta como metáforas polisémicas. Los procesos presentes en dichos símbolos persiguen la transformación de las lecturas, proponen una nueva semiótica desde los espacios de la intimidad y la subjetividad. El tacón, los corazones, la boca y el color rojo. Elementos con diversas lecturas que reflejan los intereses de la artista, las luchas de la época, las interrogantes de identidad y prescripciones, la reinterpretación, la experimentación. Cosas que quieren mostrar muchas otras cosas. Igualmente, el tránsito por la feminidad, el cuerpo y los binarismos en esta pieza da mayor fuerza a las reflexiones de Lara, así como de las posibilidades que el libro de artista brinda en su expresión.

El carácter performativo y de agenciamiento de los libros de artista y otras representaciones artísticas son parte de todo un sistema de producciones vinculadas a diversos movimientos, en este caso específico al feminista. Sin

embargo, el agenciamiento no es universal, no se busca inscribir a Magali Lara dentro de un linaje falaz que replica el énfasis tradicional de la historia del arte en aquella “narrativa perfecta” sobre el genio individual. Estos procesos de apropiación y reivindicación son parte de una colectividad, un devenir de décadas, del compartir, un trabajo entre muchos saberes, elemento sustancial del pensamiento feminista.

Una última reflexión a compartir al respecto del proceso de esta investigación es la dificultad que se encara al tratar de realmente producir conocimiento desde otros lugares, considerando factores relegados y pensando de otras formas. En la lectura, discusión y reflexión de textos feministas veo una maravillosa forma de abordar las situaciones artísticas y culturales (entre muchas otras circunstancias): veo rompimiento de esquemas, veo ideas arrojadas desde decenas de caras diferentes de la moneda. Resulta inspirador, y produce una efervescencia e impulso de hacer y escribir desde lugares similares. Sin embargo, en el acto es todo un reto. Dentro de una aún joven formación académica, un reciente acercamiento a las teorías feministas y una crianza fuertemente patriarcal, salir de las prescripciones es posible, pero implica trabajo, perseverancia y apertura.

Considero que uno de los primeros pasos es ese, la voluntad de querer entender y explicar sin prescripciones. Está latente el desafío de internalizar que los esquemas no pueden cambiarse si se sigue discurriendo hegemónicamente. En mi experiencia, estas formidables maneras de pensar y repensar el mundo toman un tiempo en encarnarse, primero comprendiendo el cómo y luego siendo capaz de generar uno mismo desde ahí. Empero, la lección es asimilar la importancia de seguir ahí, entender lo gustoso de los retos y lo fructífero de los resultados posibles.

Hay numerosas puertas inexploradas en este ensayo sobre las que valdría la pena indagar a futuro. Tales son el análisis de otros libros de artista de Magali Lara y su posible relación con el resto de las producciones de la artista. También es sugerente el pesquisar sobre los vínculos entre los símbolos utilizados por Lara en sus primeros años de producción, la naturaleza y aparición de cada uno de ellos y sus relaciones. En este sentido, también hay un nicho de búsqueda en la transición de



la artista entre lo figurativo y lo no figurativo, considerando que sigue explorando aspectos del yo, la mujer, lo femenino, el deseo, etc. A su vez se dejó fuera del ensayo, pero es de mi interés personal explorar en investigaciones futuras, la relación del libro de artista con la mujer y las posibilidades que este permite de manera particular para la manifestación de ciertas inquietudes.

## BIBLIOGRAFÍA

2010. *WAR Women Art Revolution*. Dirigido por Lynn Hershman Leeson.

Aceves Sepúlveda, Gabriela. 2019. *Women Made Visible. Feminist Art and Media in Post-1968 Mexico City*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Amirsadeghi, Hossein. 2014. *Contemporary Art Mexico*. Nueva York: Thames & Hudson.

Antón, José Emilio. 2012. *El libro de los libros de artista*. Sestao: La Última Puerta a la Izquierda.

Automatica; Oi Futuro. 2011. *RELIVRO Lenora de Barros*. Río de Janeiro: Automatica; Oi Futuro.

Bal, Mieke, y Norman Bryson. 1991. «Semiotics and Art History» *The Art Bulletin* 73 (2): 174-208.

Barrios, José Luis. 2004. «Hostilidad y hospitalidad: cuerpo y mundo en Magali Lara.» En *Mi versión de los hechos*, de Ana Laura Cué Vega (ed.), 11-24. Ciudad de México: Universidad Autónoma de México.

Bartra, Eli. 1999. «El movimiento feminista en México y su vínculo con la academia.» *La Ventana* 214-234.

Buhler Lynes, Barbara. 1992. «Georgia O'Keeffe and Feminism: A problem of Position.» En *The Expanding Discourse. Feminism and Art*, de Norma Broude y Mary D. Garrard, 437-449. Reino Unido: Westview Press.

Butler, Judith. 1997. *Lenguaje, poder, identidad*. Madrid: Síntesis.

Butler, Judith. 2007. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.

Cabello/Carceller. 2020. «Mataré lo femenino que hay en mí.» *Utopía* 13-20. CIEG-UNAM. s.f. *Fem*. Último acceso: 2021. <https://archivos-feministas.cieg.unam.mx/publicaciones/fem.html#fem>.

Cixous, Hélène. 1976. «The Laugh of the Medusa.» *Signs* 1 (4): 875-893.

Cordero Reiman, Karen, entrevista de Andrea Paola Ruisánchez Campuzano. 2021. (01 de Abril).

Cordero Reiman, Karen, entrevista de Paola Ruisánchez. 2022. *Los zapatos de tacón* (2022 de Mayo).

Cordero Reiman, Karen, e Inda Sáenz. 2007. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Ciudad de México: Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Iberoamericana, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fonca y CURARE.

Cordero Reiman, Karen. 1998. «Introducción.» En *El Cuerpo aludido*, de Instituto Nacional de Bellas Artes, 19-25. Ciudad de México: CONACULTA - INBA - Museo Nacional de Arte.

Cordero Reiman, Karen. 1998. «Síntomas culturales: Cuerpos del siglo XX en México.» En *El Cuerpo aludido*, de Instituto Nacional de Bellas Artes, 89-109. Ciudad de México: CONACULTA - INBA - Museo Nacional de Arte.

Cordero Reiman, Karen. 2021. *Herencias, vivencias y retos en la historia del arte feminista*. 24 de Febrero. Último acceso: Marzo de 2021. [https://www.youtube.com/watch?v=wctDWM\\_LEcQ&t=4954s](https://www.youtube.com/watch?v=wctDWM_LEcQ&t=4954s).

Cotter, Holland. 2015. «Fantasmas y reliquias del martirio: Retrospectiva de la colombiana Doris Salcedo abre en Nueva York.» *The New York Times*, 30 de Junio.

Cué Vega, Ana Laura. 2004. *Mi versión de los hechos. Magali Lara*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

De la Cruz Hinojos, Mónica Euridice. 2016. «En las márgenes del libro: El libro de artista, el libro objeto y la memoria histórica.» *.925 Artes y Diseño* (Facultad de Artes y Diseño).

De la Cruz, Mónica, entrevista de Andrea Paola Ruisánchez Campuzano. 2021. *Libro Los zapatos de tacón* (Febrero).

Despentès, Virginie. 2006. *Teoría King Kong*. Barcelona: Penguin Random House.

Domanska, Ewa. 2011. «El <<viraje performativo>> en la humanística actual.» *Criterios* (37): 125-142.

Ferrero, Clara. 2017. *Por qué la revolución de las mujeres se ha teñido de rojo*. 13 de Julio. Último acceso: 04 de Enero de 2021. <https://smoda.elpais.com/feminismo/por-que-la-revolucion-de-las-mujeres-se-ha-tenido-de-rojo/>.

Freud, Sigmund. 1927. «Fetichismo 1927.» En *Sigmund Freud Obras Completas*, de Sigmund Freud, 2993-2996. Último acceso: 14 de Enero de 2022. <https://es.scribd.com/document/356638128/Freud-1927-Fetichismo>.

Gertz, Mercedes. s.f. *Guadinche*. Último acceso: 26 de Julio de 2021. <https://mercedesgertz.com/la-guadinche>.

Giunta, Andrea. 2018. *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Gombrich, E.H. 1964. «The Use of Art for the Study of Symbols.» *Annual Convention of the American Psychological Association*. Londres: Warburg Institute, University of London. 34-50.

Heller, Eva. 2008. *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona: Gustavo Gili.

Iser, Wolfgang. 1994. «El proceso de lectura.» En *Introducción al análisis de fuentes*, de Alfonso Mendiola Mejía. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana-Departamento de historia.

Korsmeyer, Carolyn. 2004. *Gender and Aesthetics. An Introduction*. Nueva York: Routledge.

Lapalma, Giselle Alejandra. 2013. «El arte resistiendo: el caso de La performance/instalación 'Zapatos Rojos'.» En *XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, de Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.

Lara, Magali, entrevista de Andrea Paola Ruisánchez Campuzano. 2021. *Libros de artista de Magali Lara* (03 de Febrero).

Lara, Magali, entrevista de Andrea Paola Ruisánchez Campuzano. 2021. *Los zapatos de tacón* (22 de Febrero).

Lippard, Lucy. 1976. *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*. Nueva York: E.P. Dutton.

López, Vanessa, entrevista de Andrea Paola Ruisánchez Campuzano. 2021. *La Duplicadora y Los zapatos de tacón* (26 de Febrero).

Lynes Buhler, Barbara. 1992. «Georgia O'Keeffe and Feminism: A Problem of Position.» En *The Expanding Discourse. Feminism and Art History*, de Norma Broude y Mary D. Garrard, 435. Reino Unido: Oxford.

Martínez-Collado, Ana. 2008. *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual*. Murcia: CENEDAC.

Mauri, Amanda. 2020. «Recorrido breve por las gramáticas de la violencia sexual... y un principio de respuesta.» *Utopía* 51-58.

Medina, Cuauhtémoc, y Olivier Debrouse. 2006. *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México*. Ciudad de México: Ediciones Turner.

Mitchell, W.J.T. 1980. *The Language of Images*. Londres: The University of Chicago Press.

Navarrete Bouzard, Sylvia. 1998. «El Cuerpo erótico: Desnudo y pudor en el arte mexicano.» En *El Cuerpo aludido*, de Instituto Nacional de Bellas Artes, 151-159. Ciudad de México: CONACULTA - INBA - Museo Nacional de Arte.

Perreé, Rob. 2002. *Cover to Cover. The Artist's Book in Perspective*. Róterdam: NAI Publishers.

Pollock, Griselda. 1987. «Women, Art, and Ideology: Questions for Feminist Art Historians.» *Women's Studies Quarterly* (The Feminist Press at the City University of New York) 15 (1/2): 2-9.

Pollock, Griselda. 2013. *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.

*Feminismo y feminidad en el libro de artista Los zapatos de tacón (Magali Lara, 1982)*

Rabell, Malkah. 1980. «Se alza el telón. Vacío.» *El Día*, 20 de Febrero: 21.

Raggi, Adriana. 2012. «Arte en grupo, artistas feministas en México.» *Congreso 2012 de la Asociación de Estudios Latinoamericanos*. San Francisco.

Ruisánchez Campuzano, Andrea Paola. 2016. *Libros de artista: conservación preventiva en exhibición*. Guadalajara: Escuela de Conservación y Restauración de Occidente.

Ruisánchez Campuzano, Andrea Paola. 2018. «Un debate sobre la manipulación de libros de artista.» *Archivo Churubusco*.

Ruisánchez Campuzano, Andrea Paola. 2020. «Libros de artista en exposición: recomendaciones de conservación preventiva.» *Ge-conservación* 20-31.

Samperio, Guillermo. 1986. *Material de lectura*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México - Dirección de Literatura.

Sesé, Marta. 2020. «"Una violencia política" Consersación con Rita Segato.» *Utopía* 69-74.

Smith, Keith A. 2002. *Structure of the Visual Book*. Rochester: keith smith BOOKS.

Trilnick, Carlos. 1964. *Carolee Schneemann*. 18 de Febrero. Último acceso: 19 de Enero de 2022. <https://proyectoidis.org/carolee-schneemann/>.