



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

MAESTRÍA EN ARTES VISUALES: ESCULTURA
"PIEL PÚBLICA" PRENDAS ESCULTÓRICAS
PARA VISIBILIZAR LA VIOLENCIA SIMBÓLICA HACIA LAS
MUJERES.

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
INGRID COTA MORGAN

TUTORA: MTA. ROSA MARÍA DEL ROSARIO GUILLERMO AGUILAR
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

CIUDAD DE MÉXICO
ABRIL 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



Universidad Nacional
Autónoma de México
Facultad de Artes y Diseño
Posgrado en Artes y Diseño



Piel pública

*prendas escultóricas para
visibilizar la violencia simbólica
hacia las mujeres.*

Tesis que para optar por el grado
de Maestra en Artes Visuales
Presenta
Ingrid Cota Morgan
Modalidad de graduación
Tesis

Ciudad de México
Abril 2023

Dedicatoria

Esta presente investigación se realizó gracias al apoyo, cariño y confianza de muchas personas y seres vivos.

Primeramente agradezco a mis padres, Ingrid y Rogelio por todo el apoyo y amor incondicional que me han brindado; a Ramón, mi compañero de vida, por su escucha, retroalimentación, apoyo, acompañamiento y amor en éstos años de incertidumbre pandémica y post pandémica; a las queridas Reneé Marrero y Marisol Cid, por compartir sus visiones y su gran ojo al hacer parte del registro fotográfico de las prendas; a Coral Gómez, Sam Wriqth, Ithan Fuentes y Caro Angüis, por su amistad, cariño y por compartir tanto conmigo; a Laura Marnezi, por compartir conmigo su investigación y proceso creativo; a Meri Davies, por todo su apoyo, amistad y cariño y también por estar siempre abierta a explorar y brindar sus conocimientos y espacio de taller (La Loba) conmigo; a Dora Bartilotti, por compartir su vasto conocimiento tanto teórico como práctico, por brindarme acompañamiento, escucha y también facilitarme un espacio (MediaLab) para desarrollar la pieza; a Ram, por su gran escucha y diseño editorial de esta tesis. También agradezco a mi tutora del posgrado Rosario Guillermo, por su gran guía y apoyo para la construcción de esta investigación; a las y los docentes del posgrado en artes visuales por su paciencia y por compartir plena y dedicadamente sus conocimientos; a los y las compañeras del posgrado, por su escucha y retroalimentación; al jurado formado por el Mto. Ignacio Granados, Dr. Francisco Javier Tous, Mta. Karla Hamilton y Dr. Pavel Ferrer, por su lectura, diálogo, retroalimentación y apoyo brindado. Finalmente agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México por la beca otorgada para la realización de esta tesis de maestría.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	8
CÁPITULO 1	14
RECONOCIENDO EL TERRENO	
1.1 Apuntes sobre el machismo en México en el siglo XX	16
1.2 Estereotipos en los medios de comunicación masiva	34
CÁPITULO 2	62
DESBASTE	
2.1 Hegemonía	64
2.2 Visualidades hegemónicas	68
2.2.1 Visualidades hegemónicas y la construcción social del género	71
2.3 Artistas latinoamericanas: Revisión de obra plástica en relación con la violencia simbólica	77
2.3.1 Dora Bartilotti: el textil tecnofeminista como táctica para ejercer el derecho a la ciudad	77
2.3.2 Claudia Casarino: la vinculación social de la ropa	84

CÁPITULO 3	90
PIEL PÚBLICA	
3.1 Sobre la violencia simbólica	93
3.2 Relación entre cuerpo, prenda y escultura	97
3.3 Prenda de control	102
3.4 Clavar la mirada	134
3.5 Deshacer la costura	185
3.6 Cuidar las espaldas	232
CONCLUSIONES	260
FUENTES DE CONSULTA	266

Introducción

En la actualidad, la violencia de género se ha convertido, poco a poco, en un fenómeno más visible. Este tipo de violencia está conformada por violencias sobre cuestiones específicas, tales como la violencia sexual, física, psicológica, emocional, patrimonial, política, estética, obstétrica, vicaria y económica, por sólo mencionar algunas que se encuentran en la Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia.

También está la violencia simbólica, término desarrollado por Pierre Bourdieu, el cual hace referencia a ideas que sostienen el orden y la preservación del sistema hegemónico y, por lo tanto, son naturalizadas. Estas concepciones me interesan ya que, al formar parte de un sistema patriarcal, es que a nuestro alrededor encontramos pensamientos que normalizan la supremacía masculina. Entonces, la violencia simbólica, al ser naturalizada se vuelve imperceptible. Asimismo, cabe recalcar esta característica porque ésta que las relaciones de poder y dominación se perpetúen.

Este tipo de violencia, enfocada en la violencia de género, se puede observar dentro de la ideología dominante, por ejemplo, las distintas concepciones sobre cómo debe de ser, lucir, pensar y actuar una mujer sólo por el hecho de serlo irán moldeando la realidad y las relaciones con todo lo que nos rodea. De tal manera que surgen las siguientes preguntas de investigación:

¿Cómo se puede visibilizar la violencia simbólica y su impacto en nuestros cuerpos?

¿Qué formas puede tener este tipo de violencia?

¿Cómo se pueden generar estrategias performáticas pensadas desde el campo artístico que incidan en la problemática cotidiana?

¿Cuál es el punto de encuentro entre la violencia simbólica y la propuesta de prendas escultóricas que presento en esta investigación?

¿Qué sucede con el cuerpo al ser violentado sistemáticamente por una violencia que es normalizada?

La presente investigación realizará un análisis de las ideas dominantes relacionadas con la violencia simbólica de género, partiendo de la generación a la que perteneció mi abuela materna, pasando por la generación de mi madre, hasta llegar a la generación a la que pertenezco. Posteriormente, se problematiza la visualidad hegemónica y cómo ésta sirve en función de la distribución las ideas del sistema dominante para, finalmente, poder dar una propuesta escultórico-performática que, desde el campo artístico, pueda contribuir a la visibilización de la violencia simbólica.

Este proyecto de investigación plantea a las prácticas artísticas como agentes que pueden incidir en la realidad a fin de transformar la manera de relacionarnos con lo que nos rodea. En primer lugar, analiza la construcción del estereotipo del macho en México, partiendo desde el llamado Cine de Oro mexicano, y que, a su vez, analiza la construcción de feminidad distribuida por las películas mexicanas, visibilizando la normalización de las violencias de género que se viven hoy en día. Más adelante, se realiza el mismo análisis, pero en producciones audiovisuales televisivas, es decir, las telenovelas. De este modo, se busca contribuir al entendimiento de la violencia de género que se vive actualmente y cómo ésta ha incidido en al menos tres generaciones. En segundo lugar, se plantea una crítica a la visualidad hegemónica distribuida históricamente por el arte, con un enfoque desde las artes visuales, visibilizando las relaciones entre la producción artística y la construcción de hegemonía. Finalmente, se hace una propuesta escultórico-performática para poder transformar las formas de mirar, entender y relacionarnos con la realidad permeada por el sistema heteropatriarcal capitalista en el que estamos inmersas.

La aportación principal de esta investigación está en generar estrategias desde las artes visuales para, primero, visibilizar la violencia simbólica y cómo es que impacta en la realidad; y, segundo, cómo responder cuando se es violentada. Así, se plantea la producción

artística como un medio, una herramienta y un fin para encontrar otras maneras de relacionarnos y construir fuera de lo hegemónico, cuidando no ser cooptadas por agentes de este sistema.

La metodología de esta investigación es cualitativa, pues busca conocer la realidad social en un contexto específico, y, dentro de esta metodología, abordo la problemática con el paradigma crítico ya que planteo un entendimiento de las estructuras de poder social existentes en relación con los diferentes conflictos sociales. Dentro del nivel ontológico, la investigación se centra en cómo la violencia simbólica afecta a las mujeres dentro de la sociedad patriarcal machista capitalista. En el nivel epistemológico, visibilizo la interacción entre el sistema hegemónico dominante y la perpetuación de la violencia simbólica hacia las mujeres que sostiene ese sistema, en cuyo caso existen muchas relaciones entrelazadas con la violencia de género, por ejemplo, la clase social.

En cuanto al marco teórico, en el Capítulo I parto de textos de Samuel Ramos, Octavio Paz y Didier Machillot, los cuales fueron escritos en el siglo xx y xxi, y abordan la construcción de la figura del macho en México. Posteriormente, dentro del mismo capítulo, analizo las construcciones de personajes de mujeres en producciones audiovisuales populares que van desde la época de mi abuela (1930 – 1960), pasan por la de mi mamá (1970-1990) y llegan hasta la mía (1992 -2022), generando así un recorrido de estereotipos de mujeres dentro de tres generaciones en México. En este apartado comienzo con el análisis realizado por Julia Tuñón, acerca de los estereotipos de mujeres construidos y distribuidos en las representaciones audiovisuales en la época llamada “de oro”, del cine mexicano. Tomando la investigación de Tuñón como base, analizo dos películas de la época de mi abuela, las cuales están protagonizadas por Pedro Infante y Marga López. Retomando la época de mi madre, hago una breve revisión de los personajes de mujeres dentro de las telenovelas, y realizo este análisis en mi época sumando

los estereotipos de mujeres que marcaron a mi abuela y a mi madre, que llegaron hasta mí, tanto por medio de la sociabilización como a través de la televisión y la música pop.

El objetivo de este capítulo es visibilizar la manera en que, a lo largo de tres generaciones, se han ido construyendo y fortaleciendo estereotipos y roles de género que normalizan la violencia de género y la idea de superioridad de lo masculino sobre lo femenino.

Más adelante, en el Capítulo II de este trabajo de investigación, desarrollo el concepto de hegemonía construido por Antonio Gramsci, y abordo el concepto de habitus desarrollado por Pierre Bourdieu, como el sustento para asegurar la perpetuación de la hegemonía en turno.

Me aproximo a la relación entre la construcción de visualidad dentro del arte y cómo ésta se construye a partir de la ideología dominante que está ligada a la hegemonía. Abordo textos de Rita Laura Segato y Griselda Pollock, que abordan la historia del arte, la mujer como signo, las maneras de representación de las mujeres y su relación con la preservación de la supremacía masculina.

Hacia el final del capítulo segundo, se menciona el trabajo de dos artistas visuales latinoamericanas: Dora Bartilotti y Claudia Cassarino. En sus producciones artísticas retoman y utilizan las prendas desde distintas perspectivas para dar tratamiento a lo mismo: la violencia de género y cómo nos atraviesa de diversas maneras a todas las mujeres y cuerpos feminizados. El objetivo de este capítulo consiste en realizar un análisis de la manera naturalizada en la que miramos, y cómo las imágenes pueden construir relaciones de poder y dominación. En cuanto al trabajo de las artistas que presento, las elegí porque en su

quehacer artístico problematizan las relaciones de poder en cuanto al género y dan una respuesta desde el arte a esta problemática social.

En el Capítulo III presento el proceso tanto teórico como plástico de las prendas escultóricas realizadas durante el posgrado en escultura. Parto del concepto clave que une toda la producción de estos últimos dos años, al cual lo conforma la violencia simbólica. Después de presentar este tema, desarrollo la importancia de lo performático en mi producción artística y postura como artista. Posteriormente, se presentan las cuatro prendas escultóricas desarrolladas a lo largo de este posgrado, iniciando con “Prenda de control”, que aborda la violencia simbólica y la presión por ser delgada; prosigo con “Clavar la mirada”, que se plantea como una prenda de respuesta ante las miradas lascivas en el espacio público. Continúo con “Deshacer la costura”, que representa una instalación realizada con prendas que fueron portadas al momento de ocurrir un incidente de violencia sexual. Finalmente, presento “Cuidar las espaldas”, que consiste en una prenda táctica para recuperar el espacio personal cuando se está siendo acosada en el espacio público.

El registro fotográfico de la presente investigación fue realizado por Ramón Landaverde, Erick García, Marisol Cid y René Marrero.

Para concluir con esta introducción, tengamos presente lo que bien enuncia Claudia Casarino: “mi historia no es sólo mía solamente, miles de mujeres viven las mismas cosas que yo”.¹ Lo anterior significa que, aunque parta de mis experiencias personales para realizar las prendas escultóricas que presento, no se puede perder de vista que el problema de la violencia de género resulta sistemático.

¹ Claudia Casarino, “Rojo Productora de Arte”, septiembre 3, 2013, en La Metro Córdoba, https://www.youtube.com/watch?v=EeszF805Fic&list=PLXippzhxvYR5R39In_IMs-dcmvtdz0mrV&index=19&t=567s (Consultado el 22 de julio de 2022).

Capítulo 1

Reconociendo el terreno

“Despertar a la historia
significa adquirir conciencia
de nuestra singularidad,
momento de reposo reflexivo
antes de entregarnos
al hacer.”

Octavio Paz. El laberinto de la soledad

1.1 Apuntes sobre el machismo en México en el siglo xx

En esta introducción al Capítulo I, tomo como guía tres textos; el primero, titulado *El perfil del hombre y la cultura en México*, escrito por Samuel Ramos; el segundo, *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz; y, el tercero, *Machos y machistas. Historia de los estereotipos mexicanos*, de Didier Machillot. Elegí estos libros porque analizan el ser mexicano con “o”, es decir, masculino. De manera que opto por trabajar con este tema ya que está por completo imbricado con las violencias perpetuadas cotidianamente hacia las mujeres.

Samuel Ramos (1897–1959, Ciudad de México) hace un breve recorrido histórico de los acontecimientos que sucedieron en México, desde la época de la conquista hasta los inicios de los años treinta, década en que fue publicado su libro antes mencionado. Resulta importante realizar este repaso pues entender y conocer nuestro pasado ayuda a reconocer dónde estamos parados y construir estrategias de acción para el presente. Por otro lado, Octavio Paz (1914–1998, Ciudad de México), al igual que Ramos, considera que la colonización española en México conforma la base de la historia de los mexicanos. En su libro *El laberinto de la soledad*, el cual fue escrito en 1950, toca algunos temas en común con el texto de Samuel Ramos, pero, a diferencia de éste, Paz plantea cómo se interpreta la figura de la mujer en el contexto mexicano.

Por su parte, Ramos considera que la colonización representa el punto inicial de la identidad del mexicano como la conocemos, desarrolla que este proceso de dominación consistió en dos etapas: trasplatación (por medio del idioma y la religión, a través de figuras principales como los misioneros españoles que enseñaban e imponían su cultura a los indígenas) y la asimilación.

La iglesia católica tenía un poder similar al del Estado, y funcionó como el agente civilizador en la Nueva España, además de que “modeló las sociedades americanas dentro de un sentido medieval de la vida”.² La educación y la vida social eran controladas por esa institución

² Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México* (Madrid: Espasa Calpe, 1951), 30.

y, en este sentido, fue la conquista espiritual de México y la base del tradicionalismo, como bien apuntó Paz, “España es la defensora de la fe y sus soldados los guerreros de Cristo”.³

Ramos menciona que una cualidad que se heredó de los españoles fue el ser individualista, y ello lo podemos constatar en la sociedad mexicana, pues sigue vigente el “ser rebelde a todo encadenamiento de la vida colectiva”.⁴ Además, Paz describe cómo la religión azteca estaba más enfocada hacia lo comunitario (algo importante de este aspecto es que la cultura azteca era politeísta, no se concentraba toda la cosmovisión de esta cultura hacia una sola deidad), y la religión católica, por su parte, se guía hacia la acción individual, ya que se piensa a la redención como obra individual y también se concentra todo hacia una sola figura (Dios).

Asimismo, en el libro de Ramos se analiza cuál fue el propósito de la colonización en México, se descarta que haya sido un proyecto civilizatorio pues “Alberdi afirmaba, todavía en el siglo pasado que «en América, civilizar es poblar”.⁵ Aquí no se pobló, dado que la cantidad de personas españolas llegadas era insuficiente para un territorio tan extenso como el mexicano. Entonces, el propósito de la colonización consistió en explotar todo lo que se pudiera de América, comenzando con sus recursos y siguiendo con el trabajo realizado por indígenas.

Silvia Federici (1942, Parma, Italia) escribe en su libro *El patriarcado del salario* que el momento histórico clave generador de las condiciones para que el capitalismo pudiese existir fue el proceso de colonización en Latinoamérica (pensando a la colonización como despojo, esclavitud y dominación).

El trabajo funcionó como un rasgo importante de dominación, ya que quienes poseían riquezas y, por lo tanto, eran dueños de los comercios, fueron los españoles, y al igual que en la actualidad, se hacían más y

³ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, (Madrid: Ediciones Cátedra, 1993), 237.

⁴ Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México* (Ciudad: editorial, año), 31.

⁵ *Ibíd.*, 34.

más ricos explotando a las clases bajas, cerrando toda posibilidad de igualdad en cuanto a la condición económica y perpetuando el modo de vida económico (capitalismo)⁶ que se vive hasta nuestros días.

La cultura criolla nació como resultado de la colonización, dentro de la cual se tejió un lazo identitario con Europa, tanto en el idioma como en la moral, las costumbres y la exaltación de la religión. Desde ese momento, en México se ha aspirado a ser como Europa, por ejemplo, la Independencia de este país que fue inspirada por la Revolución Francesa, pues, como menciona Ramos, ésta representó un acontecimiento que resonó en los claustros académicos inspirando esta lucha.

Ramos escribe que, en el siglo XIX, hubo un “afrancesamiento”⁷ en México, provocado por la compartición de la raíz latina de ambos países. Francia significaba estatus, entonces, quienes podían ir y traer las ideas que se estaban estructurando en el contexto francés fueron los intelectuales burgueses.

Durante el reinado del rey Carlos III, se posibilitó la iniciación de estudios superiores en México, y se tenía por opciones de carrera a elegir la de cura o abogado. Esta apertura al estudio formal, sumada al afrancesamiento, dio paso a que la clase burguesa aceptara ideales del positivismo, tales como la educación laica, el liberalismo y la ciencia, con la finalidad de destruir viejas instituciones.

Posteriormente, un conjunto de jóvenes ilustres⁸ de distintas disciplinas del conocimiento buscaron hacer un contrapeso y “combatir al positivismo porfirista”,⁹ renovar y extender la cultura para proponer una nueva estructura educativa y de pensamiento a todas estas ideas (utilitarismo, materialismo y filosofía positivista) traídas de un contexto distinto al de México. Ellos llamaban a esta corriente como “filosofía espiritualista”, la cual consistió en la enseñanza de arte y filosofía en las escuelas de estudios superiores. Los miembros del Ateneo de la

⁶ “El capitalismo lo despoja de su naturaleza humana-lo que no ocurrió con el ciervo -puesto que reduce todo su ser a fuerza de trabajo, transformándolo por este solo hecho en objeto. Y como todos los objetos, en mercancía, en cosa susceptible de compra y venta” (Paz, 1993, 205).

⁷ Ramos da un ejemplo muy claro de este afrancesamiento: en la Ciudad de México empezaron a construir casas con mansarda (buscando que fuera idénticas a las de Francia) sin que cayera nieve aquí.

⁸ Algunos de ellos fueron Justo Sierra, Pedro Henríquez Ureña, Antonio Caso, José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Julio Torri y Jesús Acevedo, entre otros.

⁹ *Ibid.*, 146.

juventud tenían como intención común levantar la calidad espiritual del mexicano, un plan educativo que entró en acción, pero que después de 1920 decayó el interés por los estudios universitarios superiores, se perdió el respeto y el asombro a los intelectuales,¹⁰ ya que, Ramos apunta, se esperaba un resultado inmediato de la propuesta realizada por este grupo.

Después de la Primera Guerra Mundial, la admiración por Europa decayó, construyendo así un nacionalismo con base en la negación de lo europeo, por lo tanto, la mirada se volcó hacia los Estados Unidos,¹¹ en donde se percibía el mundo como una máquina, y así la educación se enfocó hacia el adiestramiento técnico y las profesiones liberales. La propuesta de Ramos para evitar la mecanización de las personas y la automatización de la sociedad consistía en instaurar el humanismo¹² en la educación. Así, el primer paso para lograrlo consistiría en reconocernos a partir de estudiar las culturas¹³ que nos conforman. En palabras de Ramos, «cultura-dice Max Scheler-no es “educación para algo, para una profesión, una especialidad, un rendimiento de cualquier género; ni se da tampoco la cultura en beneficio de tales adiestramientos, sino que todo adiestramiento “para algo “existe en beneficio de la cultura, en beneficio del hombre perfecto”».¹⁴

En ese sentido, la finalidad última de la actividad espiritual no resulta en un producto y obra cultural es la obra de cultura, sino en el desarrollo de la personalidad humana. La cultura se aprende, principalmente, a partir del núcleo familiar y la escuela, y posteriormente a través del contacto con la sociedad. Ramos menciona que el enfoque de la educación en México debería de cambiar, ya que se nos ha educado para no reconocernos, es decir, se voltea a ver a otros lugares con contextos distintos construyendo una aspiración a ser y vivir como ellos. Este enfoque educativo dificulta el reconocimiento de nuestra

¹⁰ Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, 83.

¹¹ Octavio Paz escribe sobre las diferencias (enfocándose en las económicas) de México con Estados Unidos: “ellos son ricos, nosotros pobres, ellos nacieron en la democracia, el capitalismo y la revolución industrial y nosotros en la contrarreforma, el monopolio y el feudalismo” (Paz, 1993, 156).

¹² Ramos menciona que el humanismo trasciende el pasado ya que se va moldeando según cada momento histórico.

¹³ Ramos plantea pensar la cultura relacionada con la vida, no tanto como algo abstracto que no tiene que ver con nosotros y que está en otro plano más elevado.

¹⁴ Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, 97.

identidad pues se le agregan encima capas aspiracionales, creando así un sentimiento de inferioridad, el cual proviene en esencia de la colonización, y conforma un rasgo importante (y vigente) en la personalidad del mexicano. En *El perfil del hombre y la cultura en México*, Samuel Ramos inicia su escrito evidenciando el sentimiento de inferioridad, lo cual me parece muy importante debido a que representa una de las bases de la sociedad, profunda y dolorosa de reconocer.

Desde la colonización, México se ha alimentado de la cultura europea. Lo que sucedió en la colonización fue un proceso de dominación sobre los indígenas, en el cual, quienes ejercían poder sobre otros y otras, fueron los colonizadores españoles. Como mencioné anteriormente, el trabajo forzado fue un punto clave para el sometimiento de los habitantes originarios, de forma que, cuando se perpetua la desigualdad social, se fortalece la estructura hegemónica dominante, íntimamente relacionada con la clase social, el sexo y la raza.

De esta manera, el sentimiento de inferioridad comenzó a gestarse cuando las personas indígenas fueron sometidos a una estructura valorativa jerárquica con los colonizadores, es decir, se inició a insertar la creencia de que su valor como indígenas era inferior al de los españoles; que su religión, su cultura, su cosmovisión, etcétera, era inferior.¹⁵

Así, el hecho de ser negados por los “otros” acrecienta el sentimiento de inferioridad en quienes son rechazados.¹⁶ Ramos menciona que aún las personas criollas (que son las más “cercanas” a los españoles) se sienten así a causa de que son mexicanos y no “completamente” europeos. A continuación, hablaré más de este sentir.

Samuel Ramos desarrolla en su libro a tres tipos de mexicanos, todos ubicados en la Ciudad de México. Resulta interesante y acertado que el autor haya planteado las diferencias principales entre los que él llama tipo de mexicanos con base en su clase socioeconómica, ya que ésta

¹⁵ Ejemplo de esto puede ser la construcción de la catedral sobre el templo mayor en el centro de la Ciudad de México.

¹⁶ “Su negación, como la de México, no afirma nuestra singularidad frente a la de los españoles” (Ibíd., 170).

indica la forma en la cual un ser humano experimenta y entiende el mundo. Esta categorización se divide en tres: el pelado, el mexicano de la ciudad y el burgués. Cada uno de ellos tiene características distintas para lidiar con la realidad, pero todos comparten un mismo problema de raíz; el sentirse insuficientes. El texto menciona que, cuando un niño se percata de que su fuerza es menor a la de sus padres, se descubre de menor tamaño y se siente inferior. Ello se puede entender alegóricamente como si el niño fuera el pueblo joven recién colonizado por España y los padres fueran los colonizadores españoles.

Octavio Paz escribe que la etapa de la vida en la cual uno toma conciencia de sí mismo es la adolescencia, en ese sentido, dicha conciencia en los pueblos se manifiesta a manera de preguntas como ¿Qué somos (reconocimiento)? y ¿Cómo realizaremos eso que somos (accionar)? En el primer cuestionamiento se busca el reconocimiento, lo que conforma nuestra identidad; y, en el segundo, se intenta plantear una estrategia para llegar a cumplir con lo que se supone que debemos cumplir para y por ser quienes somos.

La descripción que hace Ramos sobre los tres tipos de mexicano resulta muy puntual y sigue siendo vigente, aquí un breve resumen:

El pelado representa a un hombre de clase baja que ha tenido que encontrar la forma de sobrevivir en un entorno muy hostil, y muestra todo el malestar que éste le provoca. Acostumbra tener un lenguaje grosero y agresivo, suele ser parte de muchas riñas en las cuales busca ser superior a su oponente feminizándolo. También se habla sobre su obsesión con el falo y cómo éste supone un símbolo de poder y dominación.

Después, el mexicano de la ciudad desconfía de todo (de su profesión, del gobierno, de la religión, etcétera), y por esta razón siempre está a la defensiva. Sólo piensa a corto plazo y, al contrario del pelado, oculta un gran malestar interior.

Si el mexicano de la ciudad esconde muy bien su molestia, el burgués mexicano la guarda muy profundamente en sus adentros. En este caso, su sentimiento de inferioridad no tiene que ver con el dinero y la clase social, como con el pelado, sino que se basa en el hecho de ser

mexicano. Como suele poseer capital, se crea una complicidad social en la cual se simula que tiene las características que él quisiera tener. Así, para que esta complicidad funcione, tiene que convencerse a él y a los demás de su supuesta superioridad, al sentirse a la altura de un hombre europeo, de manera que humilla a los otros.

Por su parte, Octavio Paz habla sobre el pachuco y se enfoca en describir la percepción que tiene de este personaje, pues apunta que éste lo enfrentó le reveló parte de lo que representa la identidad mexicana. Al hacer este análisis, me interesa contrastar los modelos identitarios sobre los que escriben Ramos y Paz, para poder tener claras las diferencias y encontrar los puntos en común que existen entre todos ellos.

Para Paz el pachuco se encuentra dentro de bandas de jóvenes, usa una vestimenta particular, tiene un lenguaje y una conducta peculiar, es rebelde, no quiere volver a su origen mexicano, desea fundirse con la vida norteamericana. Su identidad afirma las diferencias y las hace notables. Se niega a sí mismo, es incapaz de asimilar una civilización que los rechaza, no ha encontrado otra respuesta a la hostilidad del ambiente más que la afirmación de su personalidad.

En palabras de Paz, “el pachuco ha perdido toda su herencia: lengua, religión, costumbres, creencias. Sólo le queda un cuerpo y un alma a la intemperie, inerme ante todas las miradas. Su disfraz lo protege y, al mismo tiempo, lo destaca y aísla: lo oculta y lo exhibe”;¹⁷ constituye un homenaje a la sociedad que le pretenden negar. No intenta hacer reír sino aterrorizar, tiene un deseo de autohumillación: sabe que sobresalir es peligroso y su conducta irrita a la sociedad. Por medio de la provocación y la pelea alcanza su verdadero ser (el hombre que no pertenece a ninguna parte), y por medio de ésta llega a la redención.

¹⁷ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, 150.

El pachuco no defiende nada, no afirma nada, sólo su no ser. Rechaza ambas culturas y su salvación depende de aquella sociedad que aparenta negar. En este caso (que es presentado por Paz), se pone en la mesa la reflexión sobre la soledad y el sentimiento de inferioridad del que habla Ramos. En el caso del pachuco, la soledad se encuentra en sentirse de ningún lugar y en querer ser aceptado en una cultura a la cual se es muy distinto, lo que resulta en el choque de ser rechazado por un lugar al que se aspira ser parte de.¹⁸ Sentirse solo es sentirse distinto. La soledad conforma la expresión de un hecho real: somos distintos.

En los tres casos descritos por Ramos se puede concluir que, para los tipos de mexicano, la “imagen de sí mismo es la que QUISIERA SER”; en el caso del pelado, quisiera ser el más grande y fuerte, poseer dinero y poder; el mexicano de la ciudad quisiera ser un hombre que predomina entre los demás por su valentía y poder; y, el burgués quisiera ser un hombre europeo con más poder. En las tres categorías de hombre mexicano, éste busca tener poder para ser superior y dominar a los otros, un deseo que proviene de querer reconfortarse a sí mismo (de una forma no muy bien dirigida) debido a que se siente inferior. La comparación de Ramos siempre se hace sólo entre hombres, y da por entendido que la mujer es percibida como alguien inferior, únicamente por el hecho de ser mujer (por tal motivo, en la relación de dominación entre estos tres tipos de mexicanos, una forma de hacer menos al otro es feminizarlo).¹⁹

18 Se rompe aquí con la concepción del sueño americano (ideales que garantizan la oportunidad de prosperar y tener éxito para lograr una movilidad social superior), al enfrentarse a la realidad del choque cultural (desde la fundación de cada país, México fue colonizado y explotado, Estados Unidos fue colonizado y “civilizado” [como mencioné anteriormente, esta idea es desarrollada por Ramos], es decir, poblado por inmigrantes ingleses), al racismo por parte de los estadounidenses y a las diferencias económicas que escribí anteriormente citando a Paz.

19 Me refiero a lo femenino percibido como opuesto a lo masculino, es decir, lo femenino entendido como débil, pequeño, suave, tierno, indefenso; entonces, lo masculino es fuerte, grande, rígido, seco, defensor. Sólo por nombrar algunas características.

En *El laberinto de la soledad*, Paz escribe acerca de la hombría (concepto que permea a los tres tipos de mexicano que desarrolla Ramos): “el ideal de la hombría consiste en no “rajarse” nunca. Los que se “abren”²⁰ son cobardes [...] el mexicano puede doblarse, humillarse, “agacharse” pero no rajarse [...] Toda abertura de nuestro ser entraña una dimisión de nuestra hombría”.²¹ Una forma de remarcar la hombría se da por medio del albur, que funciona como un mecanismo de defensa ante algún ataque que cuestione la masculinidad. Al igual que el pelado, cuando se llega a alburear a alguien se busca remarcar la superioridad haciendo referencias fálicas. Octavio Paz escribe que el albur forma parte de la identidad del mexicano porque se muestra lo que no se es y se desea ser, esto quiere decir, tener/ejercer una masculinidad exaltada.

El juego de los albures transparenta esta ambigua concepción. Cada uno de los interlocutores, a través de trampas verbales y de ingeniosas combinaciones lingüísticas, procura anonadar a su adversario; el vencido es el que no puede contestar, el que se traga las palabras de su enemigo. Y esas palabras están teñidas de alusiones sexualmente agresivas; el perdidoso es poseído, violado, por el otro. Sobre él caen las burlas y escarnio de los espectadores. Así pues, el homosexualismo masculino no es tolerado, a condición de qué se trate de una violación del agente pasivo. Como en el caso de las relaciones heterosexuales, lo importante es no abrirse y simultáneamente, rajarse, herir al contrario. (Paz, 1993, 175).

En el segundo capítulo de su libro, Paz desarrolla cómo los hombres perciben a las mujeres. A lo largo de la historia del arte, se ha representado a la mujer desde una mirada masculina,²² en este caso, el ejercicio de escritura acerca de lo que el autor menciona, significa

²⁰ “Las mujeres son seres inferiores porque al entregarse, se abren. Su inferioridad es constitucional y radica en su sexo, en su “rajada”, herida que jamás cicatriza” (*El laberinto de la soledad*, Octavio Paz, 165).

²¹ *Ibíd.*

²² Posteriormente ahondaré más en este tema.

repetir esa narrativa, la cual se lleva a cuestras y ha dado forma a la realidad de la mujer como la conocemos hoy en día. A continuación, se enuncian algunas citas textuales de las que me interesa señalar cómo (dentro del contexto que Paz presenta) se muestra la forma en la cual la mujer mexicana ha sido percibida por los mexicanos:

Cómo casi todos los pueblos, los mexicanos consideran a la mujer como un instrumento, ya de los deseos del hombre, ya de los fines que le asigna la ley, la sociedad o la moral [...] No se pide su consentimiento y participa pasivamente. Prostituta, diosa, gran señora, amante, la mujer transmite o conserva pero no crea.²³

En un mundo hecho a la imagen de los hombres, la mujer es sólo un reflejo de la voluntad y querer masculinos. Pasivamente, se convierte en diosa, amada, cerca encarnan los elementos estables y antiguos del universo: la tierra, madre y virgen; activa, es siempre función, medio, canal. La feminidad nunca es un fin en sí mismo, como lo es la hombría.²⁴

En otros países estas funciones se realizan a la luz pública y con brillo. En algunos se reverencia a las prostitutas o a las vírgenes; en otros, se premia a las madres; en casi todos, se adula y respeta la gran señora. Nosotros preferimos ocultar esas gracias y virtudes. El secreto debe acompañar a la mujer. Pero la mujer no sólo debe ocultarse, sino que, además, debe ofrecer cierta impasibilidad sonriente al mundo exterior. Ante el escarceo erótico, debe ser “decente”; ante la adversidad, “sufrida”. En ambos casos su respuesta no es instintiva ni personal, sino conforme a un modelo genérico. Y ese modelo, como en el caso del “macho”, tiende a subrayar los aspectos defensivos y pasivos, en una gama que va desde el pudor y la “decencia” hasta el estoicismo, la resignación y la impasibilidad.²⁵

²³ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, 171.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

La mujer es una fiera doméstica, lujuriosa y pecadora de nacimiento, a quien hay que someter con el palo y conducir con el freno de la religión. Para los mexicanos la mujer es un ser oscuro, secreto y pasivo no se le atribuyen malos instintos: se pretende que ni siquiera los tiene. Mejor dicho, no son suyos, sino de la especie; la mujer encarna la voluntad de la vida, que es por esencia impersonal, y en este hecho radica su imposibilidad de tener una vida personal. Ser ella misma, dueña de su deseo, su pasión o su capricho es ser infiel a sí misma. La peligrosidad no radica en el instinto sino en asumirlo personalmente. Reaparece así la idea de pasividad: tendida o erguida, vestida o desnuda, la mujer nunca es ella misma. Manifestación indiferenciada de la vida, es el canal del apetito cósmico. En este sentido, no tiene deseos propios.²⁶

La mexicana simplemente no tiene voluntad. Su cuerpo duerme y sólo se enciende si alguien lo despierta. Nunca es pregunta, sino respuesta, materia fácil y vibrante que la imaginación y la sensualidad masculina esculpen. Frente a la actividad que despliegan las otras mujeres, que desean cautivar a los hombres a través de la agilidad de su espíritu o del movimiento de su cuerpo, la mexicana opone un cierto hieratismo, un reposo hecho al mismo tiempo de espera y desdén. El hombre revolotea a su alrededor, la festeja, la canta, hace caracolear su caballo o su imaginación. Ella se vela en el recato y la inmovilidad. Es un ídolo. Como todos los ídolos, es dueña de fuerzas magnéticas, cuya eficacia y poder crecen a medida que el foco emisor es más pasivo y secreto. Analogía cósmica: la mujer no busca, atrae. Y el centro de su atracción es su sexo, oculto, pasivo.²⁷

La mujer mexicana, como todas las otras, es un símbolo que representa la estabilidad y continuidad de la raza [...] En la vida diaria, su función consiste en hacer imperar la ley y el orden, la piedad y la dulzura.²⁸

²⁶ *Ibíd.*, 172.

²⁷ *Ibíd.*

²⁸ *Ibíd.*, 173.

Ni la modestia propia, ni la vigilancia social, hacen invulnerable a la mujer. Tanto por la fatalidad de su anatomía abierta como por su situación social. Está expuesta a toda clase de peligros, contra los que nada pueden la moral personal ni la protección masculina. El mal radica en ella misma; por naturaleza es un ser rajado, abierto. Es curioso advertir que la imagen de la mala mujer casi siempre se presenta acompañada de la idea de actividad. A la inversa de la abnegada madre, de la novia que espera y del ídolo hermético, seres estáticos, la mala va y viene, busca a los hombres, los abandona. Por un mecanismo análogo al descrito más arriba, su extrema movilidad la vuelve invulnerable. La mala es dura, impía, independiente, como el macho. Por caminos distintos, ella también trasciende su fisiología y se cierra el mundo.²⁹

Nosotros concebimos el amor como conquista y como lucha. No se trata tanto de penetrar la realidad, a través de un cuerpo, como de violarla. De ahí que la imagen del amante afortunado -herencia, acaso de Don Juan español- se confunda con la del hombre que se vale de sus sentimientos -reales o inventados- para obtener a la mujer.³⁰

En estas citas se pueden observar ideas claves: la mujer se percibe como un objeto que existe para satisfacer los deseos del hombre y para reproducirse; atrae a los hombres sólo por su sexo, su ser es pasivo (ya que si es activa se le considera masculina), y, debido a su misma pasividad, no tiene voluntad. Según este texto, existen dos tipos de mujeres (dualidad buena-mala, fea-bonita), por un lado, las madres abnegadas y pasivas; y, por el otro, las prostitutas, con deseos oscuros, mujeres fatales. Las primeras, se supone que deben ser dulces, y ellas se tienen que encargar de que el orden, la piedad y la dulzura imperen; las segundas, en cambio, son fieras domésticas, lujuriosas y pecadoras, a las que se tiene que someter con un palo.³¹

²⁹ *Ibíd.*, 174.

³⁰ *Ibíd.*, 177.

³¹ Este adjetivo no sólo enuncia violencia, también enuncia el poder simbólico del falo.

Todas estas ideas de las que habla Paz forman parte de la base sobre la cual estamos paradas hoy en día.³² Didier Machillot (1967, Francia) en su libro *Machos y machistas. Historia de los estereotipos mexicanos*, analiza las ideas tanto de Paz como de Ramos en cuanto a la construcción de estereotipos de mexicanos, teniendo en cuenta el racismo estructural en México desde la época de la colonización española.

Acerca de la conquista, Machillot escribe que ésta puede entenderse como un proceso cosificador e infantilizador del otro (en este caso sería el conquistado), el cual casi siempre es percibido como salvaje, y liga este proceso con el concepto de raza: “término empleado en sus orígenes para distinguir las diversas variedades de animales y plantas domesticadas, raza se transforma y muy pronto, acompaña a los europeos en sus expediciones para colonizar y dominar al otro. Su uso para designar seres humanos no lo despoja de su relación con la animalidad, tanto más cuanto que este rasgo tiende a legitimar la pretendida superioridad de los conquistadores respecto de los pueblos sometidos.”³³

Durante la época de la conquista había una jerarquía de castas, que se ha mantenido hasta nuestros días y controla el sistema para la preservación de este orden social. Asimismo, en la cotidianidad el lenguaje (mediante la animalización del ser humano) hacía énfasis en el sistema jerárquico: “en el lenguaje de las castas encontramos esta relación con la animalidad que buscamos en páginas anteriores, pero esta taxonomía degradante se enmarca en un aparato jurídico discriminatorio en contra de los indígenas y, por supuesto, del mestizaje”.³⁴

³² Actualmente, en México hay una creciente visibilización de la violencia hacia las mujeres, diariamente asesinan a 11 mujeres por el hecho de serlo. Las agresiones físicas, psicológicas y sexuales se dan tanto en espacios públicos por desconocidos, como en espacios privados por las parejas o exparejas, esta es una problemática que a todas y todos nos afecta de alguna u otra forma. Una de cada tres mujeres hemos vivido violencia física y/o sexual, y seis de cada diez mujeres hemos enfrentado un incidente de violencia en nuestra vida (ONU Mujeres, La violencia contra las mujeres no es normal ni tolerable, noviembre 25, 2018, <https://mexico.unwomen.org/es/noticias-y-eventos/articulos/2018/11/violencia-contra-las-mujeres>. Consultado el 8 de diciembre de 2020).

³³ Didier Machillot, *Machos y machistas. Historia de los estereotipos en México*, 2013, 19.

³⁴ Ibid.

El mestizo era percibido como el Otro, quien poseía rasgos “despreciables” y de quienes había que cuidarse; eran quienes vivían en las periferias, quienes emigran a la ciudad, los marginales, la plebe, el pueblo bajo, vicioso, tonto y majadero.³⁵ “Atavismo y degeneración se vuelven así nociones particularmente efectivas, ya que justifican las discriminaciones socio raciales a partir de explicaciones seudocientíficas, que mezclan definiciones y descripciones de tipo biológico con juicios morales y, en suma, legitimar el orden existente”.³⁶

Durante el porfiriato, la corriente de pensamiento en boga fue el positivismo, el cual tenía como lema “orden y progreso”. Como he mencionado previamente, en esta etapa de la historia sucedió en afrancesamiento en México, al que sólo las personas de alto nivel socioeconómico pudieron traer y distribuir ideológicamente en México, derivando en ideas racistas que nacieron del darwinismo social,³⁷ así como de la eugenesia (éstas dos utilizadas ideológicamente en procesos discriminatorios como el nazismo),³⁸ la criminología y el higienismo, que buscaban ofrecer una justificación oportuna, disfrazada de científicidad, a las desigualdades sociales y los prejuicios raciales que agobian a México,³⁹ para poder así preservar la dictadura porfirista.⁴⁰

Una vez que hubo planteamientos racistas disfrazados de ciencia, se dio pie a la realización de diversos estudios. Uno de éstos se llevó a cabo en el siglo XIX, por Francisco Martínez Baca y Manuel Vergara, quienes construyeron un metropogoniómetro, que es un instrumento

³⁵ Ibid., 27.

³⁶ Ibid., 28.

³⁷ Trasplantación incorrecta de la ley descubierta por Charles Darwin de la lucha por la existencia en el mundo animal y vegetal, al terreno de las relaciones sociales, al terreno de la lucha de clases. Los darwinistas sociales afirman que las clases explotadoras gobernantes se componen de los hombres mejor dotados, vencedores en la lucha por la existencia (Diccionario filosófico, Darwinismo social, 2021, <http://www.filosofia.org/enc/ros/darv.htm>. Consultado el 11 de enero del 2021).

³⁸ Deseo de manipular la herencia genética para “mejorar” o “potenciar” los rasgos que tendrán las futuras generaciones humanas (Concepto, Eugenesia, 2021, <https://concepto.de/eugenesia/#ixzz6jNxx9RfK>. Consultado el 11 de enero del 2021).

³⁹ Ibid., 39.

⁴⁰ Si, como afirma Spencer, las jerarquías sociales son el resultado de una selección que permite el predominio de los mejores, y si la herencia predomina sobre lo adquirido, entonces el orden porfiriano es natural y legítimo. Por consiguiente, para los ideólogos del porfiriato, el carácter racial se vuelve un factor determinante que permite explicar la pobreza de gran parte de la población... interpretan la marginalidad y la pobreza como una verdadera patología del cuerpo social (Ibid., 36).

para medir la frente y percibir las diferencias entre una frente normal y una de criminal (más achatada). La conclusión de su “experimento” fue que “las razas indígenas y mestizas padecen una degeneración a raíz de cruzamientos sucesivos y de un entorno social nefasto para el desarrollo”.⁴¹

Por otro lado, el filósofo Ezequiel A. Chávez dividió a los mestizos en superiores (buenos) y vulgares (malos), estos últimos eran “parranderos, despilfarradores, descuidados, inestables, fanfarrones, polígamos, impulsivos, infieles, peleoneros, holgazanes e inconscientes”.⁴² Se puede observar que esta clasificación tiene como base prejuicios sociorraciales y religiosos, además, normaliza la idea de que la pobreza es inherente a ciertas clases sociales, y deshumaniza al mestizo al referirse a él como un animal que es objeto de impulsos incontrolables.⁴³

A su vez, Machillot menciona que esta división realizada por el filósofo Chávez sirvió de base para la clasificación de los tipos de mexicano que desarrolló Samuel Ramos, y de la que escribí previamente, pero, en este caso, el mestizo vulgar sería la figura del pelado:⁴⁴

El paso de un sistema colonial fundado en parte en discriminaciones raciales -particularmente a través de la división de la sociedad en castas- a un régimen oligárquico, requiere otra forma de ejercer y legitimar el poder. Una vez que esta distinción aristocrática, la jerarquía de la sangre, desaparece, basarse en estadísticas y elaborar otro discurso en el que la moral, valor tradicional de la burguesía, se invocará de manera constante, pero en el que la noción de raza en un país multiétnico que durante mucho tiempo ha padecido el racismo, forzosamente estará presente. Y es precisamente ahí, entre raza y moral, donde entra la sexualidad. Instrumento de procreación y de libertinaje en una sociedad racista y moralizadora, es un fuerte símbolo de transmisión y de transgresión. Precisamente dos naciones que están asociadas de manera secular al mestizaje.⁴⁵

⁴¹ *Ibid.*, 38.

⁴² *Ibid.*, 41.

⁴³ *Ibid.*, 43.

⁴⁴ Término que proviene de los enfermos de peste. *Ibid.*, 42.

⁴⁵ *Ibid.*, 45.

De tal manera que el autor plantea el paso del mestizo al pelado (término de Samuel Ramos), y luego al macho.⁴⁶ Este proceso lo podemos constatar cuando se lleva a cabo en la Revolución mexicana, la cual fue una respuesta a la alta burguesía y al estado porfirista que creó y perpetuó una gran desigualdad social. Los términos macho y machismo, según Machillot, se comenzaron a utilizar en el lenguaje común entre los años 1930 y 1940, y se referían a la masculinidad como símbolo nacionalista revolucionario, también poseían una doble connotación (positiva y negativa) en la interseccionalidad de marginalidad, raza y clase social.

Durante la Independencia y la Revolución, quienes lucharon a lo largo del país fueron mestizos, aunque en esta última la figura del macho significó un hombre viril, valiente, patriota con espíritu de sacrificio.⁴⁷ Más adelante, al triunfar el movimiento revolucionario, se comenzó a crear una corriente nacionalista en la cual el personaje principal era el macho; una figura de masculinización exacerbada: “México es bronco, rudo, y el mexicano, macho. Ser macho se convierte en un signo innegable de la mexicanidad. Punto. Un mexicano fuerte, viril, que se opone al traidor afeminado y, en general, al homosexual y a la feminidad”.⁴⁸ Entonces, el Otro, que durante la colonización y el porfiriato era el mestizo inmoral, ahora representa lo opuesto al macho viril, fuerte, patriota: lo afeminado, lo femenino y lo homosexual.

De esta forma, la homofobia se entiende como el desprecio hacia el otro por considerarlo distinto, anormal o inferior, a causa de sus preferencias sexuales. Durante el porfiriato, el grupo que se hacía llamar los Científicos (quienes disfrazaban de ciencia teorías discriminatorias y racistas), construyeron un discurso normativo y represivo en contra de la homosexualidad; el higienismo y la eugenesia estigmatizaban a los mestizos, indios, negros y homosexuales.⁴⁹ Después de la Revolución mexicana, ser homosexual o afeminado significaba ser traidor a la

⁴⁶ Ibid., 69. La primera vez que se usó el término fue el “los de abajo”, de Mariano Azuela.

⁴⁷ Machillot menciona que la operación “muerte + sacrificio = libertad” proviene de la Revolución Francesa.

⁴⁸ Ibid., 98.

⁴⁹ Ibid., 101.

patria,⁵⁰ un ejemplo de esto se encuentra en la expresión “malinchista”, la cual proviene de la figura de la malinche, que representa un símbolo (Octavio Paz se refiere a ésta como la chingada); es vista como traidora y prostituta, y significa alguien que prefiere a otro país más que al suyo, de manera que, quien prefiere a su país sobre de todas las cosas, es el macho.

En ese sentido, la política nacionalista obliga a las mujeres a respetar ciertos valores falocéntricos, así como a controlar sus deseos y a una castidad que no debe romperse más que con el matrimonio y por la maternidad. La mujer está así confinada a la esfera de lo privado, al espacio del lugar y de la intimidad. Una dicotomía del espacio público-privado que refuerza la dominación masculina: “a los hombres concierne la función de la defensa y, por tanto, el control de la nación; a las mujeres la de la procreación, el respeto de las tradiciones y del honor masculino”.⁵¹ Para que la preservación del nacionalismo sea efectiva, se tiene que distribuir por todos los medios posibles (cine, revistas, libros, murales, música, etcétera). Entonces, la propaganda del nacionalismo tiene como figura principal al héroe viril que desprecia a los dominados (la cual es una narrativa falocéntrica y machista).⁵²

Machillot define al estereotipo como las “creencias que conciernen a las clases de individuos, de grupos o de objetos que sean preconcebidos; es decir, que no provienen de una nueva apreciación de cada fenómeno, sino de hábitos de juicio y de expectativas de rutina. Y el mismo autor afirma que el estereotipo no se da como una hipótesis confirmada por pruebas, sino más bien erróneamente considerada, de forma completa o parcial, como un hecho establecido”.⁵³

Siguiendo el planteamiento del autor, el estereotipo del mestizo y, posteriormente el del macho, se han construido por medio de prejuicios raciales que buscaban legitimar la desigualdad social, la dominación de una minoría sobre la mayoría de los mexicanos, y así predestinar a los pobres a ser pobres durante toda su vida y la de sus descendientes.

50 *Ibíd.*

51 *Ibíd.*, 105.

52 *Ibíd.*, 116.

53 *Ibíd.*, 117.

En referencia a las tesis porfiristas acerca del mestizo, a la clasificación de Samuel Ramos en *El perfil del hombre y la cultura en México* y a *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz, Didier Machillot menciona que “hemos visto hasta qué punto estas tesis estaban marcadas por prejuicios socio raciales, los conceptos que se referían a una supuesta inferioridad del macho bien podían provenir de un complejo de superioridad de los eruditos en relación con las clases populares”.⁵⁴

Además de que:

En suma, el macho nace con la guerra o, más bien, con su aparición en el relato en el seno de una sociedad falocéntrica. Incluso si los beneficios reales obtenidos por los vencedores a veces son seriamente refutados por sus creadores, el macho no deja de ser, desde sus inicios, un combatiente heroico que posee por este hecho rasgos guerreros, tales como la valentía y el espíritu de sacrificio.

La revolución que da vida al macho es un conflicto cuya característica esencial es que se trata de una guerra civil reivindicada y representada por sus triunfadores como una revolución hecha por y para el pueblo, lo que determina la construcción de los estereotipos y en particular de los auto estereotipos mexicanos. No se trata ya de oponer a un nosotros nacional o étnico otro extranjero, si no de exaltar en el seno de una misma nación el valor de un grupo social por encima del otro. Y en el marco de lo que se reivindica como un movimiento popular, el grupo encumbrado será el pueblo”.⁵⁵

¿Qué sucede cuando la mujer es considerada como el Otro dentro de esta narrativa hegemónica en México?

En el siguiente subcapítulo hablaré sobre lo que sucede con la figura de la mujer al enfrentarse con las narrativas machistas heteropatriarcales hegemónicas difundidas por el cine y los medios de comunicación masiva.

⁵⁴ *Ibid.*, 119.

⁵⁵ *Ibid.*, 123.

1.2 Estereotipos en los medios de comunicación masiva

En el subcapítulo pasado me enfoqué en la construcción de la imagen y el estereotipo del macho, en éste analizaré la conformación de arquetipos y estereotipos femeninos revisando textos de Julia Tuñón y Liz Misterio, estas autoras me interesan ya que escriben desde el contexto mexicano, en el cual estoy inmersa.

En su libro *Mujeres De Luz y Sombra en el Cine Mexicano: La construcción de una Imagen (1939-1952)*, Julia Tuñón (1948, Monterrey, México) analiza la manera en que se han ido elaborando y distribuyendo los modelos e ideas sobre la construcción del género femenino en el cine, enfocado en la temporalidad del Cine de Oro mexicano. Tuñón se refiere al cine como un elemento que ayuda a entender conceptos y sujetos culturales, el cual no es un espejo de la realidad, sino que la representa y también a sus distintas interpretaciones, en las cuales se encuentra inmersa la ideología dominante y las mentalidades,⁵⁶ que son aprendidas social e inconscientemente, al igual que distintos prejuicios y creencias. En el cine existen diferentes niveles de significación (la imagen en movimiento [la composición de escenas, comunicación corporal no verbal], y los diálogos hablados y escritos), de forma que la autora establece el cómo debido a esta característica del cine, las películas dicen cosas sin decirlas explícitamente. Para ella resulta fundamental hacer un análisis semiótico de las imágenes que componen las escenas clave, ya que esto funciona como un medio para explicar el modo en que se mira el contexto donde se encuentra inmersa esa película.⁵⁷ También realiza un análisis sobre el

⁵⁶ De la idea del cine como un aparato de la ideología dominante, instrumento para condicionar a las mujeres en forma vertical y autoritaria, pasé a mirarlo como expresión de la práctica social, expresión privilegiada que muestra la relación entre lo público y lo privado como dos caras de la misma moneda. La cultura popular y la mentalidad me sirvieron como categorías de análisis para mediar entre lo micro y lo macro, entre la moral y la vida cotidiana con toda la serie de experiencias, costumbres, percepciones y acciones que son importantes para los seres humanos. Planteo la ideología como un conjunto de explicaciones, creencias y valores aceptados y empleados en una formación social, como campo de acción de las experiencias intelectuales, no como su suma. La ideología no es asimilada en forma automática por quienes la reciben, sino filtrada y reinterpretada por las mentalidades. Éstas, además de ser un reflejo social, son también vehículos ideológicos: analizar la interrelación entre estos niveles puede verse mejor a partir de casos particulares. El cine produce y reproduce la ideología dominante, primero porque no muestra la realidad sino su representación y después porque el filme no es un "elemento neutro en la sociedad que lo produce, sino que adquiere una componente de intervención sobre la sociedad (Julia Tuñón Pablos, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción masculina de una imagen*, 1993, Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México,16).

⁵⁷ Historiadoras Rih Conferencias, *Historia del cine e historia de las mujeres*, marzo 26 de 2021, video, 2hrs 27m 15ss, <https://www.facebook.com/RIHistoriadoras/videos/257412336017536>

contexto de esa época y la relación con las prácticas sociales que se muestran en el cine de esa temporalidad. Tuñón se enfoca en “analizar la representación para explicar la relación entre ella y las personas de carne y hueso, hombres y mujeres, que se desenvuelven en la sociedad de esos años”,⁵⁸ en los cuales, a su vez, escriben tanto Ramos como Paz sobre la identidad mexicana.

En lo particular, desde la perspectiva personal, me es importante retomar la construcción de estereotipos femeninos desde los años 40 y 50, pues me permite analizar el modo en que se ha ido transformando la idea de feminidad en México hasta llegar a mi generación. Retomo este análisis temporal desde la época de mi abuela María, quien, al recibir esta información sobre el ser femenina, la transmitió a sus hijas, entre ellas a mi madre, y posteriormente esas ideas fueron mutando hasta llegar a las que absorbí y aprendí. Comenzaré definiendo los términos arquetipo y estereotipo, para avanzar hacia la relación de éstos con la construcción de la feminidad.

Un arquetipo significa un “modelo original o patrón sobre el que se hace algo o según el cual se desarrolla alguna cosa, particularmente el que por ser muy recurrente se considera universal”.⁵⁹

Liz Misterio (Lizeth Gamboa Ortega, 1985, Ciudad de México) es Artista visual, gestora cultural independiente, investigadora y editora especializada en arte, feminismo y cultura.⁶⁰ En su tesina titulada *No me cuelgues tus milagritos: una reflexión de los rituales de una mujer*, da tratamiento al “ritual” de los quince años y cómo dentro de este ritual de transición se construye el ideal femenino de la sociedad mexicana. Asimismo, busca la forma en la cual se pueda aprovechar el ritual para generar procesos de emancipación y re significación del género.⁶¹ Misterio/Gamboa escribe sobre la utilización de los arquetipos: “toda sociedad emite mecanismos de control sobre sus ciudadanos para

⁵⁸ Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano*, 1.

⁵⁹ Diccionario del español de México, Arquetipo, 2021, <https://dem.colmex.mx/Ver/arquetipo> (Consultado el 3 de abril de 2021).

⁶⁰ Medios múltiples, *Biografía Liz Misterio*, 2021, <http://www.mediosmultiples.mx/portfolio-item/liz-misterio/> (Consultado el 5 de abril de 2021).

⁶¹ Lizeth Gamboa Ortega, *No me cuelgues tus milagritos: Reflexión de los rituales de la mujer*, 2012, Tesis de licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México, 5.

mantener el orden, poderlos gobernar y así asegurarse de que cumplan con sus funciones, evitando conductas antisociales o perjudiciales para el ejercicio del poder”.⁶²

Por su parte, Julia Tuñón escribe que “el estereotipo sería la simplificación de las características de los roles representados, sea por omisión, reducción o por medio de la simple deformación. Un estereotipo tiende, una vez introyectado, a fortalecerse, repetirse, incidir”.⁶³

A su vez, Didier Machillot advierte que un estereotipo proviene de hábitos, de juicio y de expectativas de rutina. El mismo autor afirma que el estereotipo no se da como una hipótesis confirmada por pruebas, sino más bien erróneamente considerada, de forma completa o parcial, como un hecho establecido.⁶⁴

Por otro lado, Tuñón menciona que el término “mujeres de luz” se refiere a los arquetipos femeninos, los cuales se construyen y, posteriormente, se repiten hasta volverse estereotipos; mientras que “mujeres de sombra” alude a las de carne y hueso, al día a día y a las distintas realidades que viven/vivimos mientras se/nos relaciona/mos con el deber ser (marcado por los estereotipos).

El deber ser es distribuido por medio de los medios de comunicación masiva y por la sociedad, comenzando con la familia nuclear: “el estereotipo se convierte en encarnación imaginaria de un deseo y una de las herramientas que utilizan para su reproducción es el cine”.⁶⁵

También menciona que las mujeres de luz y sombra que aparecen en la pantalla muestran la ideología dominante, pero también la mentalidad de una sociedad que -por eso- las recibe. Sus figuras se imbrican en la cultura popular y pasan a formar parte de esa práctica de cada día que es la vida cotidiana.⁶⁶

⁶² «Lizeth Gamboa, *No me cuelgues tus milagritos*, 13.

⁶³ Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano*, 213.

⁶⁴ Didier Machillot, *Machos y machistas. Historia de los estereotipos en México*, 117.

⁶⁵ Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano*, 216

⁶⁶ *Ibid.*, 208.

Los personajes femeninos representados en el cine que Tuñón analiza cumplen en su gran mayoría dos papeles opuestos: la mujer buena, que se sacrifica por los demás, que es sumisa, obediente y pasiva; y la mala, que es activa, desobediente y un peligro para todos y todas, que toma lo que no le pertenece para apropiárselo. En ambos papeles puede existir la representación de la madre, pero es distinta en cada parte (la mujer buena es la madre que da todo por sus hijos, mientras que la mujer mala es la madre egoísta que se divierte, la que su vida no gira sólo alrededor de sus hijos).

Esta narrativa no sólo la podemos observar en el cine de la época de oro mexicano, sino que también se ha repetido durante años en las telenovelas (por ejemplo, *Teresa*),⁶⁷ así como en las películas de princesas clásicas de Disney (por ejemplo, *Blanca Nieves y los siete enanos*)⁶⁸ y en algunas películas de Hollywood (por ejemplo, *Juegos sexuales*⁶⁹ y *Chicas pesadas*).⁷⁰ En estas representaciones, siempre existe una mujer buena contra una mala, siempre “triunfa” el bien sobre el mal y siempre la mala es castigada. Así, acerca de la narrativa dominante de representación de la mujer como “buena” o “mala”, Tuñón escribe que el cine mexicano no se muestra, entonces, independiente de los mecanismos de la cultura católica dominante, lo cual es por demás lógico, ya que refleja la cultura dominante.⁷¹

La autora también advierte el papel que repite la actriz mexicana María Félix, como ejemplo de la diferenciación de sexos en las narrativas del cine, en el cual ella actúa “como hombre” y destruye a los débiles, sean del género y sexo que sean. Pero, si en el hombre el ejercicio de estas características, según el cine mexicano, significa ejercer su naturaleza, en la mujer significa violentarla y la trama de la cinta se encargará de llevarla a mal fin.⁷²

⁶⁷ Dirigida por Rafael Banquels. Producida por Colgate-Palmolive y Telesistema Mexicano, 1959.

⁶⁸ William Cottell, *Snow white and the seven dwarfs* (1937; Walt Disney).

⁶⁹ Roger Kumble, *Cruel Intentions* (1999; Neal H. Moritz).

⁷⁰ Mark Waters, *Mean Girls* (2004; Lorne Michaels y Louise Rosner).

⁷¹ Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano*, 220.

⁷² *Ibid.*, 210.

Probablemente resulte obvio, pero es importante remarcar que las narrativas y las representaciones de lo masculino y lo femenino son muy distintas (en algunos casos hasta opuestas. Si pensamos en el ejemplo de María Félix, si ella actúa “como un hombre” lo haría, entonces resulta ser masculina y no femenina):

Con la cultura y su influencia en la conformación del género la diversidad natural entre los sexos, adquiere una dimensión social precisa y queda inscrita en la historia. Como tal no es eterna, sino que se define en un proceso complejo que conlleva jerarquías y criterios de valor en las que, generalmente, lo femenino sea considerado inferior. La diferencia ha implicado una desigualdad. Esta situación penetra en los ámbitos de la sociedad en su conjunto, desde las relaciones personales más privadas hasta el estado y las políticas que este implementa, pasando por la familia y toda una serie de instancias intermedias.⁷³

De forma tal que lo femenino se ha pensado y construido como lo opuesto a lo masculino. Esta concepción permea tanto a las narrativas externas que nos rodean como a las narrativas internas que ya hemos absorbido y hemos hecho parte de nuestra forma de ser y de pensarnos. Estas historias, los personajes y sus representaciones van moldeando nuestra identidad, nuestros deseos y la forma en la que nos pensamos a nosotras mismas.

Para Simone de Beauvoir (1908-1986, París, Francia) una no nace mujer, se llega a serlo. Es decir, que la feminidad no debería entenderse como una esencia ni una naturaleza: es una situación creada por las civilizaciones a partir de ciertos datos fisiológicos (Beauvoir, García-Puente, 2019). Por su parte, Liz Misterio añade a la definición de Beauvoir que la feminidad conforma el género asignado a las hembras humanas, y que éste consiste en una serie de convenciones sociales aplicables según sus caracteres sexuales dentro de un sistema simbólico de imitación y representación.⁷⁴

⁷³ *Ibíd.*, 11.

⁷⁴ Lizeth Gamboa, *No me cuelgues tus milagritos*, 12.

Este sistema simbólico de imitación y representación del que previamente escribe Misterio, va modificándose según el contexto social, político, económico, histórico y geográfico en el que una está inmersa, y se distribuye por distintos medios. En este caso, Tuñón se enfoca en el cine como mecanismo que suele preservar la ideología dominante en México desde el año 1930 hasta 1969.

En ese sentido, Julia Tuñón se hace preguntas muy interesantes respecto al cine en México: ¿Tiene que ver el arte con la vida cotidiana?, ¿son reales los deseos?, ¿influye en la realidad el “deber ser”?, ¿cómo se relaciona la ideología dominante con la práctica social y cómo se distinguen entre sí en una obra artística o comercial?⁷⁵ (esta última pregunta la abordaré en el siguiente capítulo).

Las cuestiones expuestas por Tuñón me parecen muy valiosas para comenzar a reconocer tanto nuestro entorno como a nosotras mismas y, en el caso de esta investigación artística, partir de ese punto para construir narrativas, imágenes, representaciones, y sobre todo, presentaciones desde un lugar crítico y consciente en cuanto a los estereotipos de lo femenino que ya existen y que han moldeado a la sociedad como la conocemos. La diferencia entre la representación y la presentación consiste en que la primera significa reproducir simbólicamente o mediante ciertos signos convenidos de antemano las características o la imagen de algo o de alguien,⁷⁶ mientras que la presentación se refiere a poner algo o a alguien de manera que pueda verse, generalmente para que pueda ser reconocido, examinado o juzgado (*presentar* | *Diccionario del español de México*, s. f.).

Así, al preguntarse la autora acerca de la relación del cine con la vida cotidiana, pone sobre la mesa una de las conclusiones a las que llegó durante su investigación: el cine no es un espejo de la realidad, sino que representa distintas interpretaciones de ésta, dentro de las cuales se encuentra la ideología dominante y el reflejo de las mentalidades del contexto en el cual se desarrolló la película. Teniendo presente el concepto de ideología dominante, la autora se cuestiona el origen de

⁷⁵ Tuñón, «Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano». P.9

⁷⁶ (*representar* | *Diccionario del español de México*, s. f.) También lo define como “Estar alguien en lugar de otra persona”. <https://dem.colmex.mx/Ver/representar> Consultado el 12 de abril de 2021.

lo que una desea (yo me planteo estas preguntas: ¿Deseo lo que la ideología dominante me comunica que debo de desear? ¿Los deseos que tengo son realmente míos? ¿Qué, para qué y por qué lo deseo?). Considero que estas cuestiones tienen que ver con la construcción del “deber ser”, que defino como lo que el discurso hegemónico⁷⁷ (el cual no sólo se encuentra en los medios de comunicación masiva, sino también dentro de la estructura social como la familia y la escuela) permea en relación con el cómo debemos ser, lucir, actuar y pensar. Por ejemplo, debido a que soy mujer, se supone que debo cumplir con ciertas características físicas que son interpretadas como femeninas; debo de ser heterosexual, debo desear formar una familia, debo desear tener un auto y mucha ropa, etcétera. Entonces, la forma en la cual una se construye identitariamente (las ideas que se tienen, lo que una elige usar, si se decide o no modificarse corporalmente, la perspectiva que se tienen sobre el mundo, los deseos y aspiraciones, etcétera) se relaciona con las ideas hegemónicas, las cuales han construido y modelado a la sociedad como la conocemos. Al no estar de acuerdo con las ideas del discurso hegemónico, me pregunto qué otras posibles formas y narrativas puedo construir tanto en mi cotidiano como dentro de mi práctica artística, y si esto podría abonar a un posible cambio hacia una sociedad más justa.⁷⁸

Las ideas del sistema hegemónico se aprenden al estar inmersa en una sociedad y a través de los medios de comunicación masiva. Cuando éstos muestran ciertas narrativas, construcción de personajes y estereotipos, se van configurando las identidades y el imaginario colectivo inconscientemente, por ejemplo, la idea de que el valor de una mujer reside en su belleza.

⁷⁷ Gramsci se refiere a la hegemonía como “el poder adicional del que goza el grupo dominante para hacer coincidir sus intereses con el interés general.” Pablo Iglesias, 2021, “¿Qué es la hegemonía? Pablo Iglesias explica a Gramsci”, *Basadísimo*, 1 min 25ss <https://www.youtube.com/watch?v=CSCwFD9wEQk> (Consultado el 12 de abril de 2021).

⁷⁸ Uno de tantos ejemplos sobre la desigualdad es la pandemia de Covid-19, la cual ha dejado muy claro el nivel de desigualdad que existe; los derechos más básicos como el acceso al agua, tener una casa, vivir dignamente, poder acceder a servicios de salud, etcétera, se han manejado como privilegios que sólo las personas con poder adquisitivo pueden tener. Otro ejemplo lo observamos en las labores tanto del hogar como de cuidados, pues recayeron en su gran mayoría en las mujeres, sumando más carga emocional, de energía, de tiempo, a la que ya tenían antes de la pandemia.

El cine como industria conforma una máquina que mantiene un sistema de valores, “eso fue el cine de la Época de Oro en México, un engranaje bien aceitado en el que la visión de una sociedad patriarcal dominó la mayoría de las historias”.⁷⁹

Como escribí anteriormente, dentro de esta investigación me interesa abundar en las construcciones sexo genéricas de tres generaciones: la de mi abuela, la de mi madre y la mía, para poder comprender el modo en que se ha construido el deber ser que me permeó y, a su vez, me construyó. También para poder descifrar la evolución en la violencia simbólica hacia las mujeres.

Mi abuela nació el año de 1939, en Nayarit. Tuvo dos hermanos, ella fue la de en medio. Una de las conversaciones que tuve con ella y que más recuerdo fue acerca de su infancia; ella iba a jugar béisbol con sus hermanos, jugaban con otros niños en donde vivían, y, para entretenerse, solían ir al cine ya que no contaban con una televisión en casa. Una de sus actrices preferidas fue Marga López, actriz argentina nacionalizada mexicana, que falleció en 2005. Una característica que mi abuela remarcaba de la actriz Marga López era su belleza y lo sofisticada que era. En 1946, Marga participó en la película *Los tres García*,⁸⁰ y, en 1952, actuó para *Un rincón cerca del cielo*.⁸¹ Estas películas me interesan, pues protagonizó junto a Pedro Infante, quien también le gustaba mucho a mi abuela y es un personaje icónico del Cine de Oro mexicano. El crítico Jorge Ayala Blanco se ha referido a Infante como el prototipo del macho querendón: promiscuo y mujeriego, viril, pero llorón: “Pedro es la promesa de obtenerlo todo, mujeres, fama, simpatía, fortuna, amigos, por el envidiable hecho irrefutable de ser prototipo del macho querendón”.⁸² De esta manera, haciendo un breve resumen de ambas películas, analizaré a los personajes representados por Marga López.

⁷⁹ Javier Pérez, “Un siglo del mito del macho querendón”, *Revista cambio*. 26 de noviembre de 2017. <https://www.revistacambio.com.mx/cine/un-siglo-del-mito-del-macho-querendon/>

⁸⁰ Rodríguez, Ismael. “*Los tres García*”. (1946).

⁸¹ A. González, Rogelio. “*Un rincón cerca del cielo*” (1952, Filmex S.A.)

⁸² Javier Pérez, “Un siglo del mito del macho querendón”, *Revista cambio*. 26 de noviembre de 2017. <https://www.revistacambio.com.mx/cine/un-siglo-del-mito-del-macho-querendon/>

En la película *Los tres García*, los personajes principales son Luisa (Sara García), abuela de los tres García, quien los crio y educó; los tres García (son primos) son Luis Manuel (Víctor Manuel Mendoza), un hombre adinerado, elegante y aficionado a la poesía (leerla y recitarla); José Luis (Abel Salazar), que vive en un rancho anteriormente de su padre y ahora hipotecado, quien en una escena aparece leyendo libros (uno de ellos se titula *Orgullo masculino*) y representa a un hombre muy digno; Luis Antonio (Pedro Infante), que es mujeriego, bebe mucho alcohol y colecciona aretes que les quita a las mujeres con la boca; John (Clifford Carr), quien es el tío estadounidense de los tres García y padre de Guadalupe (Marga López), que a su vez es prima de los tres Luises. En esta película (como en muchas otras), el papel de la familia resulta muy importante en la narrativa; los primos compiten entre sí desde que eran pequeños, se pelean constantemente ya que todos buscan ser dominantes. Su abuela fungió como madre y, por lo tanto, a ella la respetan y hacen lo que ella les dice que hagan. Los tres se llaman Luis porque ella se llama Luisa.

Como parte de la historia, un día llegan John y Guadalupe de visita, y van a buscar a Luisa para quedarse en su casa a dormir. Durante el trayecto en automóvil, van conociendo fortuitamente a los tres García. Primero se encuentran con José Luis, al cual le preguntan la dirección de la avenida, él les guía y a cambio John le da dinero, pero José Luis se enoja (ya que se siente humillado por ser pobre) y le regresa su dinero. Luego, continúan con su camino y se encuentran a Luis Manuel, el cual es muy amable y le paga a uno de sus empleados para que los guíe a donde van. El empleado se sube al automóvil y siguen su camino. De pronto, aparece un burro en la carretera obstruyendo el tránsito, y entonces se encuentran con Luis Antonio, el cual, al ver a Guadalupe dice “válgame dios, mira lo que está aquí”, acercándose al auto detenido, al tiempo que comienza a acosar a Guadalupe. Se coloca a un costado de ella y le dice “que vivan las hembras chulas despachadas con ganancia... qué lástima que no me entiendes güerita pelos de elote, que estás requetebuena para mamá de mis chamacos”, luego, la toma de la mejilla y ella le quita la mano y se molesta. Posteriormente, padre e hija siguen su camino hasta llegar con Luisa, en cuanto la saludan se dirigen a la iglesia, donde se encuentran con los tres Luises y su abuela,

en ese momento son presentados y se enteran de que Guadalupe es su prima y John su tío, momento en el cual comienza la competencia para ver quién la conquista.

En distintas escenas de la película se puede observar dinámicas, actitudes y diálogos machistas: el personaje de Luis Antonio se sobrepasa con una mujer (ella no quiere ser besada y él la besa a la fuerza varias veces); la casa de Luis Antonio está decorada con posters de mujeres y pistolas; la abuela se refiere acerca de sus nietos como “los prefiero muertos como hombres que vivos como cobardes”. Los tres primos le hacen una carta de amor a Guadalupe para que elija con quién quiere estar y todos le dicen que desean que ella sea suya, pues es vista como el premio a ganar en la competencia de hombres vestidos de charros. Al final, ella termina eligiendo a uno de ellos y los otros dos se van diciéndose “así son las mujeres, mi Toño, siempre se deciden por lo peor.... Dios los crea y ellos se juntan”.

Por otro lado, en la película *Un rincón cerca del cielo*, la temática es distinta. Empieza cuando uno de los personajes principales, Pedro (Pedro Infante), llega a la Ciudad de México desde la provincia. Lleva consigo un traje, una módica cantidad de dinero y una carta de recomendación que, se supone, le abriría muchas puertas, pero no fue así. Entonces, en una cantina pide empleo a un hombre poderoso y con dinero que se encontraba jugando y apostando, el cual pone a prueba su dignidad y masculinidad con una tonta artimaña, por la cual Pedro intenta golpearlo y termina perdiendo la pelea. La noche concluye con Pedro golpeado, humillado, borracho y sin dinero. De pronto, Pedro despierta en casa de Don Chema (Andrés Soler), un hombre que estaba en la cantina, el cual es empleado del señor que tiene mucho dinero, y decide hablar con su jefe para que apoye a Pedro, quien comienza su trabajo* en una oficina. Ahí conoce a Marga, quien se aprecia muy incómoda porque su jefe la acosa constantemente, situación que Marga siempre logra sortear. Posteriormente, Pedro y Marga empiezan a conocerse, comen juntos y, más adelante, en su día de descanso, van al cine y a pasear, de manera que se enamoran y entablan una relación de pareja. Pasa el tiempo y se casan, Pedro presiona a Marga para que deje su trabajo ya que él considera como una humillación que ella gaste en ellos lo que gana, Marga decide

continuar en el empleo hasta que en una ocasión se desmaya y, tras una revisión médica, se dan cuenta que está embarazada. Entonces, su jefe la corre del trabajo y ella se dedica a las labores del hogar. Dentro de la película hay otro personaje femenino, Sonia Irina (Silvia Pinal), ella es hija de Don Chema, es una mujer soltera, joven y bella, vive con su padre y le gusta mucho ir a cantinas, beber y regresar tarde a su casa. Una de sus prioridades es el dinero, ella anhela ser rica y no desea tener una familia. Es retratada como una mujer problemática que le da muchas dificultades a su padre, el cual enuncia que la madre de Sonia tiene la culpa de que ella sea así. La historia continúa, Pedro consigue un trabajo de guardaespaldas de su jefe inmediato y le aumentan el sueldo, luego pierde el trabajo por defender a Don Chema. Marga y su esposo terminan viviendo en un cuarto de azotea con su nuevo bebé y teniendo muy poco dinero. Al final, su hijo muere de pulmonía y esto pone en crisis a Pedro.

Ahora, me enfocaré en destacar las dinámicas que se pueden observar en ambas películas, pues considero que éstas fueron importantes para la formación de la generación que consumió de primera mano el Cine de Oro. En ambas películas se pueden observar las características que componen a los personajes femeninos, comenzando con la dualidad de mujer buena y mala. La mujer “buena” es virgen, bella, dócil, desea ser madre y tener una familia, acepta su pobreza, ya que lo que busca es sobrevivir y no salir de ésta. La mujer “mala”, por su parte, resulta promiscua, bella, rebelde, sale de fiesta hasta tarde, bebe alcohol (lo cual es algo normalizado en los hombres, pero en las mujeres es visto como un acto de rebeldía), desea salir de la pobreza y su accionar se desarrolla en torno a este deseo. Al final, termina castigada por causa de su comportamiento, con el mayor estigma de todos: ser madre soltera (esto significa que no es virgen y que ella no vale lo suficiente, ya que fue abandonada por un hombre).

De esta manera, dentro de la narrativa de las películas antes mencionadas, se pueden observar los siguientes temas:

Belleza, como una característica para que una mujer sea o no amada: esta problemática se da en relación con la creencia de que una mujer es valiosa o no a causa de su belleza física, es decir, si cumple o no con los estereotipos estéticos eurocentristas (ser blanca, delgada, tener

ojos claros, ser alta, pero más baja que el hombre, etc.), lo cual tiene que ver directamente con la cosificación de las mujeres, ya que cuando se piensa a las mujeres como una cosa, entonces se les atribuyen características físicas para valorarlas como se valora a los objetos, por ejemplo, el color, el tamaño y la forma.

Deseo de la maternidad y tener una familia: la maternidad se piensa como la transición de dejar de ser mujer para ser madre. Esto significa dejar de vivir por una misma y comenzar a vivir por y para los hijos y el esposo, pase lo que pase, la mujer debe de mantener la compostura con tal de que el esposo y los hijos estén cómodos, soportando todo lo que acontece, no importa lo doloroso o fuerte que sea, lo principal es que su familia esté cómoda y feliz. La maternidad es pensada como el mayor éxito de una mujer y, por lo tanto, se establece como una prioridad. La familia es uno de los pilares del sistema heteropatriarcal capitalista en el que vivimos, ya que, cuando una mujer se casa y tiene hijos, se espera que el hombre tenga el papel de proveedor y que la mujer se encargue de cuidar a los hijos y de sostener la casa, lo cual implica realizar un trabajo doméstico que ha sido invisibilizado y, en consecuencia, no hay paga alguna. Esta idea se ha sostenido con el discurso de que el amor de mamá implica tener la casa limpia y en orden, la comida preparada y caliente, tener ropa limpia y una madre abnegada y sacrificada que da todo para que su familia sea feliz, aunque esto signifique su infelicidad. En su libro *El patriarcado del salario*,⁸³ Silvia Federici apunta a la división de los procesos dentro del capitalismo; el proceso de producción suele ser masculino y asalariado, mientras que el proceso de reproducción⁸⁴ se piensa femenino y no asalariado, por lo tanto, es invisibilizado, desvalorizado y naturalizado como trabajo de mujeres.

⁸³ Silvia Federici, *El patriarcado del salario. Críticas feministas al marxismo*, Madrid: Traficante de sueños, 2018.

⁸⁴ Federici se refiere a la ideología alemana, la cual apunta que, si queremos entender los mecanismos de la vida social y del cambio social, tenemos que partir de la reproducción de la vida cotidiana. En un capítulo titulado «Reproducción simple», del Volumen I de *El Capital*, Marx reconoce que nuestra capacidad de trabajar no es algo natural, sino algo que debe de ser producido. Reconoce que el proceso de reproducción de la fuerza laboral es parte integrante de la producción de valor y acumulación capitalista.

Autonomía económica: En una relación/matrimonio desigual, el no permitir que la mujer obtenga un trabajo, y por lo tanto un ingreso económico, representa una característica de dominación y control, ya que la mujer, al no tener dinero, tampoco tiene una posibilidad factible de dejar al esposo cuando ella desee, pues el dinero resulta fundamental para poder sobrevivir. Esto queda claro cuando el personaje “bueno” no busca tener dinero propio, y así permanecer sin salir de la relación. Pero, en el momento en que el personaje “malo” prioriza tener su propio dinero, es que pasa a ser castigado. Se construye una narrativa romántica de la pobreza para tener mayor control sobre las mujeres:

El salario es un instrumento político. No es solamente dinero, sino un instrumento a través del cual el capitalismo ha organizado la sociedad, ha organizado jerarquías raciales, jerarquías de género. A través del salario ha delegado a los hombres el poder de supervisar, controlar e imponer el trabajo de reproducción en la casa.⁸⁵

Percepción de supuesta fragilidad: La idea de que las mujeres somos frágiles y necesitamos a alguien que nos cuide y proteja resulta machista, ya que se nos considera inferiores y se piensa que a causa de esta supuesta inferioridad necesitamos a un hombre.

Gestos de conquista: La definición de conquistar es la siguiente: 1) Apoderarse de un territorio o un país, dominar y someter un Estado o un pueblo a otro, generalmente por las armas. 2) Ganar o lograr alguna cosa difícil de alcanzar, o que se resiste a ello, por medio de esfuerzo y habilidad. 3) Ganar con esfuerzo y habilidad el amor o el afecto de una persona.⁸⁶ Tomando estas definiciones en cuenta, al pensar que una mujer se conquista, se anula su poder de decisión y de realizar distintos gestos para convencerla de que ese hombre es el mejor para ella. Históricamente, los gestos de conquista se han malinterpretado como gestos de cariño en vez de gestos que se realizan porque alguien

⁸⁵ Ibíd.

⁸⁶ Diccionario del español de México, 2021, <https://dem.colmex.mx/Ver/conquistar> (Consultado el 20 de abril de 2021).

quiere obtener algo específico de otra persona. En las películas se puede ver claramente cómo cuando el hombre obtiene algo por lo que luchó, es decir, logra casarse con la mujer, terminan los gestos demostrativos del deseo hacia ella. Algunos gestos de conquista pueden ser: llevar serenata, invitar a salir a la mujer y pagar todo, abrir la puerta del transporte, poner a la mujer del lado de la pared cuando van por la calle, cubrir a la mujer cuando tiene frío, etc.

Misoginia: Todo lo anterior engloba características de la misoginia; la importancia de la belleza física en las mujeres (cosificación), la naturalización del desear ser madre, tener una familia y la realización del trabajo del hogar, pensar que cuando una mujer busca ser independiente, por ejemplo, tener dinero, es mala y avariciosa (que ansía poseer muchas riquezas por el solo placer de atesorarlas sin compartirlas), considerar que las mujeres somos inferiores y necesitamos a un hombre para poder sobrevivir, y creer que las mujeres existimos para ser convencidas por un hombre de que él es el mejor partido y que con él deberíamos formar una familia.

Sofía G. Solís Salazar, en su paso por el posgrado de Estudios de la Mujer en la Universidad Autónoma Metropolitana, investigó la importancia del desarrollo de la teoría cinematográfica feminista en México y escribió un texto titulado *Cine y performatividad de género*, en el cual se aborda la manera en que los personajes de un filme pueden llegar a ser percibidos como reales.⁸⁷ Para que esto ocurra, existen distintos elementos, uno de ellos es la interpelación⁸⁸ (Solís define a la interpelación como un dispositivo del lenguaje que trabaja sobre los/las sujetos socializados/as. La autora toma un ejemplo escrito por Judith Butler para explicarlo: “Un policía llama a una persona en la calle: ‘¡Hey, tú, ahí!’, el/la transeúnte se da la vuelta respondiendo a la voz que le habla”),⁸⁹ de forma que la persona que ve una película, al sentirse interpelada por la narrativa y los personajes que se presentan, comienza a identificarse o no con ciertas representaciones. Esto

⁸⁷ Sofía Solís Salazar, “Cine y performatividad de género”, en *Miradas panorámicas al cine mexicano. Teoría, historia y análisis*, Coordinado por Lauro Zavala, México, 2020, 162.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*

resulta fundamental ya que el discurso cinematográfico asume las definiciones culturales, con el fin de que la audiencia reconozca a los personajes como personas; y a los eventos, situaciones o escenarios, como reales. De esta manera, el filme interpela al público a un argumento ideológico y socializado específico.⁹⁰

Al interpretar a los personajes como personas y a las situaciones como reales, se comienzan a imitar ciertos comportamientos que van desde la forma de vestirse, peinarse, hablar y pensar, hasta adquirir nuevos hábitos, por ejemplo, fumar.⁹¹

Debido a lo anterior, me interesa analizar la construcción de narrativas, estereotipos e imágenes que se han construido desde la generación de mi abuela. Si tenemos presente que los personajes de mujeres y hombres que vemos en los medios de comunicación están permeados por la ideología dominante, entonces podemos romper con ideas tales como que la mujer es valiosa por su belleza, que debe de ser católica, pura y virgen, y que, si no cumple con esas características, debe ser castigada. Considero que este tipo de ideas siguen siendo vigentes y están relacionadas completamente con la violencia hacia las mujeres que vivimos actualmente.

Julia Tuñón escribe que el cine comercial-popular (por así llamarlo) está construido a partir de la ideología dominante para perpetuarla, por su parte, Sofía Solís piensa al cine como “un espacio político en el que se disputa la hegemonía del estado de las cosas, el cual se traduce en la instauración comercial de modelos de género estáticos y estereotipados”.⁹² Todo esto, que comenzó a ocurrir en el cine, fue permeando a la televisión en México desde su origen.

En el programa de televisión titulado *Televisión y poder*⁹³ se hace un breve recorrido de la historia en la industria de la televisión en el país. En 1948, Salvador Novo y Guillermo González Camarena fueron enviados a Francia, Inglaterra y Estados Unidos para conocer distintas

⁹⁰ *Ibid.*, 163.

⁹¹ Una vez mi abuela me contó que hubo una época en la que ella y mi abuelo fumaban porque ese hábito se consideraba elegante y para personas con clase. Comenzaron a hacerlo porque en las películas que veían, quienes fumaban eran los personajes más refinados. Fumar era un símbolo de estatus social.

⁹² *Ibid.*, 167.

⁹³ Álvaro Cueva y Gabriel Sosa Plata, *Televisión y poder*, TV UNAM, 2021.

televisoras y así plantear un modelo televisivo para México. Novo propuso que el enfoque fuera educativo y cultural, como en la BBC, y Camarena propuso que fuera comercial, como en la CBS. Así, Emilio Azcárraga Milmo decidió que la nueva industria (la cual le pertenecía desde entonces) partiera del enfoque presentado por González Camarena, o sea, el comercial. La función principal de la televisión consistió en vender productos, para que así pudieran generar más dinero, y debido a ello los programas que existían en ese entonces estaban enfocados en vender. Un ejemplo lo podemos ver en *El club del hogar*, programa que duró 35 años al aire (se realizaba en vivo), en el que se promocionaban marcas y productos, además de que se utilizaba el humor y la improvisación para dar mayor difusión a lo que anunciaban.

Al inicio del nacimiento de la industria televisiva en México, pocas personas podían tener una televisión en casa, pues los precios eran elevados. Conforme fue pasando el tiempo, los encargados de ventas elaboraron una estrategia para tener más alcance, y dentro de su programación habitual motivaban a la clase media a comprar un televisor. Durante la implementación de esta estrategia de mercado, se percataron que los programas seriados aseguraban una audiencia regular para los productos de consumo regular.⁹⁴ Este descubrimiento, sumado al antecedente de las radionovelas,⁹⁵ dio como resultado las telenovelas.

La primera telenovela en México se llamó *Senda prohibida*, y fue escrita por Fernanda Villeli. Se estrenó en 1958, en el Canal 4, en una época en que eran transmitidas en vivo, y fue producida por la marca Colgate.⁹⁶ La estructura narrativa de las telenovelas era la siguiente: el drama giraba en torno a un triángulo amoroso, cada episodio terminaba

⁹⁴ Claudia Fernández y Andrew Paxman, *El tigre: Emilio Azcárraga y su imperio Televisa*, México: De Bolsillo, 2000, 75.

⁹⁵ Una radionovela era, en esencia, una historia de amor [...] Desde el principio, la novela estuvo destinada principalmente a las clases trabajadoras, y fue utilizada como una manera de mantener a esas clases físicamente en su lugar. Ya que las clases trabajadoras no podían adquirir un radio, su patrón colocaba un radio en su lugar de trabajo, así aseguraba que los trabajadores estuvieran felices y que no quisieran faltar, ya que, si lo hacían, se perderían una parte de la historia. *Ibid.*, 76.

⁹⁶ En Estados Unidos se llamó Soap Opera (soap significa jabón en inglés) a las telenovelas, esto a raíz de que eran producidas por empresas que venden productos de limpieza, como Colgate y Palmolive.

siempre con una escena que enganchaba a las y los televidentes. Los puntos principales se remarcaban a través de discusiones y chismes, y concluía con un final feliz.

El personaje principal de esta telenovela era Nora, una mujer de provincia y pobre que llega a la ciudad con el sueño de ser artista. Conforme avanza la trama, ella se convierte en amante de un abogado adinerado, quien se siente atraído debido a su juventud y belleza. Sin embargo, al final, el abogado se arrepiente de involucrarse en esa relación clandestina, deja a su amante y vuelve con su familia, así que Nora regresa a provincia. Dentro de esta historia, la amiga más cercana de Nora estudia y gracias a eso logra salir adelante y termina casándose con un hombre rico.

Esta telenovela carece de una heroína (ya que el personaje femenino principal tiene características morales etiquetadas como malas), y hace una crítica a los hombres que se relacionan con amantes, ya que visibilizaba las distintas afectaciones que las relaciones extramaritales generan en el entorno familiar:

El nuevo género desarrolló la lealtad de las amas de casa de la creciente clase media, que ya eran fanáticas de las radionovelas, y de la servidumbre que las veía con ellas. Las mujeres de clase media eran también el segmento del mercado a quien se dirigían los anunciantes que patrocinaban las novelas: gente que creía que valía la pena pagar un poco más por marcas conocidas y que podía hacerlo. Además, para TSM⁹⁷ y para los anunciantes, hacer novelas era más barato que hacer teleteatros ya que utilizaban menos sets para sus 40 o 60 capítulos.⁹⁸

En 1960, las telenovelas pasaron de ser transmitidas en el canal 4 al canal 2, el cual era liderado por TSM. Este cambio dio inicio a la perdurabilidad de las telenovelas hasta la actualidad. En ese mismo año, surgió la Ley Federal de Radio y Televisión, que, aparte de dar

⁹⁷ TSM significa Telesistema Mexicano, fue una alianza formada por estaciones de televisión de propietarios independientes XEW-TV canal2, XHTV-TV canal4 y XHGC-TV canal 5. Álvaro Cueva y Gabriel Sosa "Televisión y poder", *TV UNAM*, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=PKxCxXaJvh0> (Consultado el 12 de abril de 2021).

⁹⁸ *Ibid.*, 79.

facilidades fiscales a los dueños de estaciones tanto de radio como de televisión, también prohibió los contenidos considerados como contrarios a las “buenas costumbres”. A partir de ello, “los Azcárraga se convirtieron en defensores de las buenas costumbres y adoptaron el hábito de permitir que los guiones de telenovelas fueran revisados por la Secretaría de Gobernación. Así, las telenovelas ya no tocaban problemáticas sociales (por ejemplo, la Senda Prohibida), sino que se enfocaron en las historias románticas. Este conservadurismo estrechaba los lazos entre TSM y el gobierno, podía resumirse en una frase: al pueblo, pan y circo”.⁹⁹

En ese sentido, las historias representadas en las telenovelas se ceñían al conservadurismo sexual, al darwinismo social y al elitismo racial. Dentro del conservadurismo sexual está implícito el machismo, dado que la representación de los personajes mujeres estaba dividida en heroína (la buena) y villana (la mala). La heroína se caracterizaba por ser virgen (la gran mayoría), y si ya estaba casada era absolutamente fiel y carente de una expresión sexual propia. Usaba vestidos sueltos y poco maquillaje, era devota y se identificaba con la virgen de Guadalupe (portaban el nombre de María o variantes de éste, como Mariana), además de que era pasiva, sentimental y dependiente. La villana era rival de amores de la heroína, era activa, calculadora, independiente y sexualmente agresiva, tanto en apariencia como en comportamiento. Su objetivo consistía en robarle el héroe a la heroína y hacerla sufrir tanto como pudiese. Sus armas principales eran su sexualidad, el talento para engañar y la malicia. Al final de la historia, la villana pagaría por usar estas armas y terminaría muerta, loca o condenada a la soledad.

En cuanto a la representación de personajes masculinos, se encuentra el héroe (el bueno), al cual sí se le permitía ser experimentado sexualmente. Asimismo, se dejaba envolver y arrastrar al pecado por la villana de la historia, así que solo podía salvarse por el amor y la bondad de la heroína, de manera que recapacitaba acerca de sus

⁹⁹ *Ibid.*, 80.

errores y suplicaba perdón. Si la heroína tomaba el camino del mal, ella tendría que pagar caro el crimen de haber traicionado los valores de la iglesia católica, mientras que el héroe podía ser redimido con solo pedir perdón, mientras que la heroína debía sufrir todo tipo de humillaciones para poder ser exonerada.

Por otro lado, el darwinismo social, en este caso específico, era la creencia de que las élites están justificadas porque éstas se deben a la emergencia natural de aquellos que son más aptos para dirigir un país (recordemos que este concepto fue muy utilizado dentro del porfiriato, para asegurar que la desigualdad social que existía fuera perpetuada al pensarla como natural). De esta manera, en las telenovelas “existe una actitud paternalista hacia los pobres que, mostraba la preocupación por su bienestar material, pero al mismo tiempo reforzaba la separación de las clases sociales. Mantener una clase baja, con magros salarios pero contenta, era esencial para los márgenes de utilidad de los capitanes de la industria, incluidos los Azcárraga”.¹⁰⁰

En las series de TSM, los obreros no progresaban socialmente ya que eso podía amenazar el reducido e impecable círculo de la élite. Las heroínas podían avanzar a un nivel más elevado, pero únicamente casándose con un príncipe azul y sólo después de superar los prejuicios y padecer grandes sufrimientos.

Era más escapista que inspirador. Ese escapismo era reforzado por el enfoque de la mayoría de las novelas sobre el vestido, estilo de vida y el ambiente de los ricos. Era esencial que las cenicientas no eligieran subir en la escala social, sino que fueran elegidas para ello. No eran emprendedoras sino criaturas inocentes, escogidas por su belleza y espiritualidad. Si una joven pobre buscaba activamente llamar la atención de un hombre rico, sería castigada por ese crimen social y terminaría sola y arrepentida. De esta manera, la telenovela no pregona el desarrollo personal si no la estabilidad.¹⁰¹

¹⁰⁰ *Ibíd.*, 81.

¹⁰¹ *Ibíd.*, 82.

De este modo, el darwinismo social y el elitismo racial van de la mano. Podemos notarlo con los actores y actrices morenos con rasgos mestizos, pues eran excluidos de las telenovelas (ahora representan papeles de personajes pobres). Existió y aún existe una presencia predominante de actores y actrices blancos (esto se remonta a la época de oro del cine mexicano); la preponderancia de rostros blancos como protagonistas o como modelos reforzó la tradicional reverencia a los patrones de belleza europeos y estadounidenses, es decir, “el vínculo que se establecía entre ese tipo de belleza y la suerte era el hecho que de la riqueza era un derecho de nacimiento de las güeras y los güeros. La güera pobre, y a menudo interpretada por una actriz conocida, de clase acomodada, se veía fuera de lugar en una situación de pobreza”.¹⁰² Entonces, podemos preguntarnos ¿cómo encontraría la heroína la felicidad en el mundo de piel blanca de la clase alta, al que tan claramente pertenecía? La respuesta se da en “la integración final de la mujer blanca en esa sociedad ofrecía a los televidentes la seguridad de que el mundo no sólo tenía una justicia natural sino una jerarquía racial natural”.¹⁰³

Desde que la televisión empezó a servir como un medio de comunicación masivo, se ha promovido una cultura consumista, y esto lo podemos observar en las telenovelas, pues cuentan con una ambientación llena de mansiones y personas adineradas, con muebles, decoración, autos y ropa muy fina y cara. En las telenovelas clásicas de amor, esa aspiración se enfatiza cuando la empleada doméstica pobre se maravilla de las comodidades del lugar donde trabaja, y, conforme avanza la historia, ella puede disfrutarlas ya que, después de todo, era en realidad la señora de la casa.

Por otro lado, dentro de los mensajes implícitos que permean las imágenes y narrativas construidas por la industria de la televisión, se busca que las y los televidentes se identifiquen con las heroínas de tez blanca, hasta generar cierta confianza con estos personajes también en los comerciales, de forma que las güeras y güeros ofrecen qué

¹⁰² *Ibid.*, 83.

¹⁰³ *Ibid.*, 84.

pueden comprar para poder hacer sus vidas más fáciles y placenteras; cómo pueden cuidar a su familia comprando pasta Colgate y comiendo verduras de supermercado, etcétera.

Durante esta época histórica, “TSM era una empresa que mediante el entretenimiento masivo sostenía los valores de la familia y las buenas costumbres, apoyaba una relación estable entre ricos y pobres, fomentaba el consumo de productos manufacturados y era una aliada natural del gobierno”.¹⁰⁴

Ya no sólo el cine es un espacio político en el que se disputa la hegemonía del estado de las cosas, sino que también lo es la televisión. Dentro del contenido televisivo (creado para perpetuar ideas hegemónicas), igual se ejerce el poder ideológico sobre las personas.

De igual forma, la tecnología fue avanzando junto con la producción de las telenovelas, que en un inicio eran transmitidas en vivo, y posteriormente fueron grabadas y editadas, para poder aumentar la velocidad de producción y ahorrar dinero en la grabación. De la mano con esta serie de adaptaciones, se implementó el uso del apuntador electrónico, un instrumento muy utilizado en las telenovelas, gracias al cual los productores comenzaron a contratar actrices y actores por su apariencia física en vez de por su capacidad de recordar sus líneas.

Este crecimiento en las telenovelas se dio gracias a distintos factores, uno de ellos fue que la televisión comenzó a ser más accesible para las personas de clase socioeconómica baja, al mismo tiempo que los grandes anunciantes empezaron a buscar más visibilidad en la televisión pues estaban convencidos de que era un medio efectivo para llegar a la gran mayoría de los mexicanos.

Dentro de las narrativas de las telenovelas, resultaban más comunes y atraían a más personas las que Claudia Fernández y Andrew Paxman denominaron “tipo Cenicienta”. La historia comienza con una mujer de clase baja, la cual sufriría mucho a causa de las villanas y villanos de la historia, pero gracias a su pureza y bondad llegaría a encontrar la felicidad y el amor; al final, todos los villanos y villanas serían derrotados obteniendo así su merecido.

104 *Ibíd.*

La novela tipo cenicienta establecía rápidamente una fuerte relación personal entre el espectador y el drama. Resultaba muy fácil para la hastiada y agotada madre, identificarse con la heroína que era bella, virtuosa incomprendida. Mientras la heroína padecía las humillaciones y era víctima de malévolas rivales, era fácil para el espectador transferir su propia autocompasión a la buena de la novela; el sufrimiento de la cenicienta se convirtió en un reflejo y eventualmente en la encarnación de su propio sufrimiento. La cenicienta vivía con la esperanza de un final feliz y la espectadora se consolaba con la promesa, garantizada por los precedentes, de ese resultado. Por un lapso de tres o cuatro meses, la televidente se preocupaba menos por sus propios problemas y más por los de la cenicienta, y cuando la heroína finalmente se casaba y sus problemas y aflicciones se resolvían, a la espectadora le parecía que el mundo real también se había convertido en un mejor lugar.¹⁰⁵

Uno de los productores que realizó más telenovelas con esta narrativa fue Valentín Pimpstein, a quien, según escriben, se le conocía por ser una persona brusca y tirana, pero, sobre todo, como alguien que abusaba de su poder al tener relaciones sexuales con actrices para darles un papel dentro de sus producciones. Las mujeres que representaban a los personajes principales eran elegidas por su apariencia física, o sea, cumplían con estándares de belleza europeos (altas, blancas, delgadas, ojos claros, etc.), y también contaban con ciertas características. Una de éstas fue y sigue siendo el “guadalupanismo”, pues las heroínas eran alentadas por su fe en la virgen a soportar el sufrimiento y a seguir creyendo en el amor.¹⁰⁶ De este tipo de telenovelas destacó María Isabel,¹⁰⁷ historia en la cual María era una mujer indígena y humilde que llegó descalza a la Ciudad de México. Ella tenía una bebé (hija de una amiga que murió), lo cual le acarrea maltratos puesto que se creía era una madre soltera. María se enamora y se casa con su patrón (el cual es rico, infiel y alcohólico), además, la niña crece y se convierte en

¹⁰⁵ *Ibíd.*, 124.

¹⁰⁶ *Ibíd.*, 127.

¹⁰⁷ Jesús Valero, *María Isabel* (1966: Valentín Pimstein. Tele Sistema Mexicano).

una villana que le dificulta la vida a su madre adoptiva. La protagonista sufre mucho durante toda la historia y al final el esposo le pide perdón, y ella, en respuesta, recibe a su esposo y a su hija con los brazos abiertos.

En esta telenovela podemos observar varios puntos que he mencionado previamente. Entre éstos, está la historia de la mujer pobre que se vuelve rica por casarse con su patrón (aunque ella cambie de estatus socioeconómico, el dinero sigue siendo de su esposo, reforzando así la idea de la dependencia económica); la virginidad de la protagonista (suele ser siempre enfocada hacia la mujer, lo cual, a mi parecer, tiene como base la cosificación porque, si una mujer no es virgen, entonces se le considera menos valiosa dado que ha sido “usada” por alguien más, como se suele pensar de los objetos); el catolicismo¹⁰⁸ enfocado en la figura de la virgen de Guadalupe; la heroína bondadosa que sufre y logra llegar al final feliz (mostrando dinámicas de comportamiento como el sacrificio, la idea de que lo más importante para una mujer debe de ser su familia y no ella, todo lo cual se relaciona con la idea de bondad); las características físicas de las y los protagonistas (las cuales responden a ideales de belleza eurocéntricos); y el modelo de masculinidad enfocado en la infidelidad y el consumo de alcohol.

Otro de los subgéneros fue la telenovela histórica. La primera telenovela de este tipo fue sobre Sor Juana Inés de la Cruz,¹⁰⁹ pero no fue tan popular como se esperaba. La siguiente fue *Maximiliano y Carlota*,¹¹⁰ en la que aparecía el personaje de Benito Juárez, quien representaba al personaje malo. Este último aspecto escandalizó al presidente en turno (que era Díaz Ordaz), ya que Benito Juárez fue y es una figura muy valorada dentro de la construcción de la nación. Debido a ello, se encomendó a Ernesto Alonso (el productor más popular de ese subgénero) realizar otra telenovela donde Benito Juárez fuera un personaje bueno y grandioso, de manera que se grabó

108 En 1950 (el año más próximo a la producción de esta telenovela) el porcentaje de personas que profesaban el catolicismo en el país era de 98.2%; actualmente, es de 77.7%. Ha disminuido, pero aun así sigue siendo más de la mitad de la población que participó en el censo del INEGI. (¿Qué nos dice el Censo 2020 sobre religión en México? | Taller de datos, s. f.)

109 Ernesto Alonso, *Sor Juana*, 1962.

110 Ernesto Alonso, *Maximiliano y Carlota*, 1965.

La Tormenta,¹¹¹ la cual fue patrocinada por el Estado mexicano, tuvo el mayor presupuesto (800 mil dólares) y fue patrocinada por el Instituto Mexicano del Seguro Social. Esta telenovela resultó muy popular ya que, por ser histórica, muchos padres y madres de familia la veían junto con sus hijos e hijas para mejorar sus calificaciones en la escuela.

Las telenovelas históricas fueron muy importantes para la política en México, pues contenían la ideología presidencial de la época. Álvaro Cueva menciona que en cada sexenio existe una telenovela de este subgénero, y es peculiar cómo la narrativa de la telenovela ha llegado a la vida política del país. Por ejemplo, Angélica Rivera (actriz de telenovelas mexicanas que representaba papeles principales) se hizo esposa del expresidente Enrique Peña Nieto dos años antes de que comenzara su mandato. Se casaron en el año 2010, cuando Peña Nieto era gobernador del Estado de México con miras a ser presidente de la República. La boda fue como de telenovela (la misa se llevó a cabo en la catedral de Toluca, y la fiesta en la casa de gobierno, Rivera usaba un vestido blanco con cola larga, las invitadas usaban vestidos de diseñador, hubo un coro y una orquesta cantando el Ave María, había invitados e invitadas famosas, etc.). La revista *Quién* se refiere al evento como una “boda de ensueño”,¹¹² como las que han sido construidas y difundidas tanto en películas como en telenovelas y han permeado el imaginario colectivo con la finalidad de que todas las mujeres y niñas deseemos vivir una unión matrimonial.

Así, las telenovelas han permeado masivamente a la sociedad en México, ya no sólo construyen individualidades, sino que también han dirigido a la sociedad para elegir presidentes de acuerdo con las narrativas que se construyeron y difundieron durante años en la televisión mexicana.¹¹³

En el tercer capítulo del programa *Televisión y Poder*, los conductores hablan sobre el poder político de las telenovelas y cómo éste permeó

¹¹¹ Ernesto Alonso y Raúl Araiza, *La tormenta*, 1967.

¹¹² Redacción Quién, “Así fue la boda de Angélica Rivera y Enrique Peña Nieto”, 28 de noviembre de 2010, <https://www.quien.com/espectaculos/2010/11/29/asi-fue-la-boda-de-angelica-rivera-y-enrique-pena-nieto> (consultado el 30 de abril de 2021).

¹¹³ Muchas veces escuché que varias personas habían votado por Peña Nieto “porque era guapo”.

a la sociedad para preservar el conservadurismo en el que se vivía, perpetuando el poder del único partido político dominante en todo el país.

De este modo, considero que los valores difundidos en las telenovelas son muy similares, si no es que iguales a los que se construyeron en el Cine de Oro mexicano, y, al igual que éste, las personas aprendían y aprenden todavía la manera en que se deben comportar; cómo deben ser, pensar, lucir; qué tienen que desear y aspirar.

En ese sentido, vale la pena resaltar que “durante el año 2020, en medio de la pandemia, el canal Tlnovelas, ocupó los primeros lugares de rating en el rubro de la televisión de paga”.¹¹⁴ Aimée Vega Montiel es Doctora y Maestra en periodismo y Comunicación, investiga el papel de los medios de comunicación y la violencia de género. En un artículo titulado “La responsabilidad de la televisión mexicana en la erradicación de la violencia de género contra las mujeres y las niñas: apuntes de una investigación diagnóstica”¹¹⁵ describe los resultados de un estudio realizado en 2006 a distintos canales de televisión abierta en México. Este artículo comienza con la definición de violencia de género de Marcela Lagarde, quien es política, académica, antropóloga e investigadora mexicana, y ha realizado diversos estudios antropológicos sobre la condición femenina:

La violencia de género contra las mujeres y las niñas se puede considerar como la conducta que incluye cualquier agresión física, psicológica, sexual, patrimonial, económica o feminicida, dirigida contra ellas por el hecho de serlo.

¹¹⁴ Álvaro Cueva y Gabriel Sosa Plata, *Televisión y poder*, TV UNAM, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=4pzNfj4gwoE&t=1s> (consultado el 12 de mayo de 2021).

¹¹⁵ Aimee Vega Montiel, “La responsabilidad de la televisión mexicana en la erradicación de la violencia de género contra las mujeres y las niñas: apuntes de una investigación diagnóstica”, *Revista Nueva Época*, 13 (enero-junio de 2010), 43-68.

Aimée Vega complementa esta definición:

Es un tipo de violencia que se produce en un esquema de poderes desiguales, que busca someter y controlar a las mujeres y a las niñas, que las daña y lesiona, y que transgrede sus derechos humanos. En este tenor, el sistema patriarcal que establece y naturaliza jerarquías entre las mujeres y los hombres, que designa al hombre como sujeto de poder y autoridad, y a la mujer como objeto de sometimiento, discrimina y al mismo tiempo violenta sus derechos humanos. En consecuencia, el ejercicio de la discriminación y la violencia contra las mujeres implica la negación de su humanidad, es decir, no sólo de sus derechos, sino de su existencia.

Los medios de comunicación reproducen y naturalizan la violencia de género en sus distintas manifestaciones. Previamente escribí acerca de este tipo de violencia representada en la llamada época de oro del cine mexicano, lo cual, considero, fue parte de los cimientos de la violencia estructural y cotidiana hacia las mujeres y niñas que vivimos actualmente. La generación de mi abuela y abuelo se construyó admirando al Cine de Oro mexicano, y la de mi madre y padre creció junto a las telenovelas. Mi generación, por su parte, creció con la televisión, y, conforme fue madurando, comenzó a desarrollarse el internet y todo el contenido que existe actualmente.

Cuando iba en el kínder y me preguntaban qué quería ser de grande, respondía sin dudar: quiero ser modelo o cantante (pensando en las Spice Girls y Britney Spears, porque me gustaban sus canciones, y porque físicamente entraban dentro del estereotipo de belleza, así que las consideraba bellas). En la televisión y en la calle (por medio de la publicidad), veía a mujeres altas, delgadas, blancas, con ojos claros y dientes blancos, todas las personas consideraban que eran muy bellas, y estaban dentro de narrativas donde su belleza era la llave para acceder al éxito, al amor y a la felicidad.

A continuación, voy a desarrollar cada una de estas características, las cuales me formaron y he concientizado después de muchos años de auto observación.

Belleza. Las características físicas que engloban la belleza física van cambiando según el contexto histórico, político, económico y cultural en el que se está inmersa. Durante mi niñez dichas características consistían en ser alta, delgada, de piel y ojos claros, tener facciones suaves (ya que son consideradas femeninas, y para ser considerada bella se tiene que ser femenina). De esta forma, lo femenino engloba no sólo la apariencia, sino que también incluye el comportamiento, que se caracteriza por ser dócil, buena y bondadosa, ser amable, hablar suave y no ser fuerte (ni físicamente ni en carácter). El mensaje que absorbí en relación con ser femenina recomendaba, implícitamente, no ser amenazante para la masculinidad de los hombres que me rodean (ya que lo femenino se entiende como lo opuesto a lo masculino, y, si en algún momento hacía algo que se acercara más hacia lo masculino, en automático se me consideraba menos femenina). Entonces, si cumplía con estas características, iba a poder ser deseada por un hombre, y así podría demostrar que soy valiosa, y cumpliría con la supuesta misión de una mujer, que es casarse y tener hijos y/o hijas.

Éxito. Éste se representaba con el dinero; las modelos y cantantes que admiraba siempre tenían ropa muy linda que les quedaba muy bien, también portaban joyas muy brillantes y eran parte de la clase alta; como consecuencia de esto, contaban con el acceso para comprar y hacer todo lo que quisieran. Así, la idea de éxito está ligada a tener mucho dinero y al consumismo, es decir, a comprar muchas cosas de marcas prestigiosas (ya que la marca de algún producto funciona para determinar el estatus social de quien posee ese objeto).

Amor. A las mujeres representadas en la televisión siempre se les veía acompañadas de hombres considerados guapos (altos, musculosos, blancos, varoniles) y con dinero (pertenecientes a la misma clase social que ellas). La heterosexualidad se daba por hecho; las parejas eran todas binarias, con un hombre y una mujer. Ésta debía tener una relación romántica con un hombre para poder estar más cerca de la felicidad (ya que se plantea que el máximo logro en la vida de una mujer es tener una familia propia, o sea, procrear).

Felicidad. Cuando se cumplen los cánones de cómo debemos lucir (ser delgadas, altas, blancas y femeninas) y actuar (lo relacionado con lo que se considera bello), cuando se tiene dinero para poder consumir (éxito) y una pareja para demostrar que una es suficientemente bella y con poder adquisitivo para ser amada por un hombre guapo y adinerado (amor), entonces se puede acceder a la felicidad, que se presenta como una montaña; cada característica ayuda a ascender hasta que se llega a la cima y una es feliz para siempre, como en las historias de Disney.

Ahora bien, durante gran parte de mi vida no cuestioné todo lo que consumía y deseaba. Lo normal consistía en que, si quería llegar a ser feliz como las princesas de Disney, tenía que cumplir con ciertas características y comportamientos. Nunca me pregunté qué seguía del final feliz, y nunca me lo cuestioné porque hasta ahí lograba ver. Ese final tan cliché de “Y fueron felices para siempre”, el príncipe guapo, varonil y valiente que tenía dinero; la princesa hermosa utilizando vestidos largos y zapatillas de tacón, esperando pasivamente a que el príncipe la rescatara, sin poder defenderse de las mujeres malvadas que le querían hacer daño a causa de la envidia. La princesa siempre era bondadosa y sufría mucho.

Dicho todo lo anterior, la narrativa de las películas del Cine de Oro mexicano, las telenovelas, las películas de princesas de Disney y la publicidad, en conjunto, tienen mucho en común, pues todos estos contenidos construyeron y fortalecieron el sistema hegemónico dominante en el que estamos inmersas y que nos ha construido y moldeado para existir para los demás.

Capítulo 2

Desbaste

El concepto desbaste se refiere al proceso escultórico que consiste en romper un material duro para cambiar su forma. Aquí me interesa llevar este proceso escultórico corpóreo-material al campo de las ideas. Utilizo la técnica del desbaste como metáfora: el material duro lo representa la hegemonía y el proceso escultórico de desbaste, es la revisión de ideas de autoras y autores que se expresan en contra de estas ideas hegemónicas. Así, cada repaso de textos contra el orden dominante funciona como el cincel y el martillo que transforman el bloque original en algo completamente distinto.

Ingrid Cota, artista visual

Con este propósito, abordaré brevemente el concepto histórico de hegemonía y trazaré su relación con la construcción de visualidades hegemónicas y de violencia simbólica. La hegemonía en la que estamos inmersas se nombra como el sistema capitalista heteropatriarcal, en el cual el valor de una persona reside en su color de piel, sexo, orientación y preferencia sexual, y su condición socioeconómica.

La naturalización de las relaciones de dominación entre los seres humanos se ha fomentado por parte de quienes construyen la hegemonía, ejemplo de esto lo podemos encontrar en el grupo de “científicos” durante el porfiriato, quienes utilizaban a la ciencia para legitimar el darwinismo social y el racismo, construyendo así relaciones de dominación que se han naturalizado hasta nuestros días.

2.1 Hegemonía

En el diccionario del Colegio de México se define a la hegemonía como “dominio o supremacía que ejerce un país, un pueblo, una cultura o un grupo de personas fuertes y poderosas sobre otros, limitando su libertad de acción o su independencia.”¹¹⁶

Históricamente, los orígenes del término hegemonía se remontan a la Grecia antigua, “a partir de un verbo que significa guiar o dirigir y que se remonta, al menos, a Homero. Como sustantivo abstracto, “hêgemonia” aparece por primera vez en Herodoto, para designar el liderazgo de una alianza de ciudades-Estado para alcanzar un fin militar común [...] Este término estaba ligado a la idea de una coalición, cuyos miembros eran en principio iguales, alzándose uno de ellos para dirigirlos a todos con un propósito determinado”¹¹⁷ Es decir, “la hegemonía era desde el principio el ejercicio de un poder incondicional”.¹¹⁸ Poco a poco, el término se ha ido transformando; pasó de operar dentro de un poder militar para lograr la dominación manipulando por medio de la sociabilización, la culturización y los

¹¹⁶ “Hegemonía”, *Diccionario del español de México*, <https://dem.colmex.mx/Ver/hegemonia> (consultado el 15 de octubre de 2021).

¹¹⁷ Anderson y Madariaga, *La palabra H* (Madrid: Akal, 2018), 9.

¹¹⁸ *Ibid.*, 11.

medios masivos de comunicación, volviéndola menos perceptible y creando un consenso social sobre las relaciones de poder y dominación.

Este término fue desarrollado por Antonio Gramsci (Italia, 1891 – 1937):¹¹⁹ “Para Gramsci lo que había que explicar eran las formas en que un orden explotador era capaz de asegurar el consentimiento moral de los dominados a su propia dominación”.¹²⁰ ¿Cómo se lograba esto? Para ello, eran decisivas dos características; la primera, el papel de las capas intelectuales culturalmente bien formadas y bien asentadas en el desarrollo y difusión hacia las clases subordinadas, la preeminencia de las ideas del orden gobernante. “Estas ideas eran habitualmente las facilitadoras de la hegemonía y llevaban sobre sí toda la carga de su inteligencia comparativa. La segunda consistía en la densidad de las asociaciones voluntarias en la sociedad civil: periódicos, revistas, escuelas, clubes, partidos, iglesias, que difundían, de un modo u otro, la perspectiva del capital”.¹²¹ Aquí se puede observar cómo la hegemonía se da por dos vías: la del Estado gobernante y la sociedad civil, tanto por los medios de comunicación masiva como por la sociabilización.

Para Gramsci, “la hegemonía era una forma de poder más fuerte y más estable que la dominación [...] era polivalente: impensable sin consentimiento, impracticable sin la fuerza”.¹²² Al no ejercer violencia física para llevar a este ejercicio de poder sobre ciertos individuos, se utiliza la persuasión como estrategia para distribuir y naturalizar ideas y prácticas de dominación: “Si un Estado puede legitimar su poder a ojos de los demás, encontrará menos resistencia a sus deseos. Si su cultura e ideología son atractivas, otros tendrán asumirlas con mejor disposición. Si puede establecer normas internacionales que sean coherentes con su sociedad, será menos probable que tenga que cambiarlas. Si puede contribuir a mantener instituciones de apoyo que alienten a otros estados a canalizar o limitar sus actividades tal como prefiere el Estado dominante, puede no tener que recurrir a costosos ejercicios de coacción o poder duro”.¹²³

119 Quien fue un filósofo y teórico marxista, además de político, sociólogo y periodista.

120 *Ibid.*, 31. Anderson y Madariaga citando a Gramsci.

121 *Ibid.*, 32.

122 *Ibid.*, 33. Anderson y Madariaga citando a Gramsci.

123 *Ibid.*, 90.

La hegemonía representa una forma de ejercer poder a través de la persuasión, la cual es distribuida-difundida por los medios de comunicación masiva y por la sociabilización. La identidad de un individuo se construye a partir de su contexto, las relaciones que tiene con el mundo y con lo que va recibiendo y asimilando del entorno que le rodea. Pierre Bourdieu (Francia, 1930-2002) fue un sociólogo francés (más adelante abordaré su investigación sobre la violencia simbólica) que se interesó y profundizó en lo que llamó el concepto Habitus. Para Bourdieu no existe un sujeto sin estructura social, ni una estructura social sin sujeto. Para el autor, el concepto de Habitus significa las “estructuras estructuradas dispuestas para funcionar como estructuras estructurantes. La estructura estructurada determina cierto posicionamiento y tiende a reproducir ese posicionamiento construyendo una estructura estructurante de la realidad. Debido al habitus, los valores socialmente construidos se perciben como naturales, universales, inmutables e inevitables entre los individuos que los portan”.¹²⁴

El habitus está compuesto por disposiciones durables, duraderas y transferibles. Representa normas tácitas y principios que ordenan la vida social, todo lo cual construye las prácticas, percepciones y acciones de las personas. La estructura social que construye el habitus está marcada y guiada por la hegemonía en turno, y es de esta forma que se siguen fortaleciendo y perpetuando ciertos posicionamientos y formas de actuar, pensar y percibir el mundo. El habitus, al construirse por medio de la sociabilización, es naturalizado e inconsciente, y, en consecuencia, genera una interiorización de la estructura social, convirtiéndose así en lo social hecho cuerpo. Todo esto se exterioriza mediante las formas de vestir, de moverse, de percibir la realidad, de interpretar, de relacionarse y hasta en los gustos y decisiones de una persona.

124 Ortiz Hernández, Pérez-Salgado, y Ayala-Guzmán, “Posición socioeconómica, discriminación y color de piel en México”, *Perfiles Latinoamericanos* 26, 51 (Enero 2018), 215.

Como mencioné previamente, los constructos sociales que se encuentran dentro de la hegemonía en turno son distribuidos por medio de las ideas del orden gobernante y, a su vez, por los medios de comunicación, lo que, en conjunto, construye el habitus de cada persona. Cuando se es infante, una aprende a comportarse de cierta forma según donde esté; también aprendemos cómo vestirnos y actuar con base en los roles de género y en la clase social a la que pertenecemos. Asimismo, a partir de los medios de comunicación aprendemos a seguir los roles que nos son presentados.

En el capítulo anterior escribí acerca de las narrativas que se repiten tanto en la llamada época de oro del cine mexicano, las telenovelas, como de algunas películas de Disney y la publicidad expuesta en la televisión. Estas representaciones de la realidad, distribuidas por la industria cultural, moldean el imaginario de las personas y, por lo tanto, construyen las formas en las cuales percibimos y nos relacionamos con lo que nos rodea. A través de estas narrativas es que se distribuye la hegemonía. Se puede notar en representaciones de personajes, las cuales tienen un lugar específico en la producción visual en la que se encuentran. Por ejemplo, si prestamos atención a los personajes que tienen mayor poder adquisitivo, nos daremos cuenta de que éstos son de piel más clara que los que suelen aparecer como trabajadores o trabajadoras, dejando ver una hegemonía racial en la que rige el suprematismo blanco, lo cual genera como consecuencia desigualdad social basada en el racismo, que se define como “un conglomerado de creencias, actitudes, arreglos institucionales o actos que denigran y excluyen a individuos o grupos debido a sus características fenotípicas vinculadas simbólicamente a su ancestro geográfico o a su afiliación a un grupo étnico”.¹²⁵ De esta manera, por medio de la hegemonía se crea un habitus y se socializan ideas del valor que tiene una persona según sus características tanto físicas como de comportamiento.

¹²⁵ Ortiz Hernández, Pérez-Salgado, y Ayala-Guzmán, *Posición socioeconómica, discriminación y color de piel en México*, 220.

2.2 Visualidades hegemónicas

En su libro *Modos de ver*, John Berger (1926, Inglaterra - 2017, Francia) plantea que la mirada se construye mediante convenciones sociales. En este texto inicia brindando un panorama acerca de la vista, teniendo presente que, en el desarrollo humano, la vista precede a las palabras: “La vista establece nuestro lugar en el mundo circundante; explicamos el mundo con palabras, pero las palabras nunca pueden anular el hecho de que estamos rodeados por él”.¹²⁶ Al ver somos conscientes de que también podemos ser vistos, y, a partir de la combinación de mirada del otro con la nuestra, es que se convierte en un hecho el que formamos parte de un mundo visible. Berger considera que todas las imágenes son construidas ya que: “una imagen es una visión que ha sido recreada o reproducida. Es una apariencia, o conjunto de apariencias, que ha sido separada del lugar y el instante en que apareció por primera vez y preservada por unos momentos o unos siglos. Toda imagen encarna un modo de ver e incluso una fotografía, pues las fotografías no son como se supone a menudo, un registro mecánico. Cada vez que miramos una fotografía, somos conscientes, aunque solo sea débilmente, de que el fotógrafo escogió esa vista de entre una infinidad de otras posibles”.¹²⁷

Nuestro modo de ver permea por completo la forma en la cual apreciamos las imágenes y, siendo artista visual, también permea en las construcciones de imágenes que realizo. Denis Cosgrove (1948, Inglaterra - 2008, Estados Unidos) menciona que “la vista humana es individualmente deliberada y está culturalmente condicionada” y que “aprendemos a ver gracias a la mediación comunicativa entre palabras e imágenes y estas formas de ver se convierten en «naturales» para nosotros”.¹²⁸ Las imágenes que vemos, al ser construidas, presentan un modo de ver, y depende desde dónde provengan para que difundan un discurso establecido. Cosgrove, en su texto “Observando la naturaleza:

¹²⁶ Jhon Berger, *Modos de ver* (Barcelona: Gustavo Gili, 1972), 5.

¹²⁷ *Ibid.*, 6.

¹²⁸ Cosgrove, “Observando la naturaleza: el sentido europeo de la vista”, *Boletín de la A.G.E.N.*, no. 34 (2002), 66.

el sentido europeo de la vista”, plantea la relación entre la construcción de la vista y la pintura de paisaje inglesa del siglo XVIII. La postura que tiene el autor acerca de la pintura de paisaje consiste en que este tipo de tradición pictórica no resultaba sólo un movimiento pictórico que retrataba la belleza de lo que miraba el pintor, sino que también el paisaje significaba un medio en el cual se distribuían relaciones de poder del humano sobre la naturaleza, es decir, del humano (europeo, hombre, con dinero) con lo otro.

W.J.T. Mitchell (1942, Estados Unidos) comparte la misma postura respecto del mismo periodo de la pintura de paisaje inglesa, sólo que, aparte de lo desarrollado por Cosgrove, Mitchell considera al “paisaje como una formación histórica particular asociada con el imperialismo europeo que a su vez, es un medio de intercambio entre lo humano y lo natural, el yo y lo otro”.¹²⁹

La pintura de paisaje fue un medio que distribuyó el discurso hegemónico construido por los países imperialistas, en este caso Inglaterra. Así, la representación del paisaje no sólo conforma una cuestión política e ideológica nacional, sino que representa un fenómeno internacional, global, que está íntimamente ligado a los discursos del imperialismo.¹³⁰ Mitchell escribe que “el imperialismo se entiende como un complejo sistema de expansión y dominación cultural, política y económica, que varía con la especificidad de lugares, pueblos y momentos históricos, pero, a su vez, es un proceso llevado a cabo simultáneamente en niveles concretos de violencia, expropiación, colaboración y coerción, y en una variedad de niveles representacionales o simbólicos cuya relación con lo concreto raramente es mimética o transparente”.¹³¹ En este caso, el paisaje funciona como distribuidor de la hegemonía de los países colonizadores, los cuales lograron naturalizar la relación de poder entre los colonizadores y lo colonizado:

¹²⁹ Mitchell, “Paisaje imperial”, Memoria Académica UNLP - FaHCE 5, no.7 (2009), 113.

¹³⁰ *Ibid.*, 115.

¹³¹ *Ibid.*, 115.

Estos rasgos semióticos del paisaje, y las narrativas históricas que generan, están hechos a la medida del discurso del imperialismo, que se concibe a sí mismo precisamente (y simultáneamente) como una expansión del paisaje entendido como un desarrollo progresivo, inevitable en la historia, una expansión de “cultura” y “civilización” a un espacio “natural” en un progreso que es él mismo narrado como “natural”. Los imperios se mueven externamente en el espacio como un modo de moverse hacia adelante en el tiempo: la “perspectiva” que se abre no es solamente una escena espacial, sino un futuro proyectado de “desarrollo” y explotación.¹³²

Cosgrove desarrolla sus análisis en torno a la relación de paisaje y género, y menciona que “la relación histórica entre el paisaje y la modernidad y el privilegio epistemológico de la visión incorporan un discurso cambiante del patriarcado”.¹³³ Al considerar a la cultura con atributos masculinos y a la naturaleza con atributos femeninos, se logró continuar con la naturalización de la mujer como lo otro, al igual que se consideraba a la naturaleza. Al asociar al cuerpo feminizado con la naturaleza, es que éste se piensa como una propiedad pasiva de los hombres, y, a su vez, están abiertas a una mirada penetrante e intransigente. En la historia del arte, el cuerpo de las mujeres ha sido representado como un objeto de deseo erótico para complacer visualmente a un sujeto masculino, las mujeres han sido representadas en posiciones pasivas, con características que se consideran bellas y, muchas veces, se encuentran desnudas: “Los hombres actúan y las mujeres aparecen, los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas. Esto determina no solo la mayoría de las relaciones entre hombre y mujeres, sino también la relación de las mujeres consigo mismas. El supervisor que lleva la mujer dentro de sí es masculino: la supervisada es femenina. De este modo, se convierte a sí misma en un objeto, y particularmente en un objeto visual, en una visión”.¹³⁴

¹³² *Ibíd.*, 120.

¹³³ Cosgrove, “Observando la naturaleza: el sentido europeo de la vista”, 81.

¹³⁴ Berger, *Modos de ver*, 27.

2.2.1 Visualidades hegemónicas y la construcción social del género

Rita Laura Segato (1951, Argentina), escritora, antropóloga y activista feminista, ha investigado cuestiones de género en pueblos originarios y en comunidades latinoamericanas, así como violencia de género y la relación entre género, racismo y colonialidad. En su libro *Las estructuras elementales de la violencia*, realiza un análisis sobre “diferentes aspectos de la estructura patriarcal que conocemos como ‘relaciones de género’ y apuntan a un modelo de comprensión de la violencia”.¹³⁵ La autora define al patriarcado de la siguiente manera:

“El patriarcado es entendido, así, como perteneciendo al estrato simbólico y, en lenguaje psicoanalítico, como la estructura inconsciente que conduce los afectos y distribuye valores entre los personajes del escenario social. La posición del patriarca es, por lo tanto, una posición en el campo simbólico, que se transpone en significantes variables en el curso de las interacciones sociales. Por esta razón, el patriarcado es al mismo tiempo norma y proyecto de autorreproducción y, como tal, su plan emerge de un escrutinio, de una “escucha” etnográfica demorada y sensible a las relaciones de poder y su, a veces, inmen-samente sutil expresión discursiva”.¹³⁶

El patriarcado, por medio de lo simbólico, construye, distribuye y naturaliza la relación de dominación en cuanto al género, encuadrando a lo masculino como superior a lo femenino. Segato plantea al patriarcado como una relación de género basada en la desigualdad, y considera que se trata de la estructura política más arcaica y permanente en la humanidad, la cual va moldeando las relaciones de poder. En la actualidad, situándonos en Latinoamérica, la estructura patriarcal está relacionada con el proceso de colonización, y “la expresión patriarcal-colonial-moderna describe adecuadamente la prioridad del patriarcado como apropiador del cuerpo de las mujeres, y de éste como primera colonia”.¹³⁷

¹³⁵ Rita Segato, *Las estructuras elementales de la violencia* (Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2003), 13.

¹³⁶ *Ibid.*, 14.

¹³⁷ Rita Segato, *La guerra contra las mujeres* (Madrid: Traficantes de sueños, 2016), 19.

En el texto *La guerra contra las mujeres*, Rita Segato describe la narrativa que forma parte de los mitos originarios de distintos pueblos y culturas. Esta forma narrativa muestra a la mujer como alguien dominada, vencida y disciplinada, siendo colocada en una posición de obediencia y subordinación: “No solo el relato bíblico del Génesis, sino una cantidad inmensa de mitos origen de distintos pueblos cuentan también la misma y reconocible historia”.¹³⁸ Así, estas narrativas se han repetido una y otra vez, generando la naturalización de las relaciones de poder y dominación. El uso de lo simbólico conforma la base de esta naturalización, ya que “el orden «de lo simbólico» [...] es el orden de la estructura que organiza los significantes en la vida social, es de “naturaleza patriarcal”, y el orden patriarcal es, por definición, jerárquico y controlado por la presencia del poder simbólicamente encarnado en la figura del padre”.¹³⁹

En relación a lo simbólico y a la construcción de relaciones de poder, Segato escribe:

Por mi parte, afirmo que por medio de su encarnación en actores sociales o en personajes míticos, los géneros constituyen una emanación de posiciones en una estructura abstracta de relaciones fijada por la experiencia humana acu-mulada en un tiempo muy largo, que se confunde con el tiempo filogenético de la especie. Esta estructura impone al mundo una ordenación jerárquica y con-tiene la simiente de las relaciones de poder en la sociedad. Los géneros constituirían, desde este punto de vista, transposiciones del orden cognitivo al orden empírico. Podría decirse que la estructura, a partir de la primera escena en que participamos (la escena familiar -o sustituía-primigenia, no importa la cultura de que se trate o el grado de desvío en relación con el patrón social vigente en una cultura particular), se reviste de género, emerge en caracterizaciones se-cundarias con los rasgos del hombre y la mujer o con los gestos de la masculi-nidad y la femineidad en personajes dramáticos que representan sus papeles característicos”.¹⁴⁰

¹³⁸ *Ibíd.*

¹³⁹ Brennan Teresa citada en Segato, *Las estructuras elementales de la violencia*, 14.

¹⁴⁰ Rita Segato, *Las estructuras elementales de la violencia*, 57.

Segato plantea que, al entender desde dónde vienen las narrativas que obedecen a las ficciones de supremacía masculina, se puede transformar la manera en la que hemos aprendido qué significa ser hombre y ser mujer, siempre y cuando se tenga presente que las narrativas y estereotipos hegemónicos forman parte de una ideología (la cual ha naturalizado las características que conforman al hombre y a la mujer) que, al seguir siendo distribuida, fortalece la estructura de las relaciones de dominación y poder de lo masculino sobre lo femenino.

Por su parte, la construcción cultural del género tiene su punto de partida en la idea de que el hombre y la mujer resultan entidades distintas, las cuales se asocian con distintas características a través de las sociedades: “en las más diversas sociedades, la ideología de género, aun presentando diferencias, tiende a representar el lugar de la mujer como un lugar subordinado”.¹⁴¹

Dentro del campo de las artes visuales y la historia del arte, Griselda Pollock (1949, Sudáfrica), teórica especializada en artes visuales, analista cultural e historiadora del arte británico especialista en estudios feministas poscoloniales, escribe y analiza esta problemática en su libro *Visión y diferencia*. La autora inicia problematizando la manera en que algunos críticos, teóricos y especialistas del arte definen y determinan la historia del arte, y cómo no es fortuito que se investigue sobre arte como se investiga. Pollock reflexiona acerca de cómo “el sexismo estructural de la mayoría de las disciplinas académicas contribuye de manera activa a la producción y perpetuación de una jerarquización de género. Lo que aprendemos del mundo y sus pueblos obedece a un patrón ideológico que se condice con el orden social dentro del cual ese conocimiento es producido”.¹⁴² En este caso, la autora menciona que dentro de la historia del arte no sólo se ha invisibilizado a las mujeres artistas, sino que, también, a las que son contempladas se les concibe como inferiores a los hombres artistas, esto sumado a las representaciones de la mujer en el arte, en las cuales se puede apreciar

¹⁴¹ *Ibid.*, 60.

¹⁴² Pollock, *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte* (Buenos Aires: Fiordo, 2013), 19.

a las mujeres cosificadas, pasivas y representadas para satisfacer a la mirada masculina. Todo lo cual contribuye a la internalización de la supremacía masculina.

En cuanto a la representación, Pollock desarrolla que ésta puede entenderse “como algo que «articula», de manera visible o socialmente palpable, procesos sociales que determinan la representación, pero que luego se ven, de hecho, afectados y alterados por las formas, prácticas y efectos de la representación. Por último, la representación [...] significa algo representado para, dirigido a un lector/espectador/consumidor”.¹⁴³ Entonces, se puede decir que las representaciones construyen y moldean nuestra forma de pensar, de relacionarnos con el mundo y, a su vez, sostienen la hegemonía dominante en la que estamos inmersas para que las relaciones de jerarquización, tanto simbólicas como sociales, sigan favoreciendo al sistema actual. Las representaciones están ligadas con la ideología, la cual es descrita por Pollock como:

“La ideología no se refiere solamente a un conjunto de ideas o creencias, sino que es definida como el ordenamiento sistemático de una jerarquía de significados y el establecimiento de una serie de posiciones para asimilar esos significados. Se refiere a prácticas materiales encarnadas en instituciones sociales concretas por medio de las cuales los sistemas sociales, sus conflictos y contradicciones, se negocian en términos de luchas, dentro de las formaciones sociales, entre los dominadores y los dominados, los explotadores y los explotados. En la ideología, las prácticas culturales son el medio por el cual entendemos los procesos sociales en los que estamos atrapados e incluso somos producidos. Pero si los conocimientos son ideológicos, parciales, condicionados por el poder y lugar social, para el individuo son también un sitio de lucha y confusión”.¹⁴⁴

143 *Ibíd.*, 29.

144 *Ibíd.*, 30.

En el capítulo anterior se analizaron brevemente algunas producciones cinematográficas y televisivas con la finalidad de hacer evidente su relación, tanto de narrativas como de construcción de personajes, con la ideología enfocada en la supremacía masculina. En películas, programas de televisión, el ámbito musical, revistas y periódicos, publicidad y redes sociales, las relaciones jerárquicas se distribuyen y naturalizan, además de que en la sociabilización también sucede esto. Por ejemplo, a mí nunca nadie me dijo textualmente que tenía que ser considerada bella para ser valiosa, eso lo aprendí de la publicidad y de las narrativas de los medios de comunicación masiva, en los cuales las mujeres bellas eran buenas, amadas y felices, y las consideradas feas estaban solas, tristes o enojadas, y eran malas. En la sociabilización lo aprendí cuando las personas cercanas a mí me decían que tenía que peinar mi cabello y portarme bien (ser pasiva), para ser una niña bonita, porque las niñas feas son las que no se peinan, no usan vestidos y son traviesas (activas). La ideología dominante no sólo moldea nuestra forma de pensar y de relacionarnos, también modela nuestros cuerpos y nuestra percepción de ellos.

Pollock menciona que “las prácticas culturales tienen una función de gran significación social en la articulación de sentidos para comprender el mundo, en la negociación de conflictos sociales, en la producción de sujetos sociales”.¹⁴⁵ Al reconocer cómo operan las prácticas culturales (es decir, entender qué significado producen, de qué manera lo realizan y para quiénes lo construyen) es que se pueden desentrañar las características que el sistema hegemónico considera necesarias para perpetuar las dinámicas de poder, y que éste siga funcionando.

¹⁴⁵ *Ibíd.*, 31.

En cuanto a la construcción social de la diferencia sexual, Pollock escribe que también existe una construcción psíquica de esta diferencia y “es el lugar donde se inscribe dentro de los individuos, por medio de las relaciones sociales familiares, la distinción socialmente determinada que privilegia al sexo como criterio de poder”.¹⁴⁶ Para la autora, la diferencia sexual es creada y reproducida por prácticas sociales e instituciones interconectadas tales como las familias y la educación, y en este caso específico, en la forma en la que se ha investigado y difundido la historia del arte. La diferencia sexual, al estar construida para sostener el dominio masculino, es atravesada por otras estructuraciones que contribuyen a la preservación del status quo, por ejemplo, la clase social y la raza:

La historia del arte debe ser entendida en sí misma como una serie de prácticas de representación que producen de manera activa definiciones de la diferencia sexual y contribuyen a la configuración actual de las políticas sexuales y de las relaciones de poder. La historia del arte no es meramente indiferente a las mujeres, es un discurso centrado en lo masculino que colabora en la construcción social de la diferencia sexual. Como discurso ideológico, se compone de procedimientos y técnicas mediante las cuales se fabrica una representación específica de lo que es el arte. Esa representación se sostiene en torno a la figura principal del artista como individuo creador.¹⁴⁷

Debido a lo anterior, resulta necesario revisar y poner bajo escrutinio para, metafóricamente, desbastar la construcción ideológica distribuida en los discursos de la visualidad hegemónica que privilegia al individuo masculino, blanco, burgués, europeo. El arte conforma

¹⁴⁶ *Ibíd.*, 33.

¹⁴⁷ *Ibíd.*, 38.

una herramienta que critica, cuestiona y puede, paulatinamente, transformar la visualidad hegemónica para contrarrestar la violencia simbólica que construye las relaciones de desigualdad en las cuales estamos inmersas.

2.3 Revisión de artistas latinoamericanas

En este apartado se realizará una breve revisión de la producción e investigación de dos artistas que se sitúan en contextos similares al de esta tesis. Elegí el trabajo de Dora Bartilotti y el de Claudia Casarino, ya que encuentro puntos conceptuales, formales y materiales en común con el trabajo desarrollado en la presente investigación.

2.3.1 Dora Bartilotti: el textil tecnofeminista como táctica para ejercer el derecho a la ciudad

Conocí el trabajo de Dora Bartilotti en el año 2021, en la exposición colectiva titulada “Indicios de una revuelta artística Feminista”, curada por Fernanda Ramos, en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México. Posteriormente, el Museo Universitario del Chopo abrió una convocatoria para participar en *La rebelión textil*, laboratorio textil tecnofeminista donde se construiría una prenda táctica en conjunto. Esta actividad se desarrolló a la par de la exposición individual de Bartilotti, *Voz pública*. En este laboratorio tuve el gusto de conocer la conceptualización, los referentes, los antecedentes y el proceso que conforma este proyecto textil tecnofeminista pedagógico. Junto con Mildred, Sonia, Ileri, Cecilia, Marianne y Xanat, dialogamos, aprendimos y construimos cada quien una prenda que, al accionarse, pudiera ser leído el mensaje escrito colocado sobre ésta, todos eran mensajes relacionados con la violencia de género.



Fotografías de la cuarta Rebelión Textil en el Museo Universitario del Chopo, 2022.
Archivo personal.

A su vez, en la prenda se encuentra un circuito conectado a un par de bocinas en las cuales se reproducen relatos narrados por distintas mujeres relacionados con estas violencias.

Además, la prenda táctica se acompaña de capuchas, las cuales cubren nuestro rostro, pero resaltan partes de la identidad que nosotras decidimos destacar, al elegir qué tela o telas, colores, texturas, etcétera, utilizar. Este gesto, aunado a las voces que narraban los relatos, nos conformó en una cuerpo colectiva. Durante todo este proceso, Dora Bartilotti nos guio, acompañó y compartió su conocimiento y aprendizajes sobre electrónica y tecnofeminismo.



Fotografía de la cuarta Rebelión Textil el Museo Universitario del Chopo, 2022.
Archivo Personal.

Dora Bartilotti (1998, Veracruz, México) es una artista multimedia, en la actualidad reside en la Ciudad de México, y “su trabajo busca generar diálogos críticos entre el arte, el diseño, la pedagogía y la tecnología. Sus procesos se tejen a través de diversas prácticas de participación y convivencia. Actualmente, explora las materialidades del textil y la electrónica como medios tácticos para el activismo feminista y la acción colectiva”.¹⁴⁸

Los ejes temáticos e intereses en la investigación producción artística de Bartilotti se centran en las problemáticas sociales enfocadas en la construcción de relaciones políticas entre personas a partir de procesos pedagógicos, todo esto atravesado por la tecnología crítica, entendiéndola como las decisiones que se toman sobre las herramientas que se utilizan y prácticas que se ejercen al problematizar, transformar y socializar estas mismas herramientas. Este posicionamiento político artístico resulta en proyectos en los cuales la investigación-acción feminista y el activismo creativo están presentes. Para Bartilotti, el activismo creativo la motiva bastante pues implica pensar maneras en las cuales las prácticas creativas pueden dotar de sentido a todas nuestras inconformidades.

Los puntos en los que encuentro intersecciones del trabajo de Bartilotti con esta investigación son el textil, como táctica ante la violencia de género, y el ejercer y reclamar el derecho a la ciudad. En cuanto al textil, el acercamiento de Bartilotti a esta materialidad dentro del campo creativo se dio a través de su proyecto *Voz Pública*:

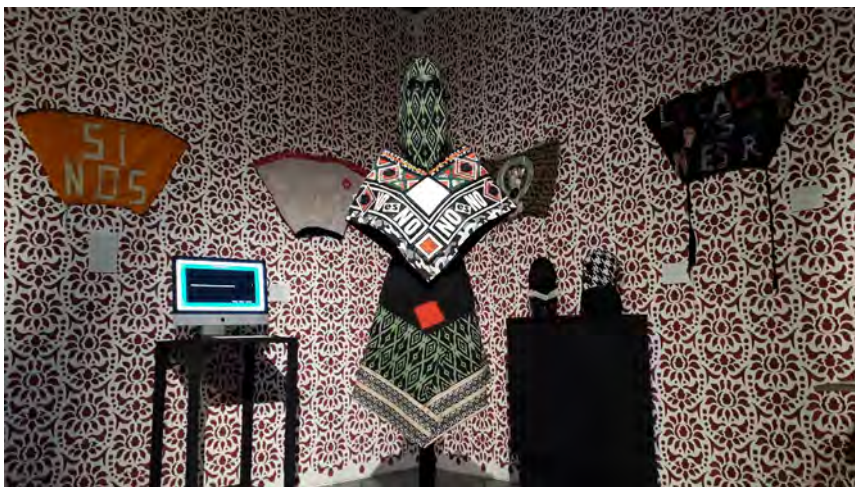
¹⁴⁸ <https://www.dorabartilotti.com/acerca/> (Consultado el 2 de mayo de 2022).

Voz Pública es una mediación táctica y un proyecto de arte participativo que busca amplificar la protesta en contra de la violencia de género en el contexto urbano de Latinoamérica. La intención del proyecto es ser un mecanismo portavoz de aquellas voces que han permanecido neutralizadas a consecuencia de una sociedad que aún discrimina a la mujer y que invisibiliza las violencias que la atraviesan, en una denuncia y demanda colectiva por recuperar nuestro derecho a la ciudad [...] Está conformado por tres partes que trabajan en conjunto paralelamente: Una plataforma en línea (www.vozpublica.cc), un textil electrónico y una serie de Laboratorios urbanos llamados La Rebelión Textil¹⁴⁹ (de la cual escribí previamente).



Fotografía de plataforma en línea. Tomada de <https://www.dorabartilotti.com/voz-publica/>

149 <https://www.dorabartilotti.com/voz-publica/> (consultado el 20 de mayo de 2022).



Fotografía de Voz Pública, expuesta como parte del festival Inmersiva del Centro de Cultura Digital en septiembre de 2019. Tomada de <https://www.dorabartilotti.com/voz-publica/>

Para Bartilotti, el textil y su materialidad le dan un sentido de corporeidad a los relatos. El hecho de que alguien porte en su cuerpo una prenda en la cual se escuchan relatos de vivencias de otras personas hace que un solo cuerpo se convierta en un cuerpo colectivo. En los relatos se encuentran voces de distintas mujeres, las cuales pueden llegar a distintos lugares y a diferentes personas, y se puede generar un sentimiento de identificación con lo que se comunica en el audio. En la experiencia personal de portar esta prenda, llevando conmigo tantas vivencias violentas, aunque no me hayan ocurrido de la misma forma, sé que se siente pasar por un acontecimiento violento. El sentimiento de empatía llega a cruzarse con el sentimiento de enojo que tenemos la mayoría de las mujeres y cuerpos feminizados, pues hemos sido y somos violentadas cotidianamente, y, a su vez, se siente la fortaleza que todas juntas generamos al plantarnos firmemente, denunciando las violencias, para que, en un futuro, ojalá no muy lejano, se erradiquen.

La prenda, aparte de dar corporeidad a la voz, también tiene la característica de ser móvil. A diario, las prendas que utilizamos se mueven en el espacio público y privado con nosotros. La cotidianidad de su uso se relaciona con la cotidianidad de la violencia de género, y Bartilotti plantea que al utilizar las prendas tácticamente se puede visibilizar lo que nos acontece y atraviesa, además de que también resulta posible generar una identidad y postura política colectiva. La prenda, construida mediante un proceso colectivo, se convierte así en un dispositivo urbano; y el cuerpo, en la primera herramienta de resistencia que se encarna, se entreteje, se expone y acciona en el espacio público para reclamar el derecho a éste.



Foto de la primera Rebelión Textil realizada en Medellín, Colombia. Tomada de <https://www.dorabartilotti.com/voz-publica/>

2.3.2 Claudia Casarino: la vinculación social de la ropa

Mi acercamiento al trabajo de Casarino fue gracias a la Doctora Alfia Leiva, quién me sugirió revisar la producción escultórica de Claudia Casarino pues el punto en común está en que ambas nos interesamos en las prendas y en la escultura.

Claudia Casarino (1974, Asunción, Paraguay) es una artista latinoamericana que, “en su obra, trabaja desde lo conceptual reflexionando sobre cuestiones de género y la conciencia del cuerpo —puesto en tensión por fronteras y tránsitos forzados—. Su trabajo se ocupa de interpretar el universo de la mujer como sujeto de transformación social”.¹⁵⁰ En su práctica artística realiza instalaciones, fotografías y objetos. En esta investigación me enfocaré en un par de instalaciones que Casarino ha realizado, todas compuestas por varias prendas de vestir consideradas femeninas, en las cuales hay un cambio ya sea de material o de escala, y, por supuesto, de uso.

La artista emplea prendas de vestir porque, al aludir al cuerpo que las porta, se vuelve un sustituto de éste, pero también porque en éstas encuentra un vehículo elocuente para visibilizar y reflexionar acerca de las imposiciones sociales que existen hacia las mujeres sólo por el hecho de serlo. Dentro de su producción, Claudia Casarino investiga y presenta distintos tipos de violencias de género entrelazadas, con temas como el trabajo, la explotación, la migración y la desigualdad. La artista menciona que su producción artística parte desde su biografía, y todo el tiempo deja en claro que su historia no es sólo suya, ni de las mujeres de su familia; las historias que detonan la línea conceptual de su trabajo son las de las mujeres del sur global, poniendo sobre la mesa que todas estas violencias cotidianas son sistemáticas. Un eje temático constante en su obra es la migración del mundo rural al mundo urbano, en la cual visibiliza las violencias que viven a diario las mujeres que deciden migrar.

La instalación *Transtornos del sueño*, realizada en el año 2011 dentro de la III Biental del Mercosur, está constituida por camisonos de tul de color blanco y rojo. Las prendas se encuentran suspendidas a distintas

¹⁵⁰ <https://claudiacasarino.com/instalaciones-transtornos-del-sueno>

alturas y ninguna toca el suelo. Los camisones, al ser translúcidos, permiten ver a través de ellos, y lo que se observa son otros camisones y las sombras de éstos sobre la pared y el piso. El camisón conforma una prenda diseñada para dormir y “corresponde a una supuesta domesticidad y a la hora en la cual el cuerpo reposa para recuperarse de lo acontecido. El descanso reparador del sueño seguro”.¹⁵¹ Así, los camisones están hechos de tul, material que Casarino utiliza en distintas piezas puesto que encontró que las prendas empleadas en rituales de pasaje en la vida de la mujer están hechas de tul (por ejemplo, la ropa de los bautizos, la primera comunión, quince años, bodas, y cuando una mujer se convierte en viuda). Con la sobreposición de prendas de tul, se genera un juego entre el ver a través de un camisón, pero, al mismo tiempo, no poder ver nítidamente. En ese sentido, se construye un cuerpo colectivo a partir de distintas capas de prendas.



Detalle de la instalación *Trastornos del sueño*. Tomada de <https://claudiacasarino.com/instalaciones-transtornos-del-sueno>

¹⁵¹ <https://claudiacasarino.com/instalaciones-transtornos-del-sueno>

Los colores utilizados hacen referencia a la problemática social que aborda esta instalación. Hay camisones blancos y rojos. En esta instalación, el rojo alude a la sangre, a la violencia. Una de las violencias de género que se relacionan con la migración es la trata de personas y la explotación sexual:

El tráfico de personas, tan presente en las historias de países periféricos, supone un movimiento económico ilegal solo superado por el tráfico de drogas y de armas. Uno de los objetivos de la trata de personas es el de la explotación sexual. Generalmente mujeres, estas personas son engañadas por otras (muchas veces son personas que conforman su propio círculo social) ofreciéndoles un trabajo bien remunerado en algún otro país. Una vez en el aeropuerto del mismo, son desprovistas de sus pasaportes y llevadas al verdadero lugar de trabajo del cual será muy difícil salir.

Estas prendas, asociadas con el sueño, con el descanso reparador en una primera línea narrativa, se encuentran con un destino atroz [...] Ese tráfico de personas, irrumpe en la intimidad haciendo más vulnerable lo vulnerable: el sueño ya nunca será seguro y quizá se convierta en pesadilla.¹⁵²



Fotografía de *Trastornos del sueño*. Tomada de <https://claudiacasarino.com/instalaciones-transtornos-del-sueno>

¹⁵² <https://claudiacasarino.com/instalaciones-transtornos-del-sueno>

Apyte AO

Esta instalación fue realizada en el año 2011, en la galería Migliorisi, en Asunción Paraguay. La pieza está conformada por vestidos de lienzo de algodón en color crudo, los cuales son muy largos y están colgados a la misma altura, por lo que se puede apreciar la parte superior de cada uno. Están acomodados en forma circular. La parte inferior de todas las prendas se entrelaza entre sí.



Fotografía de la instalación *Apyte AO*. Tomada de <https://claudiacasarino.com/instalaciones-apyte-ao>

Apyte AO es un término en lengua guaraní, la cual “es una lengua hablada por casi 12 millones de personas en todo el Cono Sur, principalmente en Paraguay donde es la lengua oficial de todo el país junto con el español”.¹⁵³ Aproximadamente el 90% de la población no indígena de Paraguay habla guaraní. Apyte significa centro, y AO es ropa o vestido.¹⁵⁴ Casarino menciona en una entrevista que Apyte AO significa corona de tela, la cual emplean principalmente las mujeres para sostener lo que transportan sobre sus cabezas. Al tejer esta corona con vestidos, ya no sólo representa la corona en sí misma, sino también cuerpos construyéndose unos con los otros, siendo todos sostenidos por esa corona. Casarino, al magnificar un aditamento o prenda que suele pasar desapercibida en lo cotidiano,¹⁵⁵ visibiliza el trabajo realizado por mujeres, que, al sostener día a día los productos que llevan sobre la cabeza, sostiene distintos hogares y familias.



Fotografía “Cariatides” de Claudia Casarino. Tomada de <https://claudiacasarino.com/fotografias-cariatides>

¹⁵³ <https://acceso.ku.edu/unidad8/almanaque/guarani.shtml>

¹⁵⁴ https://pueblosoriginarios.com/lenguas/tupi_guarani.php

¹⁵⁵ No sólo por la invisibilización de esta labor, sino también porque esta corona se cubre con un canasto donde se llevan productos como ropa, fruta, cántaros con agua, etc.

En su producción artística, Claudia Casarino se interesa por la ropa más allá del cuerpo; se enfoca en la vinculación social de las prendas y cómo se relacionan con la explotación de los cuerpos, los rituales, el costo y manufactura de éstas, al igual que en la manera en que las desigualdades sociales se articulan a través de la ropa. El vestido es investigado por Casarino como significante, metáfora y metonimia del cuerpo.

Considero que, en la presente investigación, la producción escultórica realizada aborda las dos vías que he presentado; en cuanto a la producción de Bartilotti, encontramos prendas que se activan y funcionan para reclamar el derecho a la ciudad; y, en relación con el trabajo de Casarino, observamos prendas que, al ser modificadas, abordan y visibilizan la violencia que muchas veces es imperceptible y normalizada.

Encuentro varios puntos de relación entre las producciones artísticas de Bartilotti y Casarino respecto a la mía (que presentaré en el siguiente capítulo), los cuales son el uso del textil para visibilizar la violencia de género, las implicaciones que tiene portar una prenda, la relación entre prenda, cuerpo y contexto, y el cuerpo como espacio de resistencia ante la violencia de género. A continuación, desarrollaré la parte de la producción escultórica y conceptual realizada a lo largo del posgrado.

Capítulo 3

Piel pública

Accionando me desmarco
de ser concebida como un
objeto, confronto esta idea
y me planto frente a quienes
ejercen esa relación de poder.

Ingrid Cota, artista visual

Introducción

En este capítulo emplearé el método de la auto etnografía para describir el proceso de producción de cada una de las prendas escultóricas. Este método de investigación proviene de las ciencias sociales y está muy ligado a la literatura, ya que tiene la característica de ser narrativo. En la auto etnografía se suele escribir en primera persona y, a diferencia de la autobiografía, lo que se escribe tiene una conexión con lo que le atraviesa y rodea a la persona que está narrando, es decir, no sólo se trata de la narradora (de mí, en este caso), sino también de problemáticas sociales compartidas de distintas maneras entre diversas mujeres. Elijo desarrollar esta parte de la investigación desde este método, pues considero importante reconocer y señalar de qué manera lo que acontece a mi alrededor me afecta, me atraviesa y detona interrogantes, las cuales construyen mi postura política, mi accionar y la creación de las piezas que mostraré y expondré posteriormente en esta investigación, que fueron construidas y nutridas con apoyo y colaboración de colegas y grandes amigas. En palabras de Yecid Calderón “la auto etnografía atiende no sólo a la corriente de eventos que acontecen en el exterior del investigador, quien tradicionalmente funge como espectador impertérrito de fenómenos, sino que el mismo se deja afectar por los sucesos. Lo que acontece lo persuade, lo afecta, lo interroga, y él mismo se involucra en el devenir de los hechos; toma partido, asume una postura, ayuda al despliegue de las posibilidades de desarrollo y desenlace de aquello que estudia y se ve inmerso en las historias”.¹⁵⁶

Al hacer uso de este método investigativo, busco entretejer historias y anécdotas tanto de otras personas como mías, para detonar y abrir el diálogo en torno a las experiencias de violencia que hemos vivido a lo largo de nuestras vidas, y así poder transformar nuestros sentires al respecto y construir estrategias de acción ante las violencias que nos atraviesan cotidianamente.

¹⁵⁶ Yecid Calderón, *Laboratorio performático y epistemología queer en América Latina* (Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2021), 13.

3.1 Violencia simbólica

El concepto motor de la obra escultórica que presento en esta investigación es la violencia simbólica.

Pierre Bordieu (1930-2002, Francia) escribió en su libro *La dominación masculina* la definición de violencia simbólica y su relación con la supremacía masculina: “siempre he visto en la dominación masculina, y en la manera como se ha impuesto y soportado, el mejor ejemplo de aquella sumisión paradójica, consecuencia de lo que llamo violencia simbólica, violencia amortiguada, insensible, e invisible para sus propias víctimas, que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento, del reconocimiento o, en último término, del sentimiento”.¹⁵⁷ Este tipo de violencia se encuentra inmersa en el sistema hegemónico en el que vivimos y contribuye a perpetuar las desigualdades sociales que preservan este sistema. Las narrativas e imágenes que nos rodean forman parte de la construcción de la violencia de género que vivimos cotidianamente.

Acerca de la violencia simbólica, la construcción de la realidad y la preservación de las relaciones de poder y desigualdades sociales, Bordieu escribe:

El orden social funciona como una inmensa máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya: es la división sexual del trabajo, la distribución muy estricta de las actividades asignadas a cada uno de los dos sexos, de su espacio, su momento, sus instrumentos; es la estructura del espacio, con la oposición entre el lugar de reunión o el mercado, reservados a los hombres, y la casa, reservada a las mujeres, o, en el interior de ésta, entre la parte masculina, como del hogar, y la parte femenina, como el establo, el agua y los vegetales; es la estructura del tiempo, jornada, año agrario, o ciclo de vida, con los momentos de ruptura, masculinos, y los largos periodos de gestación, femeninos.¹⁵⁸

¹⁵⁷ Pierre Bordieu, *La dominación masculina* (Barcelona: Anagrama, 2000), 5.

¹⁵⁸ *Ibid.*, 11.

Entiendo la violencia simbólica como un conjunto de ideas patriarcales, racistas, clasistas, capacitistas y especistas, distribuidas por distintos medios para preservar el estatus quo, es decir, el sistema capitalista heteropatriarcal en el que estamos inmersas. Estas ideas*, al ser reproducidas en masa, tienden a naturalizarse y se pierde la noción de que éstas sostienen comportamientos y relaciones violentas hacia otras personas. Al naturalizar este tipo de ideas, termina por construirse el pensamiento de las personas y, por lo tanto, la realidad. Me interesa la violencia simbólica debido a moldea y construye la manera de relacionarse del ser humano*, tanto con otras personas como con otros seres vivos y no vivos. Este tipo de violencia resulta invisible, pero muy poderosa. Los mensajes que se reciben y naturalizan provienen, históricamente, de las expresiones artísticas, de los medios de comunicación masiva, de las redes sociales y, finalmente, de la sociabilización. Estos mensajes, que abarcan desde la forma en la que debemos lucir, lo que debemos desear, cómo debemos actuar y pensar, al ser normalizados se clavan dentro del inconsciente colectivo transformando los valores y las prioridades en la vida de cada persona.

Podemos observar de manera tangible cómo los mensajes de los medios de comunicación cambian las concepciones de las personas si prestamos atención a la serie televisiva *El siglo del yo*.¹⁵⁹ En el primer capítulo mencionan que, cuando las ventas del cigarro iban a la baja en Estados Unidos, se reunieron varios publicistas contratados por empresas tabaqueras y juntos construyeron toda una imagen que consistía en lo siguiente: Durante una manifestación de mujeres en Nueva York, iba a llegar un punto en el que modelos contratadas se subieran la falda dramáticamente, sacaran un cigarrillo, lo prendieran y comenzaran a fumar. Toda esta acción sería registrada por todos los medios de comunicación (los cuales también recibieron una cantidad de dinero para formar parte). De esa manera, la imagen fue vista en los periódicos locales y nacionales, y la narrativa que la acompañó consistió en que ahora las mujeres realmente libres fumaban. El gesto de fumar hacía referencia a la antorcha que se encuentra en la estatua

¹⁵⁹ Adam Curtis, *The century of the self* (BBC Four y RDF Media, 2002).

de la libertad, por lo que se construyó una relación entre esta figura y las mujeres “libres”. Todo lo anterior generó que las ventas de los cigarrillos aumentaran, pues, si eras mujer y fumabas, significaba que eras libre y empoderada.

Con el ejemplo anterior queda muy claro el papel de la publicidad y los medios de comunicación para aumentar el consumo de cierta sustancia. No sólo se construyen estrategias en relacionadas con su consumo, sino que también ayudan a preservar la desigualdad social en distintos niveles, ya sea la clase social, la raza, el género, etc. Lo que se muestra en los medios de comunicación y en redes sociales, al igual que los mensajes que hemos recibido por medio de la socialización, tienen impregnada la ideología dominante, la que, respecto de la construcción social del género y la supremacía masculina, engloba mensajes como que lo considerado femenino es inferior; que las mujeres son objetos; que la mujer debe cumplir con los roles domésticos y reservarse a estar en ese espacio, pues, si sale resulta peligroso para ella; que las mujeres valemos según cuán bellas somos o no; que nuestro valor está dado por los hombres; que debemos desear ser madres; y que, antes que personas, somos y seremos siempre madres, viviendo por y para los demás. Toda mi vida, toda nuestra vida, en casi todos los momentos ha estado permeada por estos mensajes que naturalizan y fomentan ejercicios de poder, los cuales sostienen el estatus quo.

La violencia simbólica ha moldeado y transformado mi vida y mi cuerpo. Cuando era niña, lo primero que quise ser de grande fue modelo, porque a mi alrededor veía tanto imágenes fijas como en movimiento de mujeres que cumplían con las características de lo socialmente entendido como bello, y percibía que ser bella era el primer paso para poder acceder a todo lo demás que mostraban estas imágenes. Las modelos tenían dinero y objetos de lujo, también eran presentadas como exitosas, tenían pareja hombre, y este hombre también contaba con las características que entraban dentro del estereotipo de alguien guapo, con dinero y éxito, y este hombre amaba a la modelo porque, gracias a su belleza, era digna de ser amada. Y juntos eran felices para siempre, como en los cuentos de hadas. Durante muchos años de mi vida crecí deseando ser como esas mujeres para poder acceder a la felicidad.

Durante toda mi infancia fue muy importante para mí cumplir con las características para ser bella, y pensaba que ése era el camino que debía seguir hasta lograr convertirme cuando fuera adulta. No fue hasta la pubertad que comencé a detectar algo de toda esa construcción narrativa que me incomodaba. Aprendí a negar y hasta odiar características de mi cuerpo que no correspondían con las de los modelos, por ejemplo, el color de mis ojos, cabello y piel. Conforme iba creciendo, mi cuerpo iba correspondiendo menos a esas formas de cuerpos perfectos y valiosos, mientras en todo mi entorno se repetía el mensaje de que debía ser bella para ser valiosa, y poder llegar a cumplir todo lo que una mujer debería ser: bella, heterosexual, tener dinero y llegar a ser madre. El hecho de no cumplir con las características físicas consideradas como bellas, ponía en riesgo el poder llegar a ser una mujer como las que miraba en la publicidad; una mujer feliz, amada y plena.

Vivir atravesada por la violencia simbólica ha sido complejo; en ese sentido, la investigación y producción artística han representado una herramienta muy importante para problematizar y transformar la manera en la cual me relacionaba y me sigo relacionando conmigo misma y con las personas y seres vivos que me rodean. De manera intuitiva fue que comencé a explorar cómo la idea de belleza ha fungido como mecanismo de control sobre mi cuerpo, mediante acciones performáticas y un proceso de autoconciencia es que he trabajado y abierto el diálogo con problemáticas que tengo en común con otras mujeres.

Uno de los pilares fundamentales que, considero, sostiene la violencia simbólica es la cosificación de la mujer, lo cual significa que se le considera como un objeto. Al ser cosificada, la mujer pasa a ser percibida por los hombres, e incluso por otras mujeres, como algo que existe para estar en función de los demás. Al volverse un objeto, se elimina una de las características que más me ha interesado durante toda mi vida: la posibilidad de accionar, tomar decisiones, moverse como una desea... Para mí, éstos son gestos que engloban la autonomía y expresan la identidad de una persona. Por tales motivos, estoy convencida de que, cuando elijo la manera en la cual acciono, mi cuerpo resiste ante la constante cosificación a causa de ser mujer.

3.2 Relación entre cuerpo, prenda y escultura

En mi producción artística, planteo la escultura y la performance como estrategias para señalar, cuestionar y dialogar en torno a la violencia simbólica, con la finalidad de encontrar nuevas formas de respuesta a esa violencia en el momento en el que es ejercida y/o detectada. A partir de mi práctica artística es que realizo cuestionamientos, me reconozco y, a la vez, reconozco la sistematicidad de esta violencia. Propongo las prácticas escultóricas y performáticas como detonadoras para comenzar a desarticular las ideas construidas en relación con la supremacía, en este caso específico, de lo masculino sobre lo femenino.

Existen distintas características que conforman a la performance. A continuación, retomo las que han desarrollado Josefina Alcázar, en su libro *Performance un arte del yo*, y Diana Taylor, en su libro *Performance*. Para Alcázar, la performance representa un arte vivo que siempre está ligado a la vida cotidiana de la autora o el autor; el cuerpo resulta fundamental ya que, al desplegarse en y desde el cuerpo, éste se vuelve soporte de la obra. Por su parte, Taylor escribe que la performance incluye la posibilidad de cambio, crítica y creatividad; conforma una práctica que está delimitada y separada de otras prácticas comunes en la cotidianidad y, por lo tanto, tiene un sistema de códigos y convenciones, así como un tiempo y un espacio definidos, y el cuerpo del artista es el soporte principal.

Entiendo a la performance como acción que ocurre en un lugar y tiempo determinados, la cual es resultado del contexto e historia de quien la realiza. En mi práctica artística, la finalidad de varias performances ha consistido en problematizar, visibilizar y dialogar ideas patriarcales que tienen que ver con cómo debo lucir y actuar debido a que soy mujer. Lo performático resulta importante para mí, pues, al igual que distintas artistas mujeres a lo largo de la historia, he encontrado en estas prácticas las estrategias para desmontar ideas patriarcales que, por medio de la sociabilización y los medios de comunicación masivos, han sido impregnadas y han construido la relación con mi propio cuerpo y con todo lo que me rodea.

El cuerpo, mi cuerpo, siempre está en las obras, no sólo por haberlas construido, sino porque todas las preguntas que me realizo mientras las construyo me impactan y atraviesan, al igual

que significan la creación de una nueva perspectiva acerca de las relaciones cotidianas. Lo cotidiano me interesa porque construye y refuerza la memoria corporal,¹⁶⁰ conforme ha avanzado mi trabajo de investigación, me he percatado de que en acciones que parecen mínimas se encuentran insertadas ideas que reproducen violencia simbólica, las cuales pueden hasta incomodarnos a nosotras mismas, pero suelen ser tan normalizadas que, por lo tanto, se toleran hasta cierto nivel, conformando así un “habitus” y moldeando la forma en la cual percibimos lo que nos rodea y a nosotras mismas. De este modo, el gesto de accionar las prendas escultóricas que presento en esta tesis, resulta una respuesta ante la cosificación del cuerpo de la mujer. Accionando me desmarco de ser concebida como un objeto, confronto esta idea y me planto frente a quienes ejercen esa relación de poder.

La serie de prendas escultóricas que más adelante presentaré, fue realizada colectivamente. Colegas y amigas colaboraron compartiendo frases y experiencias con este tipo de violencias y prendas. La colaboración sucedió a distancia, ya que todas nos vimos atravesadas por la pandemia de COVID-19.

La ropa se encuentra dentro de lo cotidiano, desde que nacemos la utilizamos y cada quien construye una relación distinta con ella. Las prendas que utilizamos pueden leerse y reflejar distintos aspectos sobre nuestra identidad, es decir, si pertenecemos a cierta tribu urbana, la expresión de género, la clase social, los gustos por diversas formas, animales, etc. Al momento de tomar decisiones sobre nuestra ropa, las personas se autoafirman y reafirman su identidad. Las prendas se vuelven una extensión de nuestros cuerpos y, a su vez, se genera una relación con ellas partiendo del contexto social en el que nos encontramos. Las prendas siempre tienen que ver con el cuerpo, ya sea con la presencia o ausencia de éste.

En el libro *Sculpture today*, Judith Collins escribe que los escultores trabajan con la ropa como materia prima porque están interesados en sus connotaciones tanto sociales, psicológicas, políticas y de género,

160 Escribo corporal en relación a todo el cuerpo, incluyendo la mente. Escribo así para no realizar la clásica separación entre mente y cuerpo.

así como también se interesan por sus colores, texturas y formas. Una noción que me parece importante remarcar es que, al trabajar con la ropa desde la escultura, se considera importante tener presente la producción y el consumo de ésta, planteando que la industria de la moda se relaciona con nociones de clase social y poder. Esto se puede observar en distintos fenómenos, desde el estatus social que da utilizar ropa de cierta marca (relacionado con el nivel socioeconómico), la ropa modeladora de cuerpos, por ejemplo, las fajas (que corresponde a que los cuerpos cumplan con un estereotipo de belleza), hasta la producción de *fast fashion* realizada bajo prácticas de explotación laboral, etcétera.

Teniendo esto presente es que las cuatro prendas escultóricas que construí en esta investigación tienen una postura al respecto. En *Prenda de control* me interesa la faja colombiana como modeladora del cuerpo para cumplir con un estereotipo específico del cuerpo femenino. En las prendas *Clavar la mirada* y *Cuidar las espaldas* usé prendas que salieron de mi clóset y tenía desde hace mucho tiempo. La primera es un vestido negro corto y ajustado, el cual, en distintas revistas de moda, llaman como un básico que toda mujer debe tener en su guardarropa.

Mi relación con las prendas ha sido difícil, primero, por no haber podido elegir cómo vestirme; luego, porque, cuando iba a comprar ropa, era muy frustrante para mí que nada me quedara bien, pues no encajaba con los estereotipos reflejados en las tallas de las prendas, lo cual eso sólo me generaba inseguridad y odio hacia la forma de mi cuerpo; y, finalmente, cuando superé esa etapa, la carga social negativa hacia cierto tipo de prendas (por ejemplo, prendas cortas o ajustadas) aumentaba mi sentimiento de inseguridad en el espacio público y a veces privado, ya que muchas veces se relaciona la manera en la cual viste una mujer con hechos violentos hacia su persona. Romper con la idea de que el tipo de ropa tiene que ver con ser o no violentada representa un hecho que me ha costado mucho trabajo, ya que está normalizado y por lo tanto internalizado.

En la serie de cuatro prendas escultóricas que presento en esta investigación, retomo el planteamiento realizado por Helio Oiticica (1937-1980, Río de Janeiro, Brasil) respecto a sus piezas tituladas

Parangolés, desde las cuales enuncia que “el cuerpo no es el soporte de la pieza, al contrario, es la incorporación total, es la incorporación del cuerpo en la pieza, y de la pieza en el cuerpo. Lo llamo in-corporación”.¹⁶¹ A lo cual agrego que las piezas portadas en el cuerpo, acompañan su movimiento, cuestionando la carga social de las prendas y transformando a quien las usa y, potencialmente, a quienes perciben la irrupción de la cotidianeidad. En el caso de esta investigación, las prendas transforman, protegen, liberan y cuidan al cuerpo que las utiliza.

Como mencioné anteriormente, la prenda siempre se relaciona con el cuerpo, por ello resulta importante para mí que el ámbito performático esté presente en las prendas escultóricas de esta investigación. Me interesa evidenciar la relación de la violencia simbólica y su afectación en el cuerpo, pues, tanto este tipo de violencia como la afectación son en su mayoría invisibles, pero perceptibles mediante un proceso de concientización. Al accionar, reafirmo mi autonomía como persona, me planto ante quienes me cosifican y sexualizan a causa de ser mujer. Lo performativo en mi producción está enfocado en recuperar mi cuerpo ante las ideas patriarcales relacionadas con que el cuerpo, la vida y la existencia de las mujeres es por y para los demás. Al accionar las prendas escultóricas que presento, retomo la consigna utilizada en distintas movilizaciones feministas: Mi cuerpo es mío, yo decido, tengo autonomía, yo soy mía. Al utilizar una prenda escultórica, se transforma la performatividad de quien la porta y también cambia la relación que se tiene con el entorno y las personas.

¹⁶¹ Ivan Cardoso, “HO”, *3000deathbringer*, 1979 (video, 12 min 51 seg.), <https://www.youtube.com/watch?v=yGYHJaGXHOU> (Consultado el 15 de abril de 2022).

El cuerpo siempre está presente: en la primera pieza titulada *Prenda de control* no sólo se encuentra el cuerpo de quien utiliza la prenda, sino también en el texto que compone la prenda se hayan los cuerpos y las memorias de otras mujeres, por lo que el texto se vuelve una prolongación del propio cuerpo. Después, en la segunda pieza *Clavar la mirada*, se encuentra el cuerpo de quien usa y acciona la prenda, y, a su vez, ésta responde a los cuerpos que ejercen violencia. En la tercera pieza *Deshacer la costura*, están presentes los cuerpos de distintas mujeres, las cuales donaron las prendas que constituyeron la instalación y que posteriormente fueron deshechas y estaban cargadas de recuerdos desagradables. En ese sentido, los cuerpos de todas las mujeres que usaron esas prendas terminaron por conformar un solo cuerpo, y, a la vez, cada pedazo de tela tuvo una identidad distinta e individual habitando un espacio determinado. En la cuarta prenda escultórica titulada *Cuidar las espaldas*, el gesto-movimiento corporal específico que he realizado a lo largo de mi vida como autodefensa en el espacio público es lo que detona el sonido que busca alejar a la persona que rompe con el espacio personal y se acerca de manera lasciva al cuerpo de quien la porta.

3.3 Prenda de control

Prenda de control surge de mi necesidad por visibilizar cómo la violencia simbólica contribuye a moldear el cuerpo. Ésta se da de manera indirecta, es decir, no físicamente, y por esta característica no se percibe tan fácilmente. La violencia simbólica es real, debido a que se impregna en el imaginario colectivo y se reproduce y naturaliza a través de los medios de comunicación, la cultura y la sociabilización.

En esta prenda escultórica abordo la violencia estética dirigida a los cuerpos de las mujeres, tomando como punto de partida el modo en que se les exige para moldear sus cuerpos de acuerdo con los estereotipos de belleza hegemónicos. Para esta pieza elegí trabajar con la delgadez, ya que, al haber sido bombardeada tanto por los medios de comunicación masiva como por mi familia acerca del deber ser delgada, desarrollé una serie de conflictos internos que fueron desde trastorno dismórfico corporal¹⁶² hasta sentimiento de culpa al momento de ingerir alimentos. Así, la delgadez representa una de las tantas características que se atribuyen a estos modelos de belleza hegemónicos en la actualidad.

Naomi Wolf (Estados Unidos, 1962) en su libro *El mito de la belleza*, se refiere a los estereotipos de belleza como una forma de dominación sobre los cuerpos de las mujeres. Durante la tercera ola del feminismo (en los años 70), se dio inicio a romper con varias ideas que permean y controlan a las mujeres, por ejemplo, la maternidad, la domesticidad y la castidad. Wolf explica que, al percatarse de que la lucha de las mujeres estaba rompiendo los conceptos base para la preservación

¹⁶² “Las distorsiones cognitivas respecto de la apariencia son centrales en el trastorno dismórfico corporal (TDC), cuyos portadores demuestran preocupación por defectos físicos imaginarios, leves o aún invisibles a los demás y en algunos casos próximos a una condición delirante” (Rosa Behas, Marcelo Arancibia, Cristóbal Heitzer y Nicolás Meza, “Trastorno dismórfico corporal: aspectos clínicos, dimensiones nosológicas y controversias con la anorexia nerviosa”, *Revista médica de Chile*, 144, núm. 5 (2016), consultado en abril, 21, 2022, https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-98872016000500011).

de este sistema, quienes manejan el sistema patriarcal comenzaron a fortalecer la concepción acerca de la importancia de la belleza física en las mujeres, planteándola como algo universal y objetivo, en vez de reconocerla como una idea que obedece a narrativas hegemónicas, a fin de preservar este sistema (algunas características de esa belleza “universal y objetiva” son la blanquitud, la juventud y la delgadez). Asimismo, la autora apunta que el mito de la belleza no consiste solamente en cómo luce el cuerpo de las mujeres, sino también en el comportamiento de las mujeres cuando intentan seguir con estos estereotipos. Para la autora, el mito de la belleza se compone de todas esas imposiciones¹⁶³ que duelen no sólo físicamente.

La representación de las mujeres en la publicidad, la música, el cine, las revistas, la televisión, los concursos de belleza, etc., ha sido clave en la distribución y naturalización de los estereotipos de belleza. Todo lo anterior muestra una narrativa en la cual “las mujeres sólo pueden estar empoderadas por medio de la sexualización y la objetivación, pero, además, que sus cuerpos deben de cambiar en orden de poder atraer y complacer a los hombres”.¹⁶⁴ De igual manera, “no podemos dejar de lado que la glamourización de estos cuerpos oculta el dinero, tiempo y esfuerzo para alcanzar la belleza y las formas en que las mujeres están sujetas a los regímenes autorreguladores de la belleza definida patriarcalmente. Este régimen de belleza se produce y se normaliza como una forma de regulación social a través de los regímenes contemporáneos de belleza: dieta, ejercicio, maquillaje, ropa, incluso cirugías. Todas estas demandas culturales de mejora física perpetúan

163 Por ejemplo, ser de piel blanca, delgada, tener cierto color y forma de cabello y ojos, no tener vello en el cuerpo, tener ciertas medidas corporales, ser joven, etc.

164 Redacción, “Sobre violencias simbólicas bellezas ideales”, *El Herald*, 17 de agosto de 2020. <https://heraldodepuebla.com/2020/08/17/sobre-violencias-simbolicas-y-bellezas-ideales/?fbclid=IwAR2P4484oFxFk1q8eObvsOQFJxsoW2jfZRwF7g5gx2pvgnYa7UrsQ0s4XX0M> Consultado

los roles de género tradicionales, la sumisión femenina y los privilegios masculinos a tener acceso al cuerpo de las mujeres”.¹⁶⁵

En su libro *De la ligereza*, Gilles Lipovestky (Francia, 1944) escribe que estamos pasando por una revolución de lo ligero, la cual engloba la comida que consumimos (cocina ligera, productos “bajos en calorías”, dietas adelgazantes), los deportes y ejercicios que realizamos, la búsqueda de relajación y armonía de cuerpo y mente. La idea de la ligereza enfocada en los cuerpos tiene sus inicios entre 1910 y 1920, ya que, según Lipovetsky, a partir de esa época, en cuanto a las prendas de vestir, ya no se tratará de ocultar la grasa, sino de desaparecerla: “ya no se trata sólo de estar delgados: ahora se dan medidas y proporciones”.¹⁶⁶ Es decir, que “la delgadez no es sólo un ideal estético: se ha impuesto como una industria y un mercado de masas en constante expansión. Este mercado poli dimensional comprende, por un lado, productos (artículos light, complementos alimentarios, comida artificial, productos dietéticos, cosméticos adelgazantes) por el otro, servicios y cuidados para reducir peso”.¹⁶⁷

Si tenemos presente que el capitalismo constituye el sistema económico y social que rige la sociedad en la que vivimos, entonces la industria de la belleza se enfoca en crear una aspiración y deseo que se construye como lo “bueno”, y así se engancha a las consumidoras para que la industria siga creciendo. Generar la sensación de que nunca se es suficiente (suficientemente blanca, alta, joven, delgada, curvilínea, bella) representa el gancho comúnmente empleado por la mercadotecnia, lo cual tiene consecuencias en las consumidoras como los desórdenes alimenticios (anorexia, bulimia y vigorexia): “el culto a

¹⁶⁵ Redacción, “Sobre violencias simbólicas bellezas ideales”, *El Heraldito*, 17 de agosto de 2020, <https://heraldodepuebla.com/2020/08/17/sobre-violencias-simbolicas-y-bellezas-ideales/?fbclid=IwAR2P4484oFxFk1q8eObvsOQFJxsoW2jfZRwF7gSgx2pvgnYa7UrsQ0s4XX0M>

¹⁶⁶ Gilles, Lipovestsky, *De la ligereza*. Barcelona, España: Anagrama. 2016. P. 92.

¹⁶⁷ *Ibid.*, 98.

la ligereza sería así la nueva expresión de la antigua desvalorización religiosa de la vida, la nueva doctrina que inspira odio de la mujer hacia sí misma”.¹⁶⁸

La exigencia de ser delgada conforma una parte del entramado del concepto de belleza, el cual, a su vez, se relaciona con el concepto de valor, es decir, para que una mujer se considere valiosa debe de cumplir con las características que se consideran dentro del concepto de belleza.

Dicho lo anterior, para la elaboración de esta prenda escultórica se llevó a cabo un diálogo con otras mujeres a fin de conocer su experiencia sobre esta temática. En este diálogo todas coincidimos en que lo dicho acerca del “deber ser delgadas” ha influido negativamente en nuestras vidas, pues proviene de personas cercanas a nosotras y, en su mayoría, se ha enunciado cuando éramos niñas o adolescentes, y desde ese momento hemos cargado con tales ideas, lo cual ha generado una sensación de incomodidad sobre nuestros cuerpos.

La prenda escultórica está construida por las distintas frases que engloban una misma idea: el deber ser delgada. Los enunciados son los siguientes:

Es bonita, PERO es gordita. A tu edad pesaba 45 kilos. Cuando te vi pensé ¿por qué está tan gorda? Así ya no te van a quedar mis vestidos. No quieres rebotar cuando camines. Tu hermana es más delgada. Si eres gorda nadie te va a querer.

Las frases anteriores constituyen la prenda escultórica que tiene forma de la llamada faja colombiana, conocida también con el nombre de “prenda de control”, y se popularizó internacionalmente en 2016,


¹⁶⁸ Ibid., 104.

a raíz de una publicación realizada por una integrante de la familia Kardashian en su cuenta de Instagram, en la cual se mostraba a una de las mujeres de la familia utilizando una faja colombiana. Esta prenda se utiliza para cambiar la forma del cuerpo y cumplir con ciertas medidas que se consideran dentro del canon de belleza. Se porta debajo de la ropa diaria, ya que, socialmente no se debe notar que alguien la está usando, y se suele recomendar que se utilice la mayor parte del tiempo para que se logre cambiar la forma del cuerpo. Actualmente, en el mercado existen fajas que comprimen el abdomen y también levantan los glúteos y los senos. En cuanto a la faja colombiana, la empresa que las fabrica menciona que “por lo general, las fajas colombianas son creadas con el fin de otorgar belleza y a la vez, ser cómodas para quién las use”.¹⁶⁹

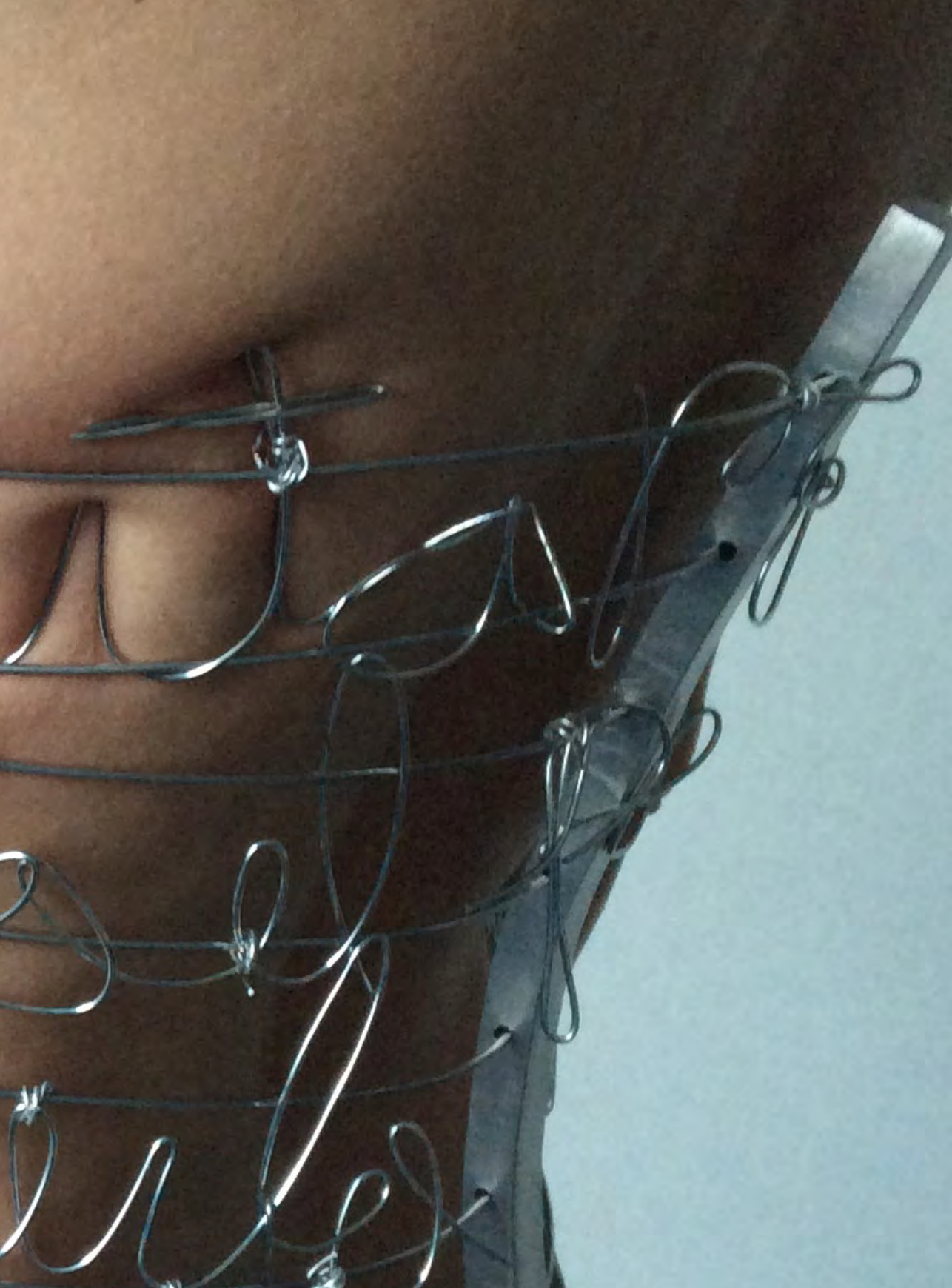
Así, en la prenda escultórica busco visibilizar la experiencia física y emocional al utilizar esta faja, la cual tiene forma de jaula y cumple la misma función, pues aprisiona al cuerpo y, por esto mismo, restringe su movilidad. La sensación de aprisionamiento e incomodidad se percibe en el momento que la prenda escultórica es utilizada y marca el cuerpo que la porta. Esta marca se vuelve evidente ya que las frases, al estar hechas con alambre, permiten que se vea la interacción de la carne con la forma de la faja (toda hecha de alambre). Así, el material utilizado en esta prenda escultórica busca remarcar el aprisionamiento del cuerpo al portar una prenda de control.

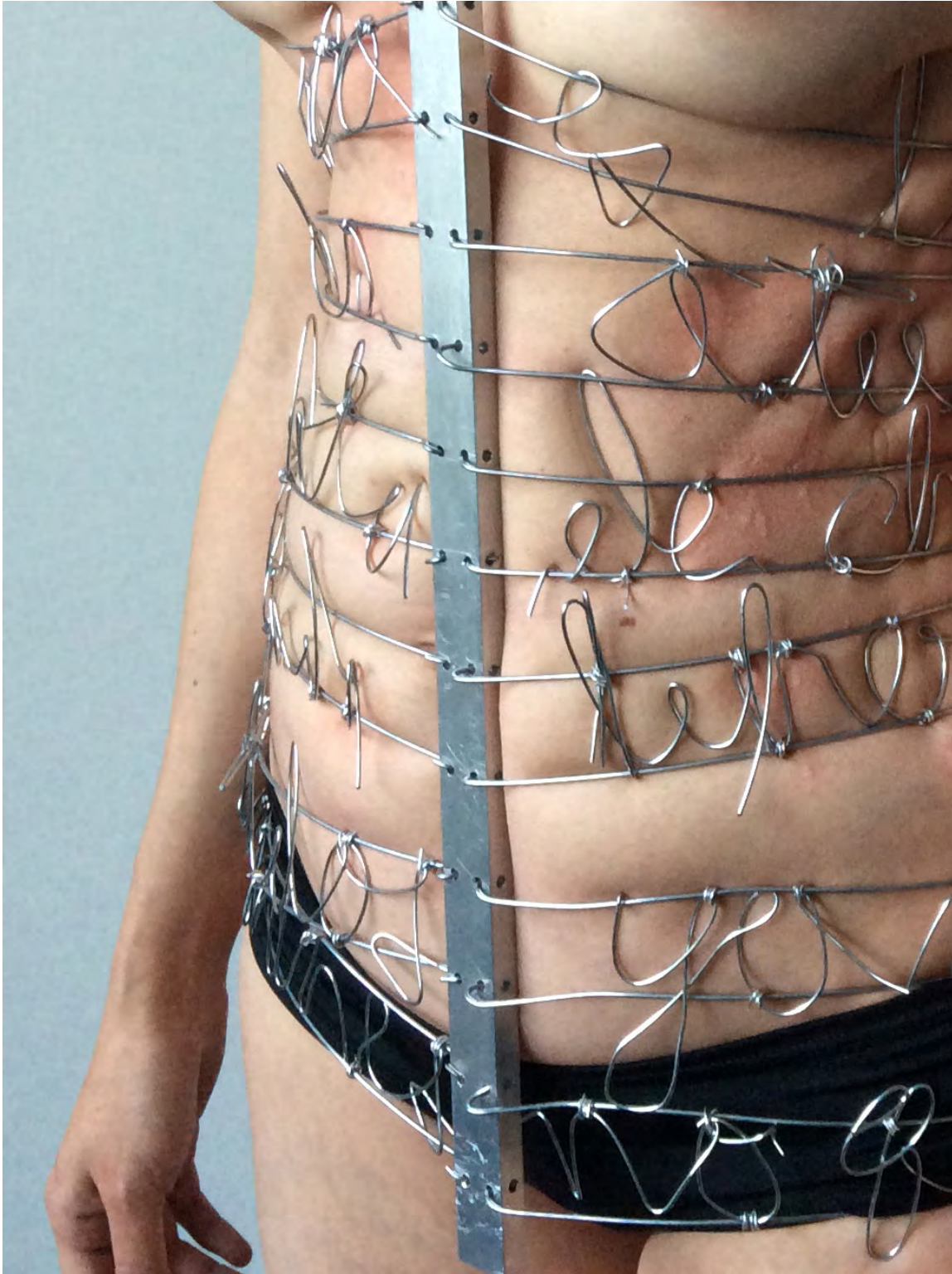
¹⁶⁹ Fajas Colombianas, Fajas colombianas MX, consultado el 9 de Octubre de 2020, <https://www.fajascolombianas.mx>.

Por otro lado, las frases que constituyen la faja dejan al descubierto la violencia simbólica que no se suele percibir cuando alguien realiza un comentario juzgando el cuerpo de alguien más; la incomodidad no sólo es física, sino también emocional. La negación ejercida por alguien cercano hacia el propio cuerpo se vuelve algo que lastima y que puede afectar tanto en la autopercepción como a la autoestima. Al ser bombardeadas con mensajes consumistas que dejan claro que el valor de una mujer reside en su belleza, y, por lo tanto, en lo que compre para poder acercarse a cumplir con las características hegemónicas que engloban esta idea, es que una crece con inseguridades que pueden llegar a afectar y poner en riesgo la salud tanto física como mental, aun en edades muy tempranas.



*Registro de la pieza
Prenda de control al ser portada
por una mujer. Fotografía por Ramón Landaverde.*







Registro

*de la pieza
Prenda de control
al ser portada por
una mujer.*

Fotografía por Ramón Landaverde.





Registro

*de la pieza
Prenda de control
al ser portada por
una mujer.*

Fotografía por Ramón Landaverde.

Proceso de la pieza

Bocetos

Faja Colombiana tejida con alambre.

Prendas de control-

- 33 cms. alto talle.

- abajo del busto



Inicio pubis

- Ganchos para cerrar.

Talla M-34

81-86 cms - bajo busto

74-80 cms - cintura

95-100 cms - cadera

Talla Ch-32

76-81 cms - bajo busto

69-74 cms - cintura

90-95 cms - cadera

Habitos

- Uso diario va moldeando al cuerpo con el estereotipo de mujer latina con curvas.

toto medidas

talle = $33 \text{ cms} = 3.65 \text{ cm}$.

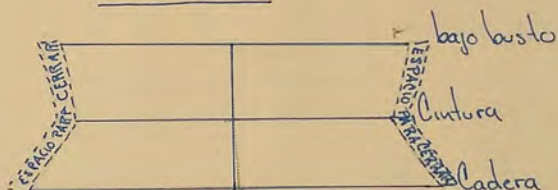
busto = $25.3 = 2.8 \text{ cm}$

Cint = $22.6 = 2.5 \text{ cm}$

Cad = $33 = 3.65 \text{ cm}$.

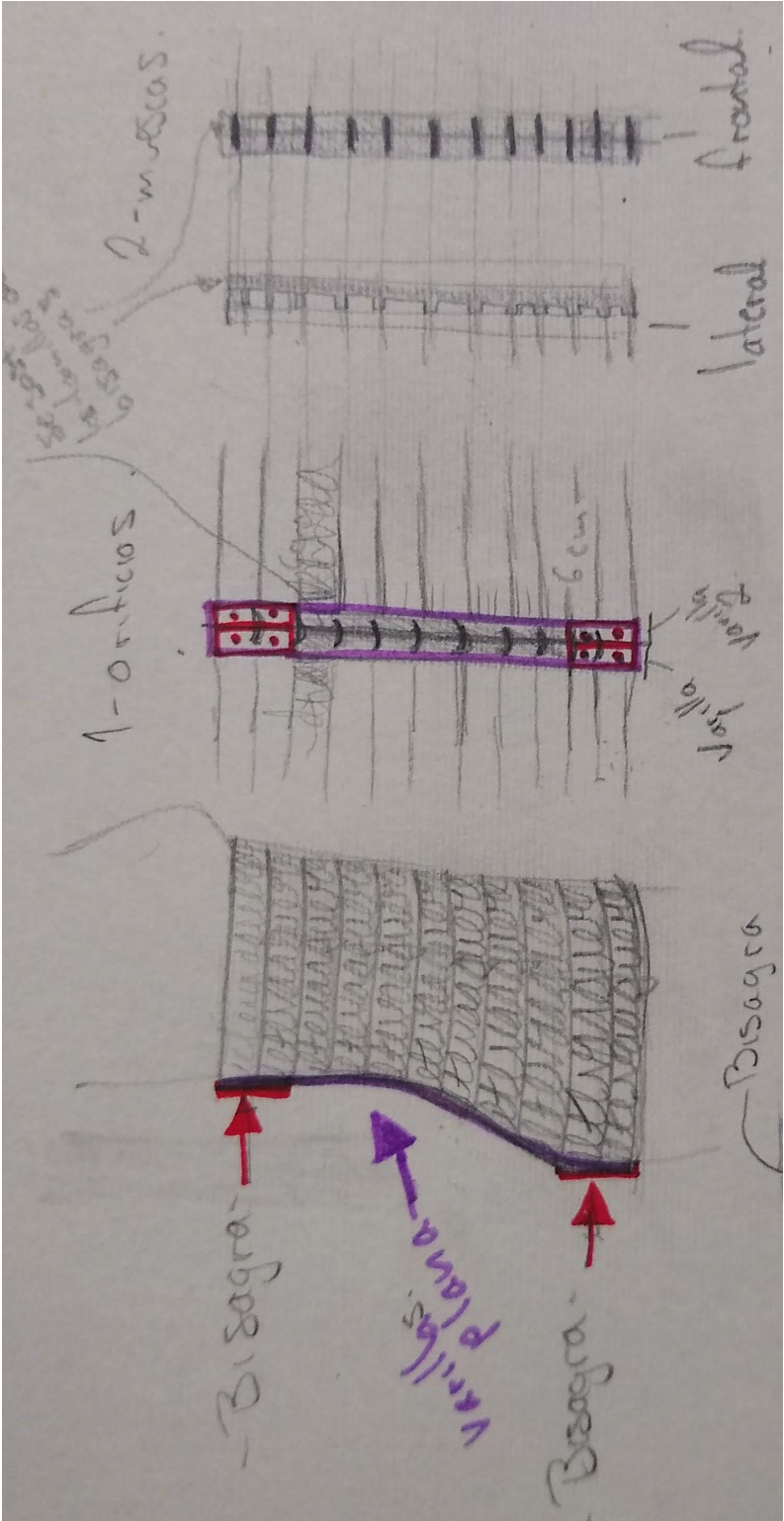


Vista Extendida



- tejido
- alambre de menor calibre con el que pueda tejer -

- ES QUE LETO -
- Alambre de mayor calibre -



FRENTE

querer	siesta
querer	siesta
querer	siesta
querer	siesta
querer	siesta
querer	siesta
querer	siesta
querer	siesta
querer	siesta
querer	siesta

ESPALDA

gorda	madre t
gorda	madre t
gorda	madre t
gorda	madre t
gorda	madre t
gorda	madre t
gorda	madre t
gorda	madre t
gorda	madre t
gorda	madre t

Maqueta



Faja a escala tejida con alambre de cobre

Se descartó el proceso de tejido con alambre, ya que visualmente se asemejaba a una armadura, cambiando por completo la lectura de la pieza.

Se decidió utilizar las palabras escritas con alambre para reforzar y evidenciar visual y conceptualmente la relación entre una prenda de control y una jaula.

Proceso de la pieza



Boceto con estambre sobre el maniquí



Proceso de elaboración de las



piezas frontal y de la espalda



Pieza montada con alambre galvanizado calibre 18. Al retirar la faja del maniquí, no se sostuvo por sí misma, así que decidí aumentar el grosor del alambre para que tuviera más rigidez.





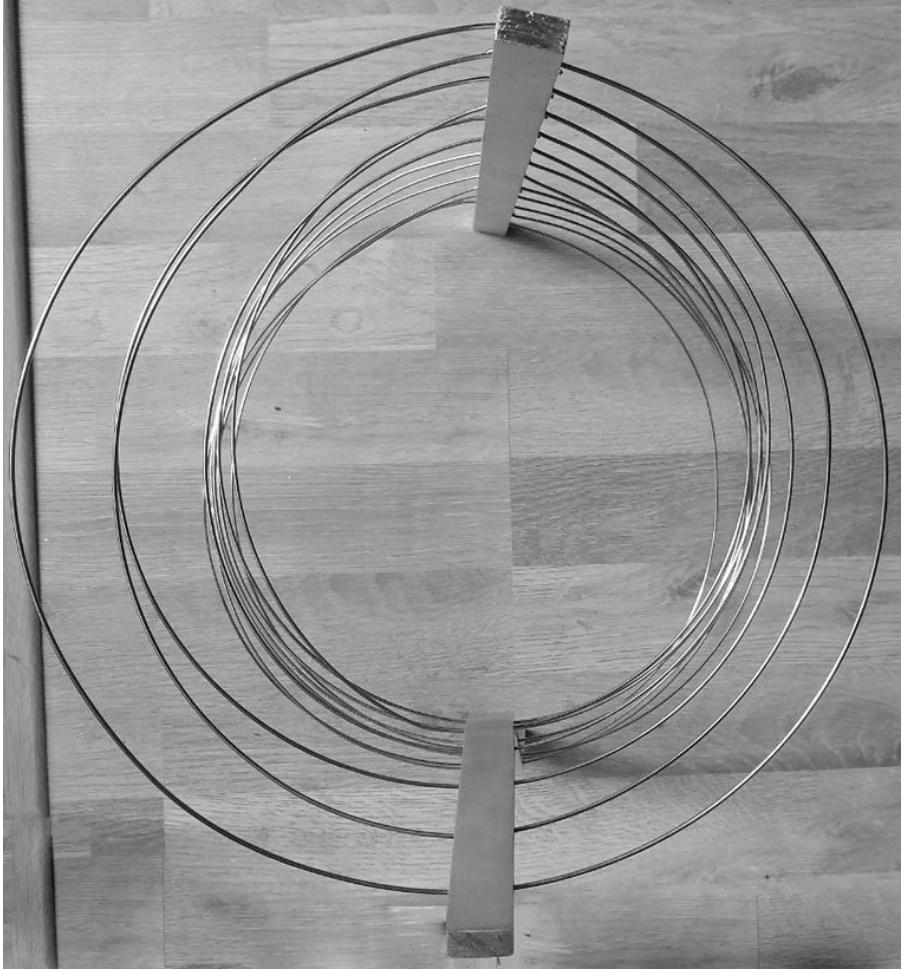
Se hicieron perforaciones más grandes y se procedió a montar de nuevo el alambre, ahora recocido galvanizado de calibre 16.





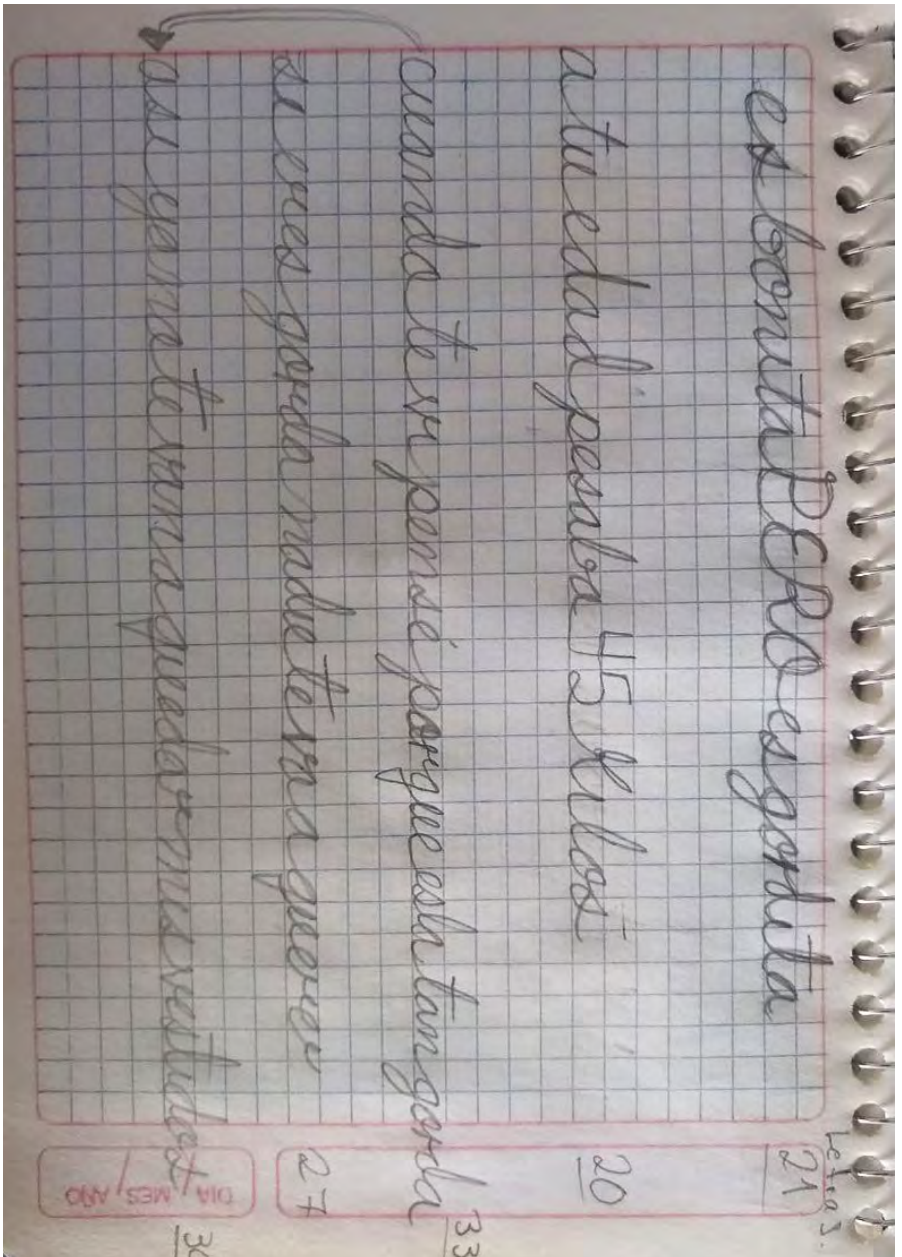
125

La pieza se sostuvo sola con el alambre galvanizado de calibre 16.





Una vez que la estructura se sostuvo sola, se procedió a realizar la parte de la escritura. Se analizaron las frases, contando cuántas letras las conformaban con el fin de elegir el orden, y posteriormente se escribieron en cursiva para entender los movimientos que se harían con el alambre.



Las frases recopiladas fueron

Es bonita PERO es gordita

A tu edad pesaba 45 kilos

Cuando te vi pensé, por qué está tan gorda

Así ya no te van a quedar mis vestidos

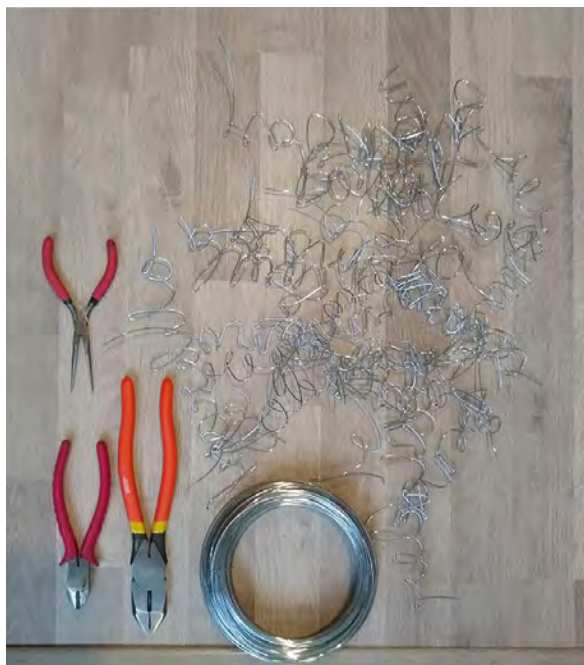
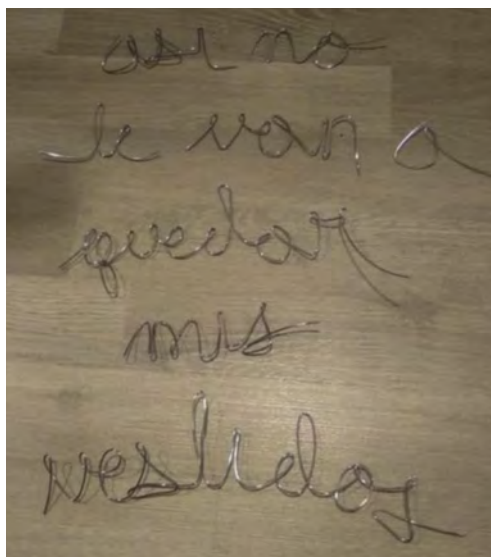
De chiquita eras gordita, tu hermana es más delgada

No quieres rebotar cuando camines

Si eres gorda nadie te va a querer

Pruebas de frases escritas con alambre galvanizado calibre 18.





Estas fueron las herramientas de trabajo utilizadas:
Pinzas de punta
Pinzas de corte
Pinzas de electricista

Pieza final



Prenda de control en la exposición individual "Recuperar el cuerpo", en el Rule Comunidad de Saberes. Noviembre, 2022. Fotografía tomada por el equipo de Rule Comunidad de saberes.

Título: Prenda de control

Medidas: 81cm de busto x 74cm de cintura x 95cm de cadera.

Técnica: Escritura con alambre montada sobre estructura de alambre y aluminio.

Materiales: Alambre galvanizado calibre 16 y 18, varilla de aluminio.

Año: 2021.



Corset
2008
Mixed Media
100 x 100 x 100 cm
© 2008
www.alexandergraham.com

3.4 Clavar la mirada

Esta prenda escultórica surgió a partir de reflexiones sobre experiencias propias relacionadas con ser mirada en el espacio público. Recibir miradas lascivas es una vivencia muy común cuando una mujer se encuentra en el espacio público. Considero esta acción como un gesto de poder para remarcar que el espacio público le pertenece a los hombres y a la supremacía masculina.

La mirada, cuando cosifica y sexualiza a otra persona, se vuelve un gesto de poder sobre otro cuerpo. Esta pieza fue realizada desde el sentimiento de hartazgo ante enfrentarme a sujetos que me miran lascivamente en el espacio público. Por ello, esta prenda escultórica está pensada para ser utilizada en este espacio, el cual es definido de la siguiente manera: “Se entiende al espacio público como el lugar de encuentro se caracteriza por ser un ámbito abierto por y para el ejercicio de la vida en sociedad”.¹⁷⁰

En el texto “Espacio público: sexualidad, cuerpo y género. Prácticas, representaciones y discursos”, escrito por Laura Recalde y José Hernández, se plantea que en “los espacios públicos las representaciones, prácticas y discursos sobre la sexualidad, el cuerpo y el género cambian en función del momento histórico, el contexto social y cultural del que se trate”.¹⁷¹ Por lo tanto, esta prenda escultórica se sitúa geográficamente en la Ciudad de México, lugar de donde parten las experiencias que detonaron con la construcción de ésta.

La construcción ideológica patriarcal ha traído como consecuencia relegar históricamente al espacio privado a las mujeres, y sus orígenes se remontan mucho tiempo atrás. Alfia Leiva (1960, Cuba) escribe en su tesis doctoral *Diosas primigenias* que, en la visión y narrativa patriarcal, se construyó la creencia de que el hombre prehistórico

¹⁷⁰ Fonseca J, “La importancia y la apropiación de los espacios públicos en las ciudades”. *Paakat: Revista de Tecnología y Sociedad*, “Cultura digital y las nuevas formas del erotismo”. Año 4, núm. 7, septiembre 2014 - febrero 2015. <http://www.udgvirtual.udg.mx/paakat/index.php/paakat/article/view/222/329> (Consultado el 5 de marzo de 2021).

¹⁷¹ Recalde Laura, Hernández J. “Espacio público: sexualidad, cuerpo y Género. Prácticas, representaciones y discursos”. *RELIES: Revista del Laboratorio Iberoamericano para el Estudio Sociohistórico de las Sexualidades*. Número 3 (2020). <https://www.upo.es/revistas/index.php/relies/issue/view/251> (Consultado el 10 de marzo de 2021).

era cazador y la mujer era sedentaria. Esto construyó así la base de la relegación de la mujer al espacio privado y a la pasividad: “La caza no es solo vista como una actividad para sobrevivir, es una cualidad que diferencia a los machos como los activos, refuerza su carácter viril y resolutivo [...] asignándole el papel de recolectora hace pasiva a la hembra, se encargaría de las actividades sociales, el cuidado, la convivencia, la atención al grupo, no solo sexual al macho sino de cuidado y reproducción, asignando así las características de una economía secundaria, social y de reproducción y estableciendo la división de sexos”.¹⁷²

Lo anterior, a nivel ideológico, ha dado como resultado la relegación histórica de las mujeres a los espacios privados y la desigualdad experiencial, es decir, de las vivencias en el espacio público. En el texto “Mujeres y usos de los espacios públicos en México”, escrito por Julia Isabel Flores, la autora escribe que “a las mujeres se les ha asociado históricamente con los ámbitos de los espacios privados y con “el hogar”, a donde fueron restringidas. Por otra parte, “a los hombres se les ha permitido moverse libremente en los espacios públicos. La asociación de las mujeres con lo privado y lo doméstico y de los hombres con lo público pervive hasta el día de hoy”.¹⁷³

Al transitar por espacios públicos, las mujeres hemos recibido mensajes directos e indirectos que dejan claro que no es el lugar en el que debemos estar, estos mensajes llegan a nosotras por medio del acoso, el abuso o la intimidación, algo que no es una mera experiencia individual, sino que acontece de forma generalizada a las mujeres en un entorno desigual donde se ejercen relaciones de poder. A causa de la violencia verbal, emocional, psicológica, simbólica y, a veces, física, es que la experiencia de estar en el espacio público es diametralmente distinta entre hombres y mujeres.

172 Alfia Leiva del Valle, “*Diosas primigenias*”. (Tesis de doctorado, Universidad Politécnica de Valencia, 2020). P105.

173 Flores J, “Mujeres y usos de los espacios públicos en México”. *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*. Vol.65 no. 240 (2020). http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-19182020000300293 (Consultado el 2 de marzo de 2022).

En el texto “La violencia de género en los espacios públicos. Un análisis del metro de la Ciudad de México”, escrito por Paula Soto Villagrán y Carlos Castro Reséndiz, se realizaron distintas encuestas a mujeres que viven y transitan en la Ciudad de México y sus periferias. Las conclusiones a las que llegaron fueron las siguientes:

El cuerpo adopta una actitud y un ritmo diferentes: “estar alerta”. Esta categoría configura un estado emocional y fue la más mencionada por las mujeres; esto es relevante porque se va naturalizando la condición de “estrés” como un sinónimo de estar alerta ante el peligro, modificando su relación con la ciudad, con el otro y consigo mismas.

Por su parte, acerca de naturalizar y acostumbrarse a estar alerta, se menciona que:

Esto expresa una consecuencia espacial clave, que es desarrollar un modelo de movilidad restringida y reducir para sí mismas la utilización de los lugares públicos, reproduciendo involuntariamente la dominación masculina en el espacio.

Al estudiar la seguridad de las mujeres en los espacios públicos hemos constatado que despliegan geografías cotidianas que definen formas de movilidad, usos corporales del espacio, emociones y comportamientos diferenciales en el espacio público.¹⁷⁴

A nivel inconsciente, cuando una es violentada constantemente en el espacio público, se puede llegar a considerar que debido a nuestro cuerpo expuesto se atraen problemas e incomodidades causadas por el comportamiento de otras personas, entonces, como estrategia de autoprotección, se generan prácticas para no ser vistas; por ejemplo, adaptar la vestimenta según el lugar al que se va, por dónde se transitará y la hora, no utilizar mucho maquillaje, o no utilizar ropa ajustada ni corta.

174 Paula Soto y Carlos Castro, 2017, “La violencia de género en los espacios públicos. Un análisis del Metro de la Ciudad de México” (en Ramírez, P. (coord.), *La erosión del espacio público en la ciudad neoliberal*, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, Facultad de Arquitectura, 201-227.

La diferencia experiencial entre hombres y mujeres al transitar y estar en el espacio público resulta altamente contrastante, ya que, si bien todas las personas en la Ciudad de México tenemos que cuidarnos de asaltos y robos, nosotras somos violentadas de distintas maneras por el hecho de ser mujeres, sin importar cómo vayamos vestidas ni la hora que sea. La supremacía masculina distribuida por los medios de comunicación masiva, los productos culturales y la sociabilización, forma parte activa de en la construcción y preservación de esta relación desigual.

En ese sentido, *Clavar la mirada* fue construida a partir de la incomodidad que genera ser mirada lascivamente, experiencia que muchas mujeres hemos sentido a lo largo de nuestras vidas en la cotidianidad, en distintos espacios y temporalidades.

Como se desarrolló en el capítulo anterior, John Berger plantea que la mirada es un constructo social, es decir, que aprendemos a mirar de cierta manera, lo cual responde la ideología hegemónica en turno. Por lo tanto, no es fortuito que la mayoría de las mujeres seamos vistas de manera lasciva en el espacio público. Este gesto se relaciona con dinámicas de poder sobre nuestros cuerpos, pues al ser miradas de ese modo, también somos cosificadas: “Los hombres actúan y las mujeres aparecen. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas. Esto determina no solo la mayoría de las relaciones entre hombre y mujeres, sino también la relación de las mujeres consigo mismas. El supervisor que lleva la mujer dentro de sí es masculino: la supervisada es femenina. De este modo se convierte a sí misma en un objeto, y particularmente en un objeto visual, en una visión”.¹⁷⁵

Para Michel Foucault (1926 – 1984, Francia), la mirada no conforma algo que se tiene o se usa, sino que es una relación en la que alguien entra (quien mira y quien es mirado). Foucault considera que la mirada es integral para los sistemas de poder,¹⁷⁶ y en este caso la mirada no es ejercida por parte del Estado para vigilar el comportamiento de

¹⁷⁵ Jhon Berger, *Modos de ver*, 27.

¹⁷⁶ Michael Foucault, 2014, *Vigilar y castigar*, México: Siglo XXI editores.

las personas. La mirada lasciva representa un gesto que perpetúa dinámicas de poder; quien ejerce la mirada busca dominar a quien es mirada, ya que al ser mirada de esa forma se cosifica y sexualiza, transformando a una persona en un objeto que existe para placer de los demás.

En ese sentido, esta forma de mirar ha sido construida y naturalizada por los medios de comunicación masiva.

De esta manera, Laura Mulvey (1941–Inglaterra), en su estudio “Placer visual y cine narrativo”, parte del psicoanálisis para “descubrir dónde y cómo los mecanismos de fascinación del cine se ven forzados por modelos preexistentes de fascinación que operan en el sujeto individual y en las formaciones sociales que lo han moldeado”.¹⁷⁷ La autora comienza su estudio abordando la teoría sexual de Freud, enfocándose en la escopofilia, la cual consiste en el placer que genera el mismo acto de mirar y/o ser mirado, y que conlleva a considerar a los demás como objetos y, por esto mismo, se someten a una mirada examinante. Ésta resulta similar a la que describe John Berger, que tiene sus inicios con la pintura al desnudo y se centra en su gran mayoría en los cuerpos de las mujeres. Por su parte, el cine lo hace al “plantear cuestiones acerca de las formas en que el inconsciente (formado por el orden dominante) estructura los modos de ver y el placer de la mirada”.¹⁷⁸ Es así que, por medio de las imágenes, se construye la forma de mirar y también lo que produce placer o disgusto a la mirada, respondiendo a ideas hegemónicas para perpetuar el orden dominante. Mulvey escribe al respecto que

En un mundo ordenado por el desequilibrio sexual, el placer de mirar se ha escindido entre activo-masculino y pasivo-femenino. La mirada determinante del varón proyecta su fantasía sobre la figura femenina, a la que talla a su medida y conveniencia. En su tradicional papel de objeto de exhibición, las mujeres son contempladas y mostradas simultáneamente con una apariencia codificada para producir un

¹⁷⁷ Mulvey et al., 1988, *Placer visual y cine narrativo*, Valencia: Ed. Universitat de Valencia, 365 – 377.

¹⁷⁸ *Ibid.*, 367.

impacto visual y erótico tan fuerte, que puede decirse de ellas que connotan <para-ser-mirabilidad>(to-be-look-at-ness). La mujer expuesta como objeto sexual es el leitmotiv del espectáculo erótico... ella significa el deseo masculino, soporta su mirada y actúa para él. (Mulvey el tal., 1988, p. 370).

En la cultura patriarcal, la mujer y lo femenino se perciben como lo otro que es distinto, impredecible e inferior, por lo que, históricamente, ha sido cosificada, y, en consecuencia, en las producciones cinematográficas que responden a los principios de la ideología dominante, la figura masculina no adquiere la carga de ser el objeto sexual, ya que este rol conlleva la pasividad que se le ha atribuido a la mujer. Entonces, en las producciones cinematográficas que tienen más popularidad, se observa que el hombre posee el papel principal para que las cosas sucedan en la trama (ya que es el rol activo). De manera que la figura del hombre opera como agente activo, dentro (quien hace las cosas) y fuera de la pantalla (el que posee la mirada sobre las mujeres cosificadas en la pantalla).

Para J.J. Beljon (1922 – 2002, Países Bajos), la televisión funciona como una ventana por la cual alguien puede mirar sin ser mirado, esto contribuye a promover la ilusión de la distancia voyeurista. Mulvey escribe que “aunque la película está ahí para ser vista, las condiciones de proyección y las convenciones narrativas proporcionan al espectador la ilusión de estar mirando un mundo privado”.¹⁷⁹ Entonces, aunque exista esta distancia física que separa a la pantalla y lo que acontece en ella de los espectadores, se genera un efecto de interpelación. En el capítulo pasado se describió este efecto, que sucede cuando la audiencia reconoce a los personajes como personas y a los eventos como situaciones reales. Mulvey escribe que “distintas técnicas (como la de la profundidad de campo) y los movimientos de cámaras (determinados por la acción del protagonista), combinados con la visibilidad del montaje (exigida por el realismo), tienden a

179 Ibid., 369.

desdibujar los límites del espacio de la pantalla”¹⁸⁰ Es entonces que “el protagonista masculino es libre para gobernar la escena, una escena de ilusión espacial en la que es él quien articula la mirada y crea la acción”¹⁸¹ Así, cuando se construye el efecto de interpelación en la audiencia, el hombre surge como portador de la mirada del espectador y consigue que esta mirada siga percibiendo e internalizando las relaciones que presenta, por ejemplo, la cosificación de la mujer:

“Cuándo el espectador se identifica con el principal protagonista masculino, está proyectando su mirada sobre la de su semejante, su suplente en la pantalla, de modo que el poder del protagonista masculino que controla los acontecimientos coincide con el poder activo de la mirada erótica, produciendo ambos una satisfactoria sensación de omnipotencia. El atractivo o el encanto de una estrella de cine masculina no es, pues, el de un objeto erótico de la mirada, sino el de lego ideal más perfecto, completo y potente concebido en el momento original de reconocimiento frente al espejo. (Mulvey et al., 1988, p. 371).

La ideología de la representación que gira en torno a la percepción del sujeto hombre se construye a través de las imágenes y narrativas que se muestran actualmente en distintos medios, tanto cinematográficos como televisivos, además de las redes sociales y los medios impresos. En cuanto a la industria cinematográfica, la cámara constituye el mecanismo por el cual esta mirada se construye, y así se refuerza la forma de mirar de la audiencia. Para Mulvey, el cine construye el mundo y la mirada: “Al explotar la tensión existente entre el control de la dimensión temporal (montaje, narratividad) y el control de la dimensión espacial (cambios de plano, montaje) por parte del cine, el código cinematográfico crea una mirada, un mundo y un objeto, y produce así una ilusión cortada a la medida del deseo”.¹⁸²

180 Ibid., 372.

181 Ibid., 372.

182 Ibid., 376.

La mirada lasciva es objetualiza, sexualiza y refuerza la dominación masculina sistemática sobre las mujeres, motivo por el cual decidí realizar esta pieza. El objetivo de esta prenda escultórica consiste en responder a la mirada lasciva con una mirada contundente y mayor (en cuanto a números de ojos y espacio donde se encuentran los ojos), para enunciar de una manera no verbal que no soy una cosa, que quien me mira no tiene el derecho de sexualizarme ni de dominarme. Esta pieza significa una respuesta directa ante el acoso sexual en el espacio público, y conforma una prenda escultórica que subvierte la relación de poder de la mirada ejercida por los hombres hacia las mujeres.

Teniendo todo esto en cuenta, la pieza *Clavar la mirada* tiene como objetivo la reapropiación del espacio público por medio de una prenda escultórica que incida en la corporalidad de la persona que la utilice, y que, al ser accionada, subvierta las dinámicas de poder que normalizan y fortalecen la supremacía masculina. La prenda escultórica funciona como táctica de respuesta ante la cosificación en el espacio público. Al accionar la prenda, se rompe con la objetualización pues se toma la decisión de dar una respuesta directa a la persona que acosa.

Bocetos y maqueta

Previo a la construcción de la prenda escultórica

Primer boceto



Prendas escultóricas - Reapropiación del espacio público -

→ Respuesta a la violencia cotidiana al transitar esos espacios -

Miradas

- Prenda con ojos -
me miran - respecto mirando -

- materiales que me interesan:
 - Ojos
 - Espejos
 - transparencias/capas
 - Cabello

1
→ Ojos de muñeca =

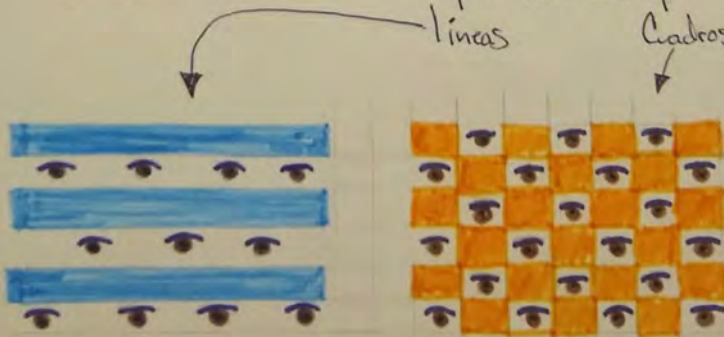


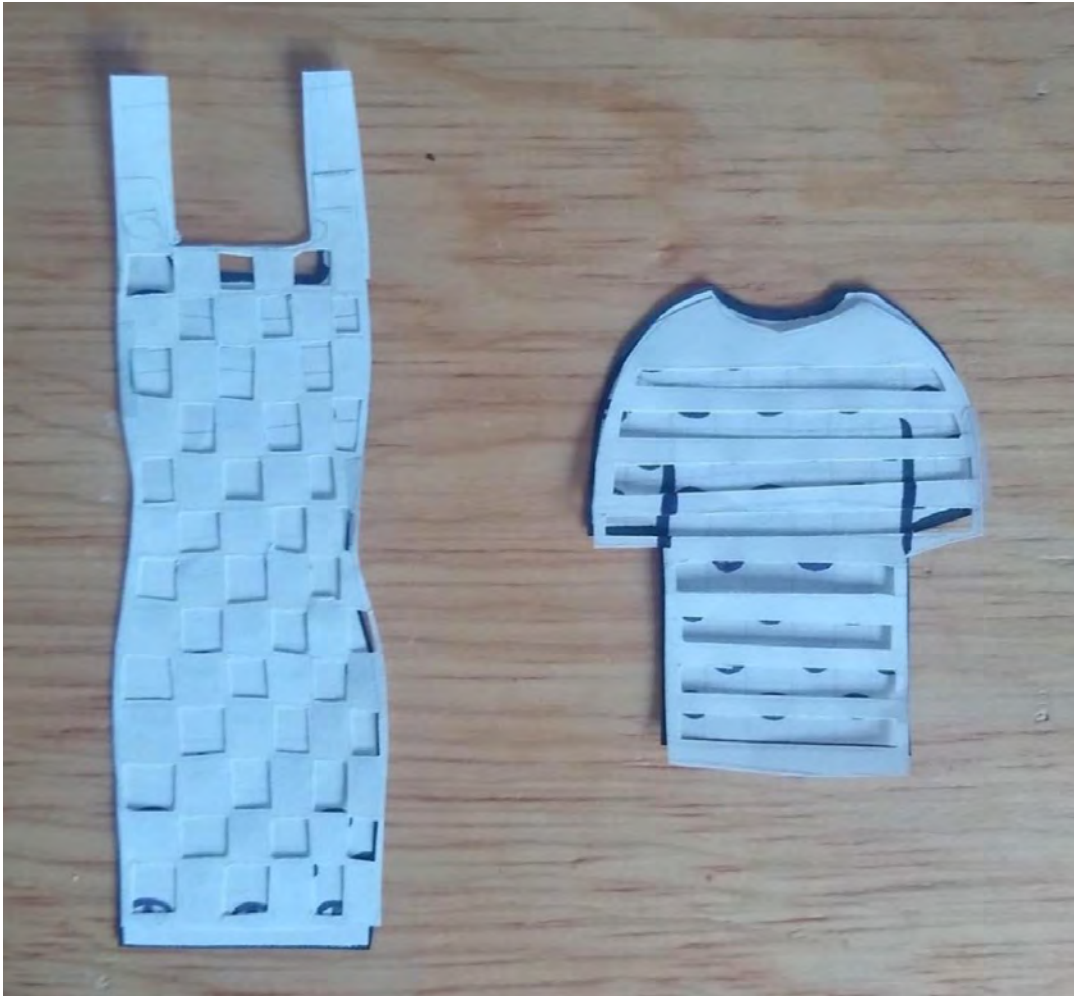
Pros = Se ven muy bien.
Contra = Incómodos para vestir con ellos -
Complejo manejar el cambio abierto/cerrado.
Giro
- difícil de conseguir -

2
→ mecanismo que baje y suba (Cortina).

Vista trasera

2 telas = base (ojos).
sobre (descubriría los ojos)
* Mesh Vs * espacio vacío -
líneas Cuadros.







Maqueta

Primera prueba con ojos de seguridad sobre fieltro blanco





147

Maqueta

Segunda prueba con ojos de seguridad sobre fieltro negro y capa superior de tela negra ligera.





149

Maqueta puesta sobre muñeca

Ojos de seguridad sobre vestido de fieltro negro, vestido de tela negra ligera con orificios y velcro en los hombros.





Proceso de la pieza

Planeación de la elección del material para los vestidos.

Vestido - 3 capas -

1- Vestido algodón - toca la piel -

2- Vestido gute - sostiene ojos - ^{adhierre al}
-V1-

3- Vestido que ~~se~~ cubre y descubre -

Gute Vs Tul.

↓
más rígido

↓
se eléctrica.

Polar Vs Fieltro

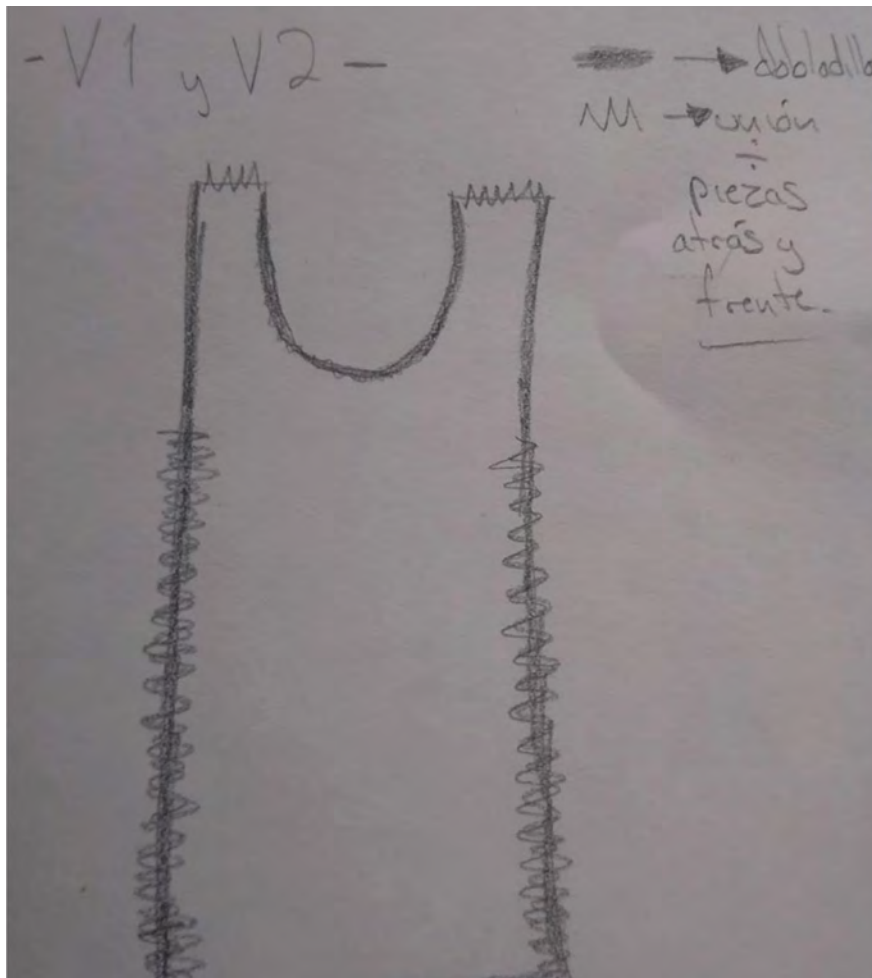
↓
más suave

↓
más rígido

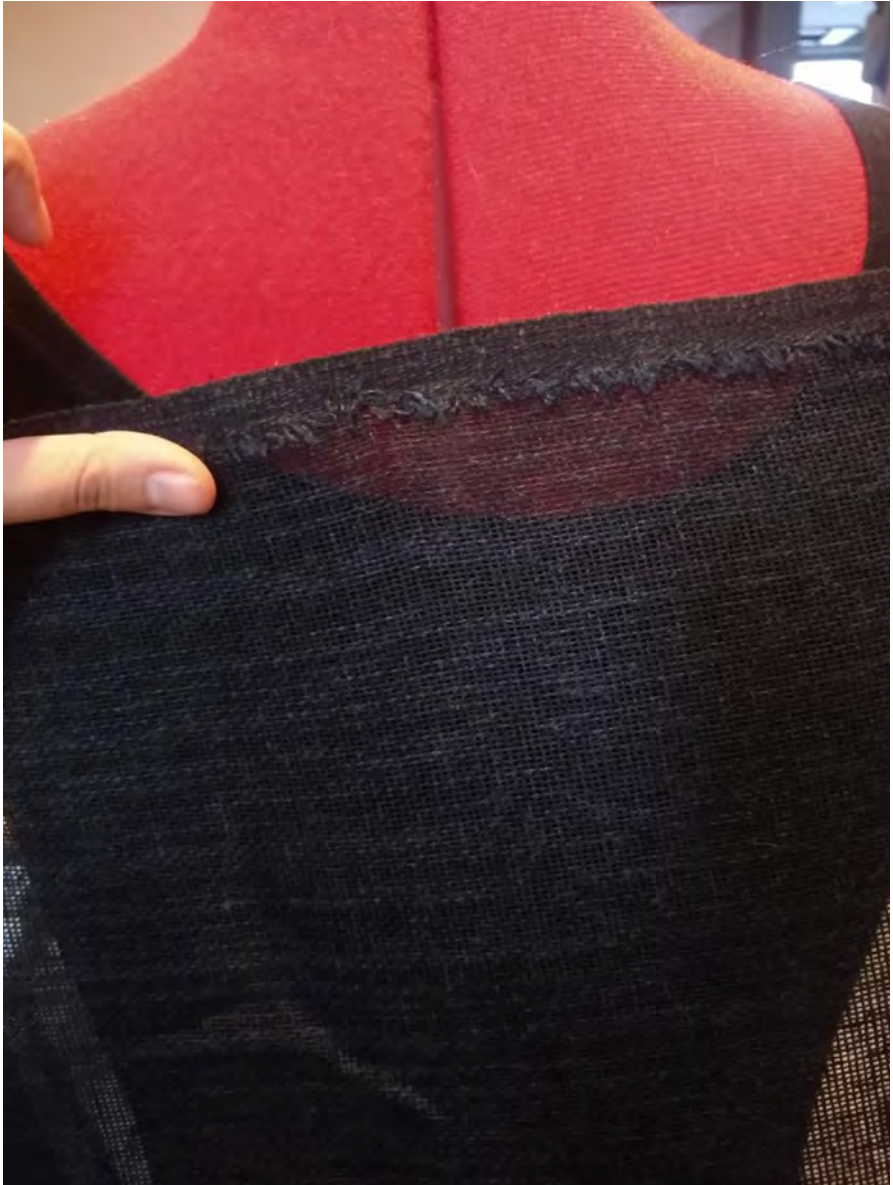
Planeación de elaboración de los vestidos 1 y 2.

Vestido 1: iría en contacto con la piel.

Vestido 2: tendría los ojos colocados.



Prueba del yute sobre el vestido de algodón.



Prueba de los ojos en un pedazo de yute.



Yute con el trazo para cortar la pieza delantera del vestido.



Cosiendo a máquina el vestido de yute.



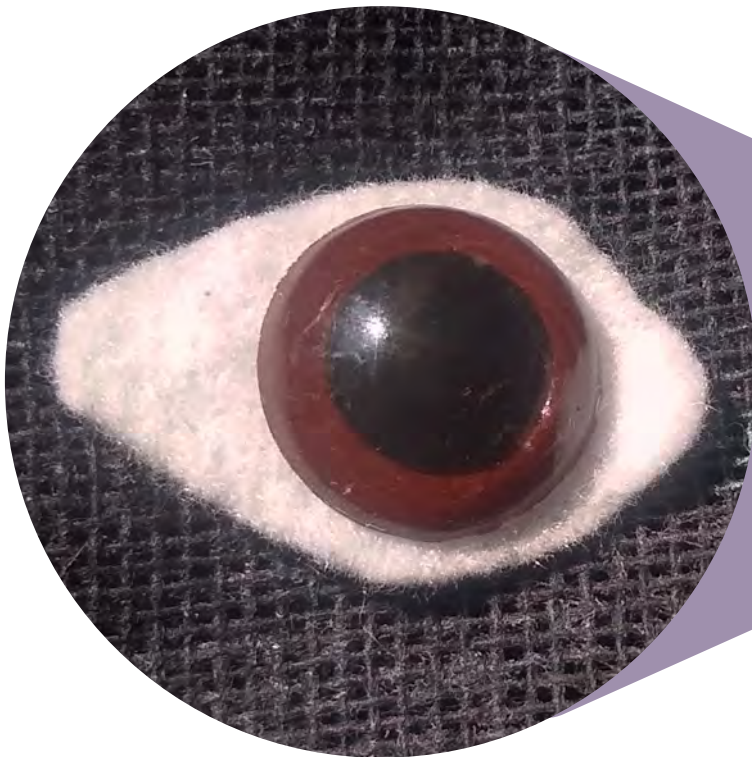


Cortando pedazos de fieltro, los cuales conforman la esclerótica de los ojos del vestido.



Vestido de yute con ojos colocados

Este vestido es rígido y rasposo, tiene un cierre lateral para quitar y poner fácilmente.





Vestido de algodón que pensaba utilizar bajo del vestido de yute

Este vestido es rígido y rasposo, tiene un cierre lateral para quitar y poner fácilmente.



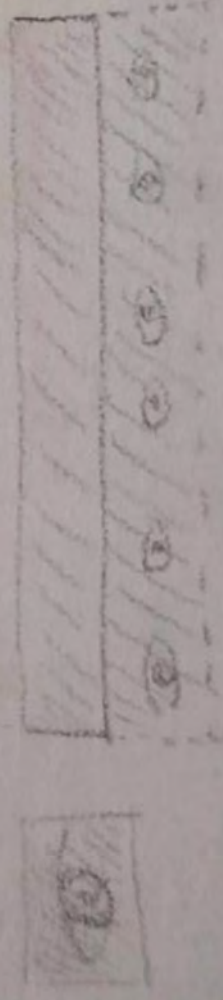


Realicé mediciones para que los ojos estuviesen a la misma distancia unos de otros. Marqué en la parte interior del vestido dónde irían colocados los ojos.

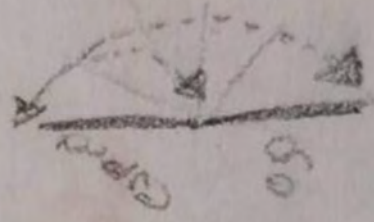


Junto con Meri Davies de Pan y Rosas Textiles, estuvimos diseñando un mecanismo que funcionara como párpados. Ambas decidimos que no era necesario tener otro vestido para accionar la prenda escultórica. Entonces, propusimos el posible mecanismo. Aquí dibujé una tira que cubriera y descubriera los ojos con un movimiento de apertura de abajo hacia arriba con un punto fijo.

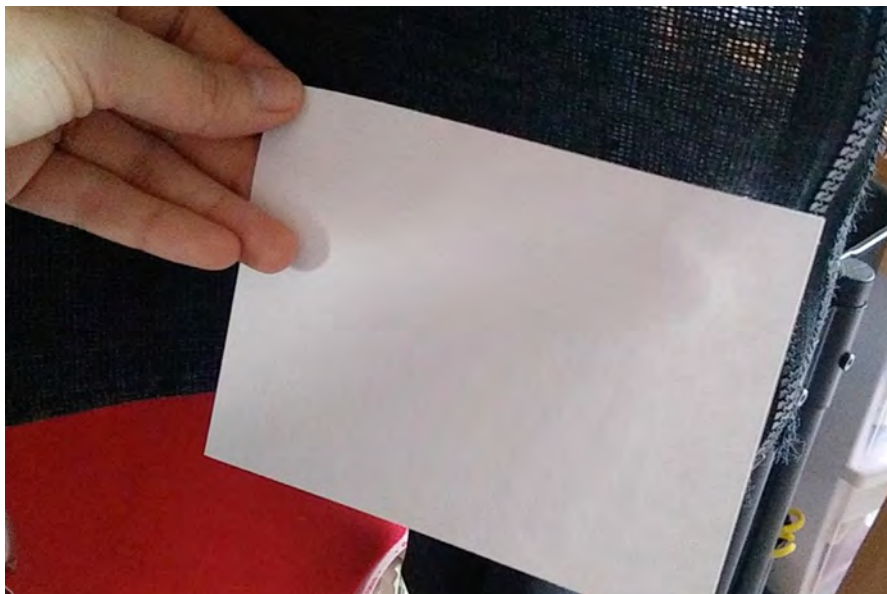
Párpados - Cobre a los ojos.



⇒ Párpados ojos en estado cerrado ⇐



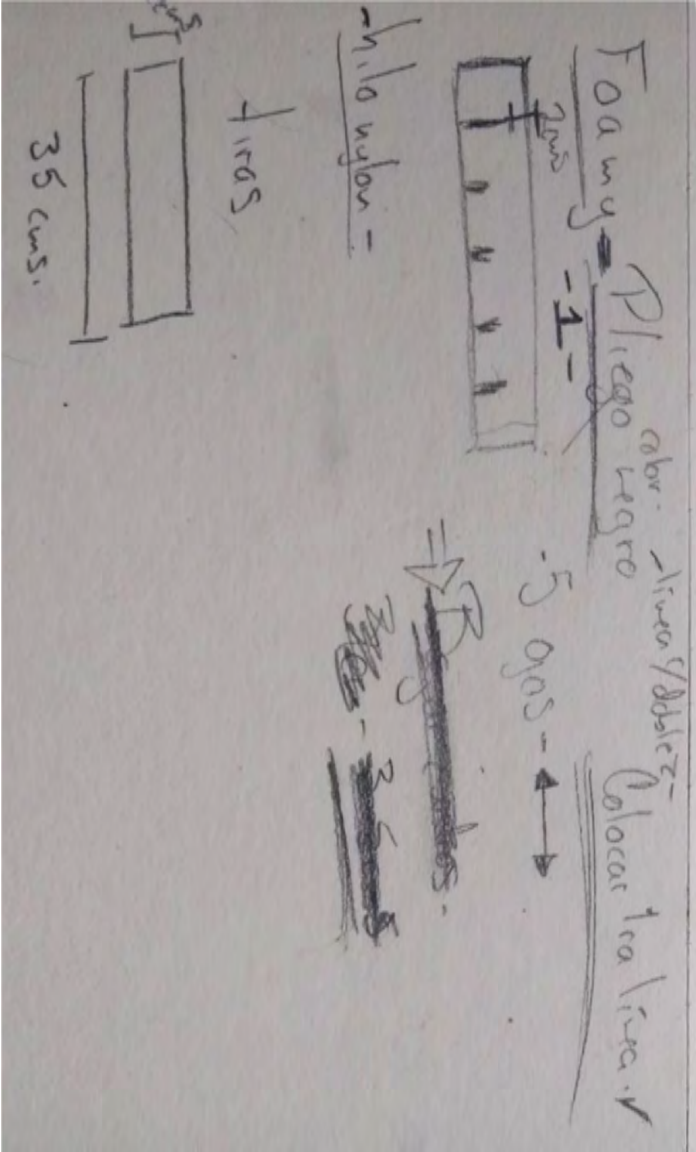
Registro fotográfico sobre el funcionamiento de la propuesta de párpado para la prenda escultórica.



Meri y yo construimos una opción de mecanismo que se maneja con hilos. Utilizamos foami negro para que fueran los posibles párpados, los cosimos a un pedazo de tela y atravesamos los tres pedazos de foami con el mismo hilo, haciendo un nudo debajo para que tuviera un tope y no se moviera tanto.



El boceto sobre las medidas de la primera línea de foami para probar su funcionamiento.



Tracé las líneas en el foami y corté las tiras para coserlas a la prenda.



Foto en el taller/tienda “La Loba” de la primera tira ojos colocada sobre el vestido.



Corté y limé la parte posterior de los ojos para que no lastimara la piel al momento de utilizar la prenda.



Coloqué todos los ojos sobre el vestido y procedí a coser las primeras dos tiras sobre la prenda. Cosí la parte inferior de la tira de foami y, con una aguja, pasé hilo para encuadernar de color negro. En estas fotos estaba probando el funcionamiento del párpado.

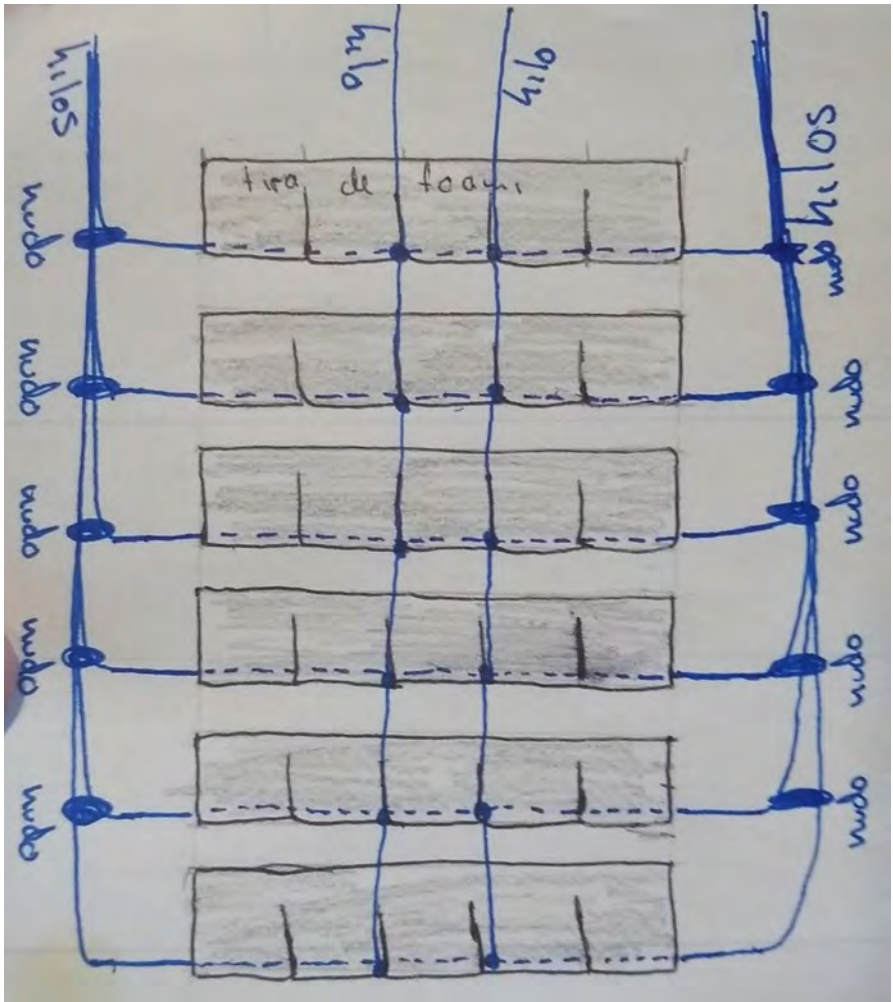




173

Dibujo del orden de colocación y anudamiento de los hilos para que se levantaran los párpados.

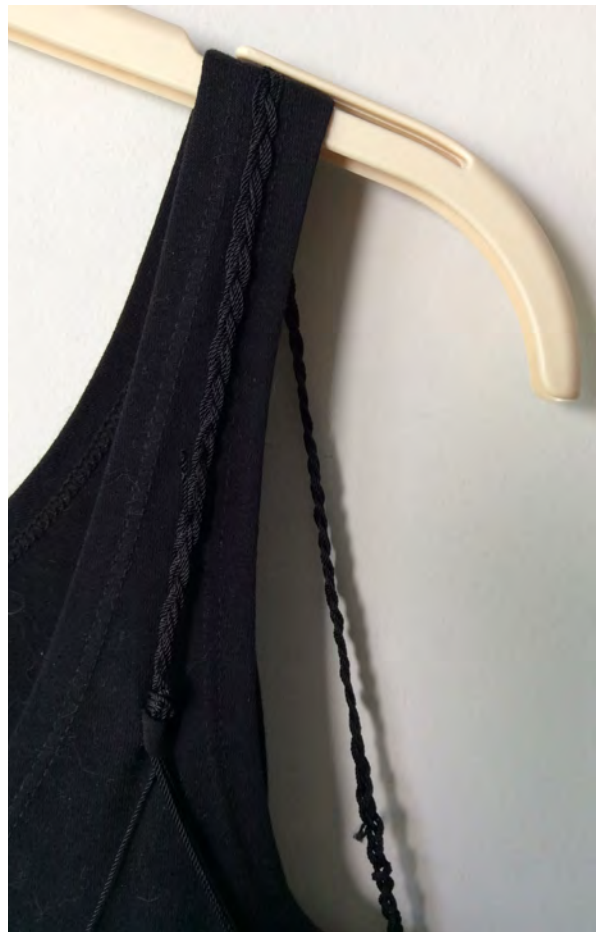
En total, son cuatro tiras de hilos (dos en la parte de afuera y dos en medio) para que tenga suficiente fuerza para subir.





Pieza final





Título: Clavar la mirada

Medidas: 88cm de largo x 46cm de ancho.

Técnica: Mixta

Materiales: Vestido stretch negro, hilo negro, ojos de seguridad y fieltro blanco.

Año: 2021



Registro

*fotográfico de
Clavar la mirada
siendo accionado.*

Fotografía por Marisol Cid



L8

MONEY
EXCHANGE

TIPO DE CAMBIO

DOLAR

COMPRA

18.60

VENTA

19.20



Registro

*fotográfico de
Clavar la mirada
siendo accionado.*

Fotografía por Marisol Cid





Registro

*fotográfico de
Clavar la mirada
siendo accionado.*

Fotografía por Marisol Cid



Conclusiones sobre la activación de la prenda escultórica

Al tratarse de mí, siendo quien acciona la prenda escultórica, la vivencia se fue transformando. Primero, me sentía muy nerviosa de accionarla pues tenía miedo de que las personas reaccionaran violentamente hacia mí. Esta sensación resulta muy fuerte, aunque tuviera presente que estaba acompañada, ya que siempre que realizo acciones performáticas en el espacio público llevo acompañantes por si algo llega a acontecer.

La primera persona frente a la que activé la prenda resultó fundamental para la realización de esta acción. Todo fue muy espontáneo, y, por lo mismo, no se alcanzó a tener registro de ese momento. A continuación, lo describo. Me encontraba caminando sobre avenida Insurgentes, pensaba que me sentía con miedo y de pronto me encontré con un hombre joven sentado del lado izquierdo, un poco delante de donde iba caminando, quien me miró lascivamente. En ese momento, todo mi sentir cambió, me enojé y decidí accionar la prenda escultórica frente a él. El sujeto no supo bien qué hacer, me miró por unos segundos como queriendo entender qué sucedía y luego se volteó abruptamente, dándome la espalda y encorvándose, haciéndose pequeño e ignorando mi presencia.

Después de este acontecimiento, mi sentimiento de seguridad se incrementó considerablemente y me sentí poderosa, como si la prenda escultórica me estuviera protegiendo. Esto ayudó a que pudiera seguir accionando más veces el vestido.

Las respuestas al vestido fueron distintas y ninguna fue violenta. Considero que, debido a que fue una respuesta distinta al acoso sexual respecto de las que suelen ser comunes (como miradas penetrantes, gestos que cuestionen la mirada que se recibe y hasta contestaciones verbales), no existió una respuesta violenta. Al cambiar la manera de confrontar, también se transformó la reacción a ésta. El gesto que coincidió en las personas a las que accioné la prenda escultórica fue de extrañamiento, la mirada pasó de ser lasciva a confusa. Mi accionar generó una des-sexualización y des-cosificación hacia mi persona, subvirtiendo así la dinámica de poder ejercida por la mirada lasciva en el espacio público.

3.5 Deshacer la costura

Esta instalación se titula *Deshacer la costura* y fue realizada con prendas descosidas donadas por amigas y otras provenientes de mi guardarropa. La ropa elegida la portábamos cuando ocurrieron incidentes de violencia sexual.

La violencia sexual se define como “cualquier acto que degrada o daña el cuerpo y/o sexualidad de la víctima y que por tanto atente contra su libertad, dignidad e integridad física. Es una expresión de abuso de poder que implica la supremacía masculina sobre la mujer, al denigrarla y concebirla como objeto”.¹⁸³ Existen distintas manifestaciones de violencia sexual, por ejemplo, el acoso callejero (verbal y miradas lascivas), el exhibicionismo, el abuso sexual, la violación y la trata de personas con fines de explotación sexual. En todas estas acciones, no existe el mutuo consentimiento, sino que representan prácticas sexuales en las que se puede presentar violencia física, verbal, psicológica, emocional y abuso de poder.

La violencia sexual vulnera a una persona y, muchas veces, cuando se decide alzar la voz hay reacciones revictimizantes y violentas hacia quien sufrió este tipo de violencia. Dentro de la instalación se encuentra la frase “A todas nos ha pasado”, y para poder apreciarla se tiene que alzar la mirada hacia el muro en el cual se encuentre. “A todas nos ha pasado” es una frase que surgió como respuesta reconfortante cuando hablé sobre el acto violento, a fin de normalizar la violencia que viví. Con cada mujer que he hablado sobre este tema, resalta esta sentencia; a todas las mujeres que he conocido en mi vida nos ha pasado, desde acoso sexual, tocamientos, abuso sexual y/o violación. Esta frase se encuentra en el muro del fondo donde se fijó la instalación, es de tamaño grande y representa una denuncia. “A todas nos ha pasado” visibiliza la situación que, hasta hace poco tiempo, se comenzó a hablar.

¹⁸³ Inmujeres, “Glosario para la igualdad. Violencia sexual”, Consultado el 1 de marzo del 2022, <https://campusgenero.inmujeres.gob.mx/glosario/terminos/violencia-sexual>.

Durante este proceso, hubo mucho diálogo con las mujeres que donaron sus prendas y con personas cercanas a mí. Al hablar abiertamente sobre este tema, se generó un reconocimiento de la problemática y un desprendimiento de las experiencias que estaban presentes en las prendas que ninguna de nosotras pudimos volver a sacar del clóset, y menos utilizar después del incidente de violencia sexual.

Sobre el descoser

Descoser resulta un proceso tardado, difícil y cansado que amerita mucha atención. Al descoser, se rompe la voluntad de la tela. Descoser es una acción repetitiva en la cual se necesita prestar total atención para romper el hilo que une sin dañar la tela.

En esta pieza, el acto de descoser representa una acción performática, pues es el gesto que busca romper con la normativa, como caminar hacia atrás, deshacer lo que ya está construido; es negarse a aceptar lo que es “normal”.

Cuando he cosido, descoser se torna pesado ya que se suele hacer para enmendar un error. Significa volver al punto inicial con el recorrido de la primera costura y el proceso de deshacerla: comenzar de nuevo con el cansancio acumulado. En esta instalación, descoser se vuelve una oportunidad de desprendimiento. La pieza tiene distintos desprendimientos; el primero, soltar una prenda cargada de recuerdos incómodos; el segundo está en la acción de descoser ya que, al realizar este proceso, se desprendieron todas las partes de las prendas hasta que se volvieron pedazos de tela que antes conformaban un todo, una prenda, un recuerdo de un evento violento; el tercer desprendimiento se encuentra en los cortes que se realizaron en algunas telas, los cuales conforman la frase que se puede apreciar sobre el muro al fondo de la instalación, la cual enuncia “A TODAS NOS HA PASADO”. Cada letra está hecha de un pedazo de tela distinto y la frase está construida con pedazos de cada una de las prendas, que, a su vez, están permeadas con las experiencias de cada una de nosotras.

Deshacer la costura para construir algo más, algo distinto que no siga con la inercia de la violencia. Deshacer la costura para reconocernos después de ese acontecimiento.

Lo más difícil de este proceso para mí fue comenzar a descoser, enfrentarme a la memoria del momento violento, encarar la violencia y desnormalizarla. El primer paso fue sacar una prenda de mi propiedad... sacar ese vestido del clóset, el de los pájaros; recordar el enojo y la frustración, lo vulnerable que nos hemos sentido y cómo ese hecho ha cambiado nuestra manera de habitar la ciudad. Al compartir nuestras historias, nuestras prendas y nuestro proceso de descoser, nos acompañamos para transformar la memoria del acto violento. Al compartir experiencias y prendas, y descoser con mucho cuidado la ropa que recordaba esa violencia, se fortalece la empatía hacia las otras mujeres y, a la vez, se teje una red de acompañamiento y cuidado.

El acto de descoser se convierte en una acción performática, es una meditación activa. Fue un acto liberador; no sólo se rompió el hilo, sino que también se comenzó a romper con el trauma y el miedo producido por esa experiencia. Al romper el hilo que une las partes de las prendas, se rompió con los recuerdos de los que estaban empapadas.

Descoser para restaurar, para cicatrizar la herida.

Primera prenda antes y después de haber sido descosida.





Segunda prenda antes y después de haber sido descosida.





Tercera prenda antes y después de haber sido descosida.





193

Cuarta prenda antes y después de haber sido descosida.





195

Quinta prenda antes y después de haber sido descosida.

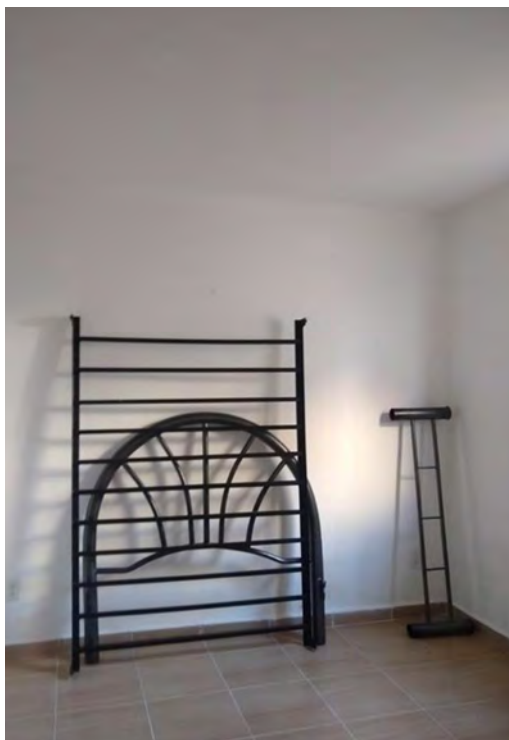




197

El espacio y la instalación: huellas emocionales y arquitectónicas

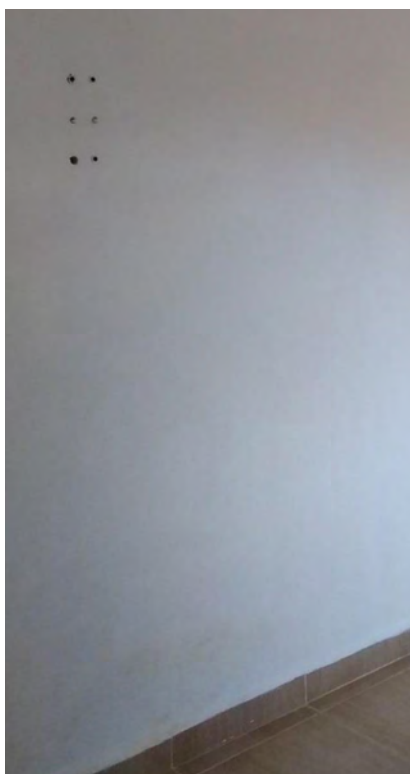
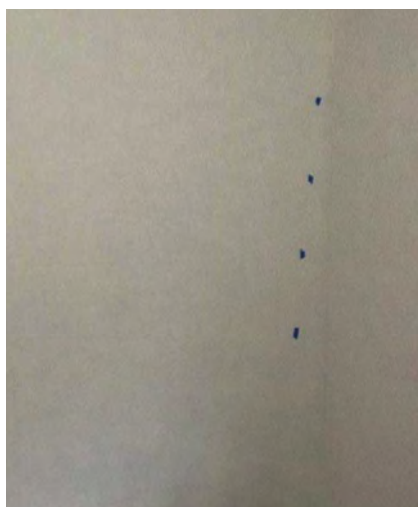
Decidí montar la instalación en un espacio de vivienda vacío, porque los otros espacios que se tenían contemplados para instalar la pieza me resultaron distanciados del contenido conceptual, temático y emocional de ésta. Este espacio mide 2.87m x 2.85m x 2.87m x 1.85m. Antes de montar la instalación, había una base de cama desarmada recargada en la pared, la habitación esperaba a ser habitada. Esta recámara se encuentra dentro de un espacio más grande ubicado en el patio de una casa en la Colonia del Valle, consta de una entrada pequeña, un pasillo que conecta a la habitación principal (donde monté la instalación) y un baño completo con regadera sin cortinas.



Habitación principal en el primer acercamiento al espacio.

En la habitación principal, había una ventana pequeña del lado derecho, su base comenzaba a los 1.55m del suelo. No tenía cortinas ni persianas y daba al patio, el cual era cerrado y sólo se podía ver desde el interior de la casa. De día, entraba la luz del sol por la ventana, además, las lámparas de la habitación eran de luz blanca.

Todas las paredes estaban pintadas de blanco. La pintura, al intentar ocultar las huellas y cicatrices del espacio, no hacía más que visibilizarlas, remarcar las grietas, agujeros y estrías. En algunos muros de la habitación había un ligero cambio de color del blanco al amarillo a causa de la humedad. Se percibía en el espacio un ligero olor a humedad y polvo.



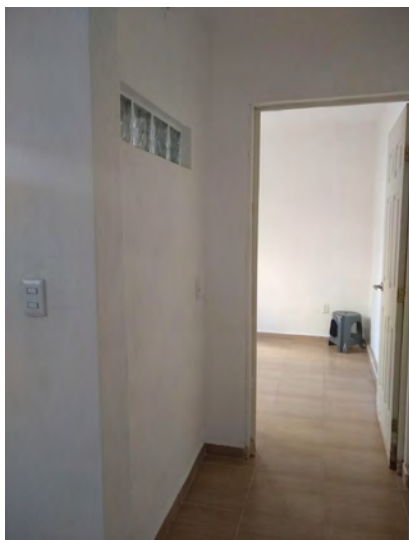


El piso era de mosaico color café claro. El espacio de vivienda resultaba frío en su totalidad, albergaba mosquitos y arañas. Era un lugar que se podía percibir un poco abandonado y olvidado.

El espacio se sentía muy privado y personal, el tránsito de la entrada a la habitación principal (la cual alberga la instalación) era parecido a aproximarse a leer el diario de alguien, caminar hacia las profundidades de la intimidad compartida. La ventana, al estar tan arriba del muro, contribuía a percibir que este espacio era de difícil acceso, ya que no está a una altura dispuesta para que alguien se pueda asomar y mirar hacia adentro. A primera vista, la habitación era escondida, privada y fría.



Vista desde el patio interior al espacio donde se montó la instalación.



Vista desde la habitación principal hacia la entrada.

Este espacio se transformó con la instalación; se convirtió en un espacio cálido que, a manera de laberinto, va descubriendo distintas memorias, experiencias y texturas. Se llenó con nuestras historias, percibiéndose pesado. Al llegar hasta el fondo, se encuentra la frase “A todas nos ha pasado”, hecha de pedazos de las prendas colgadas en el espacio, este enunciado ocupa gran parte del muro, se tiene que subir la mirada para poder leerlo en su totalidad.

La oración es clara y concisa, las historias que se visibilizan con las prendas tienen gran magnitud; nos impactan a todas y a todos. Lo que se puede pensar de manera personal e individual resulta más grande, es algo que acontece cotidianamente y que ha contribuido para que la realidad sea como es.

La arquitectura de este lugar se relaciona con los cuerpos de las mujeres que donamos nuestras prendas y con nuestros cuerpos que transitan por la instalación. Cada altercado de violencia sexual, al igual que de otros tipos de violencia, va marcando tanto la sensación de seguridad como la calidad de vida de las mujeres que la hemos vivido. La violencia nos ha atravesado y hemos generado estrategias para sobrevivir a ella.

Proceso de construcción de la instalación

Claire Bishop (1951, Reino Unido) define a la instalación como un “tipo de arte en el cual el espectador entra, es descrito como ‘teatral’, ‘inmersivo’ o ‘experiencial’”.¹⁸⁴ La autora resalta, a su vez, que en la instalación interactúa la consciencia del espectador desde el cómo están posicionados (instalados) los objetos en el espacio, y la respuesta del cuerpo del espectador ante la instalación conforma el resultado de esta interacción.

¹⁸⁴ Bishop, 2005, *Installation Art*, Inglaterra: Tate Publishing, 6.

Decidí realizar una instalación porque me interesa la relación del cuerpo en el espacio, también porque quería experimentar expandiendo materialmente la prenda, y porque considero que la instalación magnifica una problemática tan normalizada que no suele hablarse mucho ni muy abiertamente. Al llenar el espacio con los pedazos de telas que antes fueron prendas, no hay escapatoria para el espectador. La sensación se parece a entrar en una alberca, te mojas y sales distinto a como entraste; aquí uno se empapa de la carga emocional de las telas del espacio y sale con un sentir distinto al de un inicio. Me llama mucho la atención cómo se percibe un objeto que hace referencia directa al cuerpo cuando se cambian sus cualidades; en este caso, la escala y la forma. Algunas de las preguntas principales que me realicé fueron: ¿Qué sucede con el cuerpo al enfrentarse a la instalación? ¿Cómo se transforma la percepción dentro del espacio, transitando alrededor de las prendas?

Comencé describiendo los materiales y las cualidades de éstos de mi interés, incluyendo los que ya he trabajado previamente y los que sólo he explorado, como la proyección sobre objetos y sobre mi propio cuerpo.

Instalación - ¿Qué sucede con el cuerpo al enfrentarse a la instalación? ¿Puedo usar la instalación?

Bo. Jody Chicago

- Materiales que me interesan -

• Prendas

• hilo - trapillo - cabello

• Tela - transparencias
escribir - bordar sobre telas - tejido / luz -

hablan del cuerpo -

¿Sobre qué quiero hablar?

Prendas transparentes -

- Romper la pasividad -

- Piel Pública - ¿Porque

2da piel
Cosificación
Ropa -

Tejer red con
cabello -> duelo
mi copo - cambios -
estar pintada de negro -
Janine Antoni
- Moor - Cuerda

- Vestido largo



• Procesos •

¿En qué punto se toca de la prenda con la instalación?

- Pieza de piedra -
desbaste - copo -
+ mano -

- Distintos planos -

- t.d. -

- Transparencias - prenda habla de unidad

conj de prendas que constriñan una coherencia

Capas que constriñen un todo/cuerpo -

- Cuerpo que recorre la instalación - laberinto.
- ligereza del material
- pesados del contenido - no te deja salir.

Transparencia/capas.

Prendas

- Do Ho Suh

- Miya Ando - Acorce

- Ernesto Neto

- Ana Ho. Hernandez

Jana Sterbach
Distraction.

• Pipilotti Rist - Massachusetts
Chandelier.

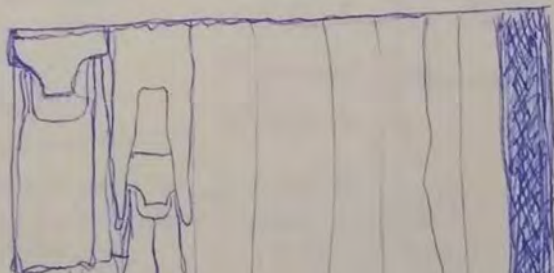
• Christian Boltanski - Perseus.

• Zoe Buckman - Every Curve.

- Cortinas de prendas intrincadas -



¿Qué pasa si la prenda es pesada?



Posteriormente, comencé a elegir características de la materia que me interesan, como lo cóncavo y lo convexo, encontrando dicotomías relacionadas con la violencia de género, por ejemplo, lo privado/lo público.

¿Cómo trasladar lo cóncavo y lo convexo ~~en un~~ hacia la violencia simbólica?

- adentro-afuera / privado-público / visible-invisible /
- violencia simbólica dentro de la construcción de imágenes -
↳ Bourdieu - impacto videos de cam. -
- Representaciones que resisten

Violencia simbólica → relaciones de poder → la dominación masculina
↳ Hábitos -

modo en que se repiten las relaciones simbólicas sobre el p.p. de los sujetos sociales mediante el referido proceso de socialización.

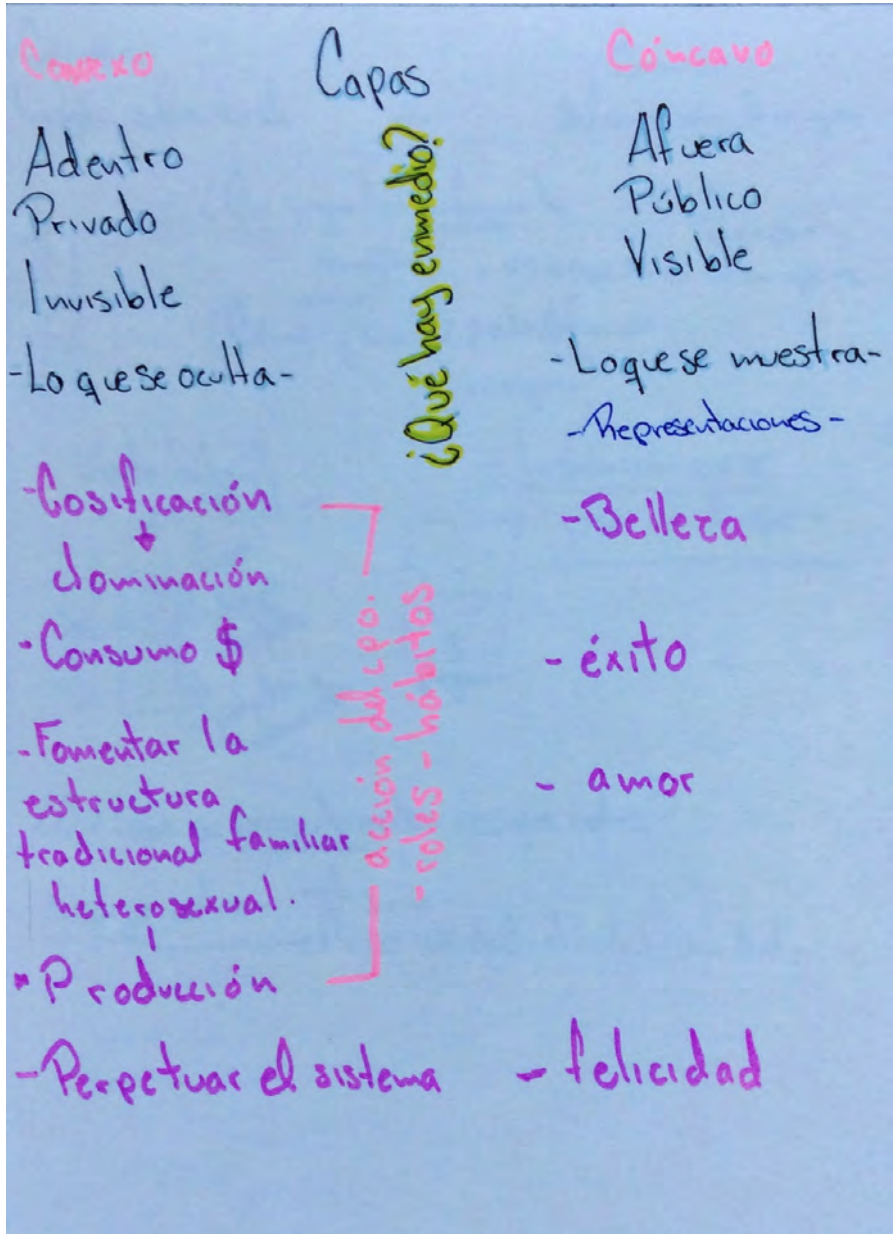
“proceso a través del cual se desarrolla la reproducción cultural y la naturalización de determinados comportamientos y valores”

La naturalización del mundo androcéntrico hace que las posturas y disposiciones del p.p. sean percibidos como “expresiones naturales de tendencias naturales donde la sumisión caracterizada por posturas curvas y suaves son atribuidas a las mujeres y “la socialización de lo cultural es construcción del inconsciente”

Sacramento de unos sujetos respecto de otros, a través del proceso de socialización que permite

→ roles de género - como se debe de ser según el sexo - género

Poco a poco, fui agregando características materiales que me interesan, como las capas, lo traslúcido, lo ligero del material, para enunciar lo pesado de las experiencias relacionadas con la violencia simbólica de género.



Al inicio del semestre, me interesó mucho la deformación de imágenes, sobre todo de las que han permeado en el imaginario social y han normalizado la violencia simbólica.

Publicidad - Imágenes que se marcaron - ^{Aspiracional -}
Transformar la imagen.

Imprimir en tela mesh [→]

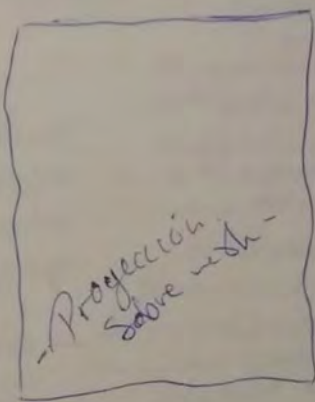
Deformación - L Transparencia - Casos -
¿que hay atrás de la imagen? - Cpa. como protección -
- Cincos - Cuero

- imprimir en alambre y acrílico.
- figuras de cartón de mujeres -

- Piedad en cpa.
- Hojas de revista o periódico.

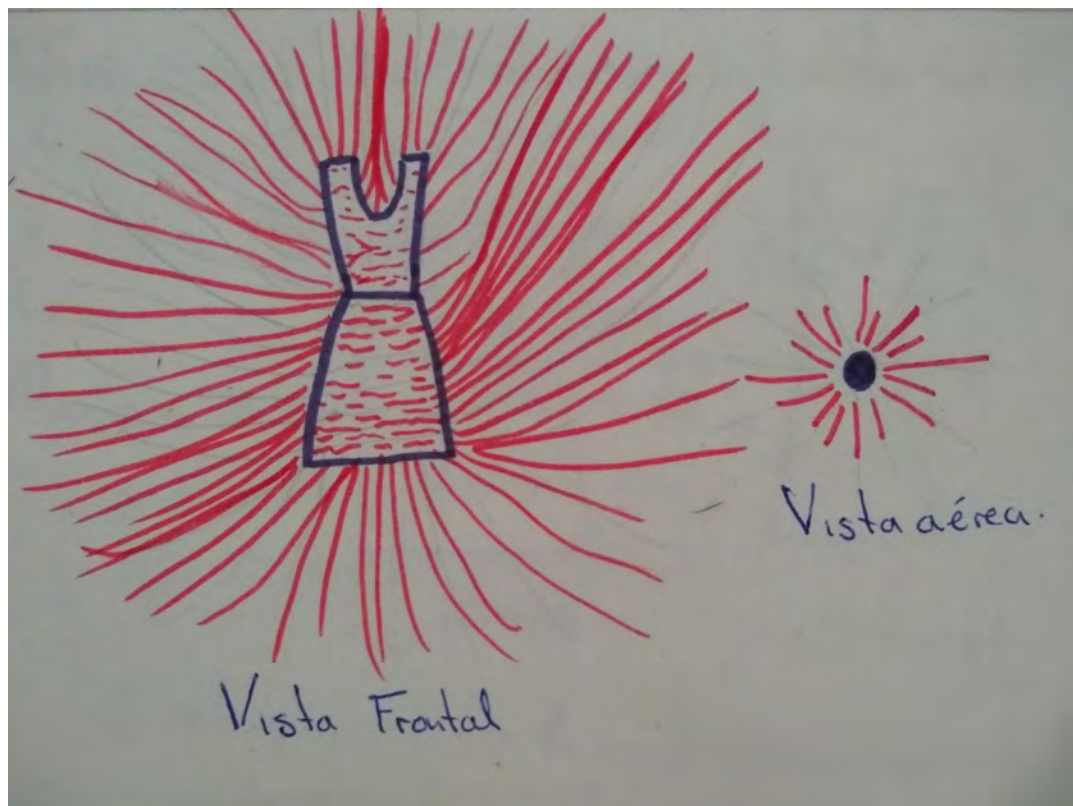
- Acción + Instalación -
Ejemplo:
- Vestido colectivo de concierto.

Resignificación -



- Proyección sobre mesh -

Propuesta 1: Vestido con frases bordadas con hilo rojo, de las cuales iban a salir hilos para ocupar el espacio.






Propuesta 2: Hacer una cortina envolvente, en la cual estuvieran frases bordadas, pudiéndose así ver tanto el frente del bordado cuando se está dentro de la cortina, así como la parte de atrás del bordado, con los hilos y movimientos que lo componen estando afuera.




Estos fueron los primeros dos bocetos que realicé como propuestas para la instalación.

= Proyección = - Proyección sobre cabellera se ve como mancha -

- Pliegues de forro para imagen -
- espejos - continuos =  la imagen se separa  
- " - " con inclinación ∇ la imagen se superpone -
- Cpo - Vestido \div Proyector y pared -

→ Qué da forma - qué madera - qué resiste →
Cambiar los papeles -

- Vestido ^{o cpo} / espejos = Se proyecta sobre prendas y los espejos reflejan hacia al rededor fragmenta la imagen

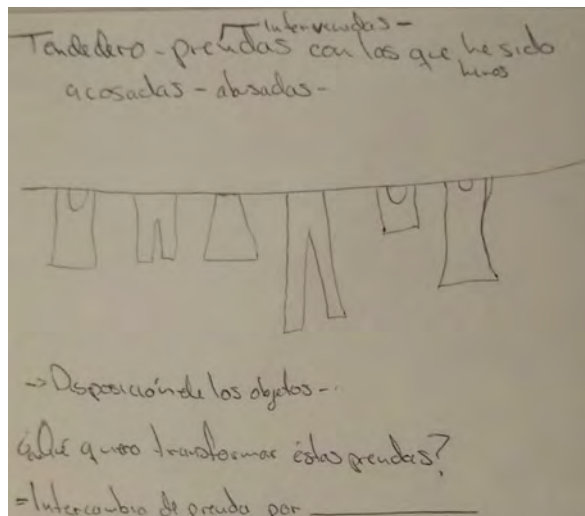


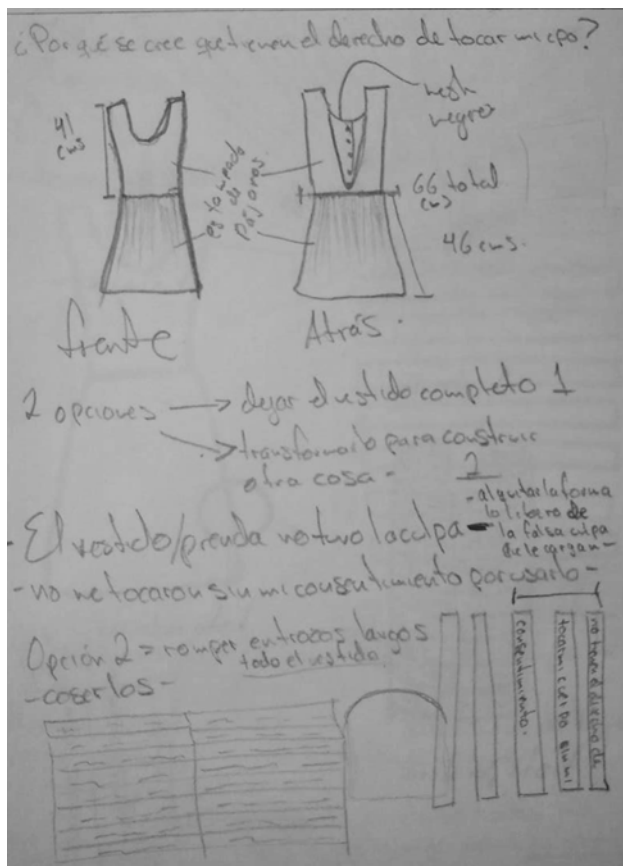
Proyección

- Relaciones de Se posición modelan la imagen ..

Luego, en una lluvia de ideas me percaté de que había dos caminos a elegir: que la prenda no se expandiera materialmente, sino lumínicamente, o utilizar varias prendas en el espacio. Dentro de la segunda opción me encontré con el tendedero, esto me llevó a pensar en la dicotomía de adentro y afuera-lo privado y lo público, y en la frase “la ropa sucia se lava en casa”. Esta frase llamó mucho mi atención, pues considero que es y puede ser utilizada para silenciar violencia doméstica. Entonces, comencé a reflexionar acerca de cómo, por vergüenza, se suele no enunciar las violencias que hemos vivido cotidianamente.

Siguiendo con la línea conceptual de la prenda que presenté anteriormente, titulada Clavar la mirada, me percaté de que me gustaría trabajar con prendas con las cuales he sido acosada sexualmente en el espacio público, teniendo muy presente lo diferentes que son esas prendas. La primera vez que me acosaron, tenía tan solo 9 años de edad y vestía mi uniforme de kung fu, que constaba de un pants holgado y una playera talla grande. Iba caminando por la calle a entrenar. Con este recuerdo me quedó más que claro que la ropa no tiene que ver con ser o no acosada sexualmente.





Debido a lo anterior, decidí trabajar con la prenda que utilizaba cuando alguien tocó mi cuerpo sin mi consentimiento en el transporte público.

Ya tenía este vestido, y desde que sucedió ese acontecimiento no pude sacarlo del clóset, ni siquiera para desecharlo, ni mucho menos para volverlo a utilizar.

Otra vez aparecieron dos vías de trabajo: dejar el vestido completo o transformarlo para construir otra cosa.

Frases que abarcan a la violencia en contra de la mujer -

↳ medios de comunicación masiva = Sistemático

Opción 1

-intervención sobre vestido-

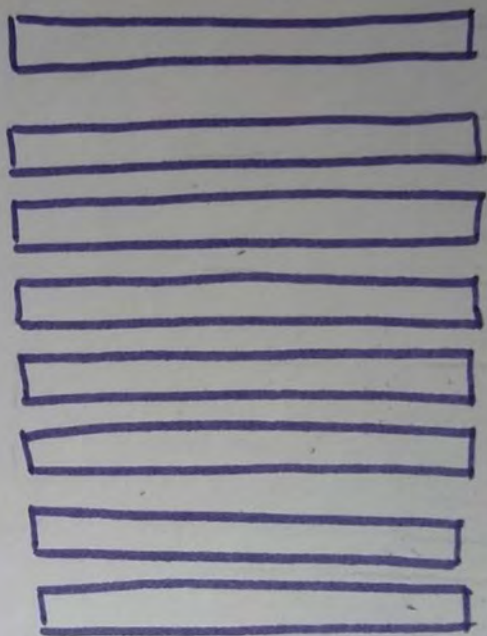


Estas frases impactan el cuerpo-

↳ romper el vestido repitiendo acción*

Opción 2

-Intervención sobre vestido fragmentado-



-Estas frases se vuelven ideas y constroyen la realidad-

↳ Posibilidad de formas compositivas-

Vestido-estaprenda condensa todas las to camiento ideas sobre la mujer como lo otro



Para poder tomar esta decisión, elaboré una maqueta del vestido, lo cual me facilitó tomar la decisión de transformar el vestido.

Ya habiendo tomado la decisión de intervenir el vestido, analicé cada una de sus partes y me percaté de que eran más interesantes visualmente las piezas que conforman el vestido que hacer tiras rectangulares con la tela.

Diseción del vestido. - Prenda fragmentada -

- Exterior -

↳ todo - las partes que constituyen el todo.

x2 falda

x2 vesiga negro

x2 espalda

x2 lateral

1 frente

- Intervención y parte cambiada de ese color

• frases - normalicen la cosidación y seridación de las mujeres.

- las partes que constituyen el Vestido =

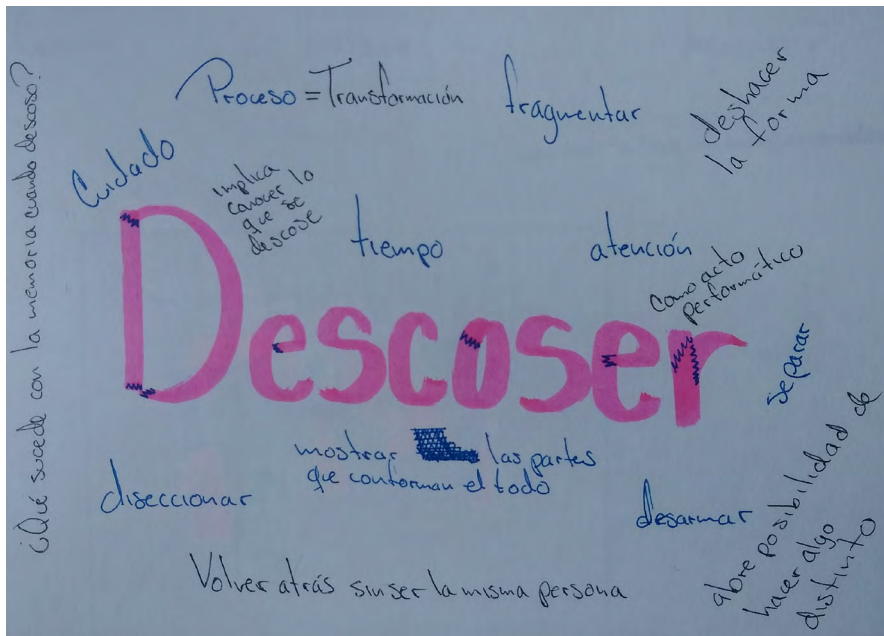
SOP
serillo +
2 avas
guiso
españa

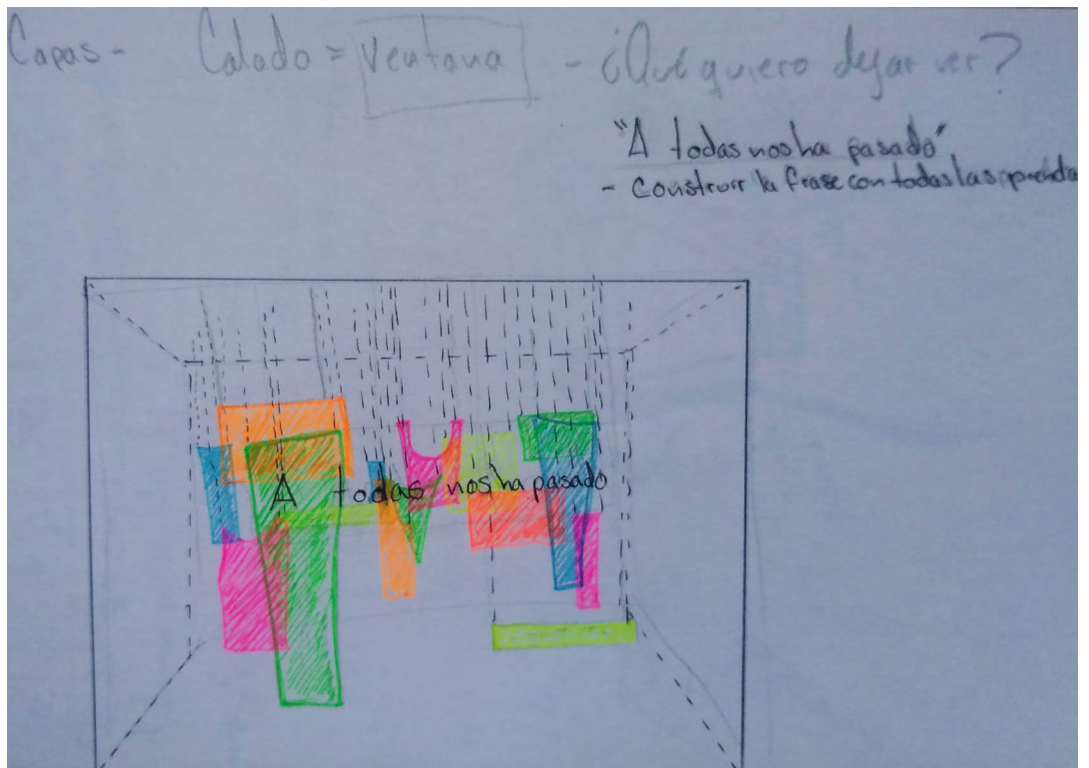
La manera para separar las partes que conforman una prenda es cortándolo o descosíendolo.

Elegí descoser porque resulta un proceso que lleva tiempo, implica poner atención a lo que se está descosiendo y también conlleva una relación de cuidado hacia la prenda. Esto último llamó la atención, dado que se genera como consecuencia un cambio de relación afectiva con esa prenda y, por lo tanto, una transformación del recuerdo con el que está cargada.

La acción de descoser significa trabajar con ese evento de violencia, y todo lo que desencadenó en mi estar y transitar por el espacio público.

Procedí a descoser el vestido. Durante este proceso que duró varias semanas, platiqué con amigas y colegas al respecto, y todas coincidieron en tener prendas que no podían sacar del clóset, y que querían deshacerse de ellas. Entonces, abrí la posibilidad de aceptar donaciones para conformar la instalación con más prendas, historias y recuerdos.





Boceto de la propuesta del montaje.



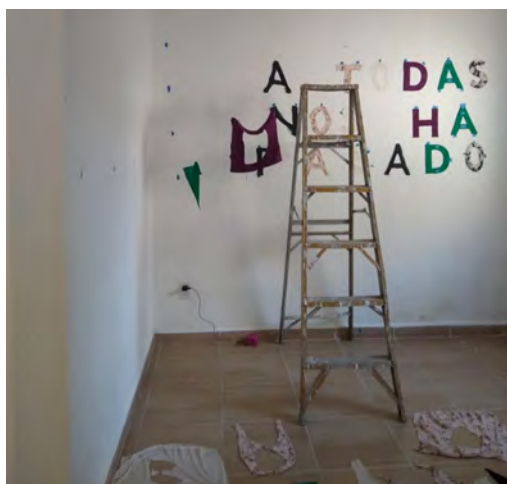
Prendas descosidas organizadas por tamaños para la elección de lugar en la instalación.



Registro del corte de letras que conforman frase ubicada al fondo del espacio.

Para el montaje, comencé midiendo el muro del fondo para presentar las letras.

Ya con esta parte concluida, procedí a montar por planos las partes de las prendas (comenzando desde el más alejado hasta la puerta) intentando que la composición fuera equilibrada en relación con el tránsito de quien se encuentra dentro de ella.





Ventana: focalizar la mirada

Decidí generar distintos niveles de profundidad en el espacio, tanto visuales como en el recorrido que se genera en la pieza. Las prendas, al estar cortadas de algunas partes (para formar la frase del fondo), generan ventanas por las cuales se pueden observar tanto otras prendas en el espacio como partes de la frase en el último plano, que es la pared. El enunciado del muro nunca se ve completo hasta que se pasa por todas las capas de ropa y se llega a estar cerca de éste.

La frase opera como el centro de la instalación; mientras se va recorriendo el espacio, comienzan a poder verse pistas de la frase, la cual se completa cuando una transita por las prendas que están en el espacio y llega hasta el muro.

En su libro *Gramática del arte*, J.J. Beljon escribe que “la ventana da acceso al mundo exterior”.¹⁸⁵ En este caso, las ventanas realizadas en las prendas dan una vista a las otras prendas que constituyen la instalación, y también hay una vista parcial al muro, dando acceso a las experiencias de quienes donamos las prendas.

Las ventanas en las prendas operan guiando el tránsito corporal hacia el fondo para descubrir la frase. Conforme se avanza, se va descubriendo otras vistas de las prendas.

¹⁸⁵ J., J. Beljon, 1993, *Gramática del arte*, Madrid: Celeste ediciones, 104.





Vista detallada de la instalación

Título: Deshacer la costura

Medidas: 2.87m x 2.85m x 2.87m x 1.85m

Técnica: Instalación

Materiales: Prendas descosidas que fueron utilizadas cuando aconteció violencia sexual

Año: 2021



Vista detallada de la instalación

Título: Deshacer la costura

Medidas: 2.87m x 2.85m x 2.87m x 1.85m

Técnica: Instalación

Materiales: Prendas descosidas que fueron utilizadas cuando aconteció violencia sexual

Año: 2021





Vista detallada de la instalación

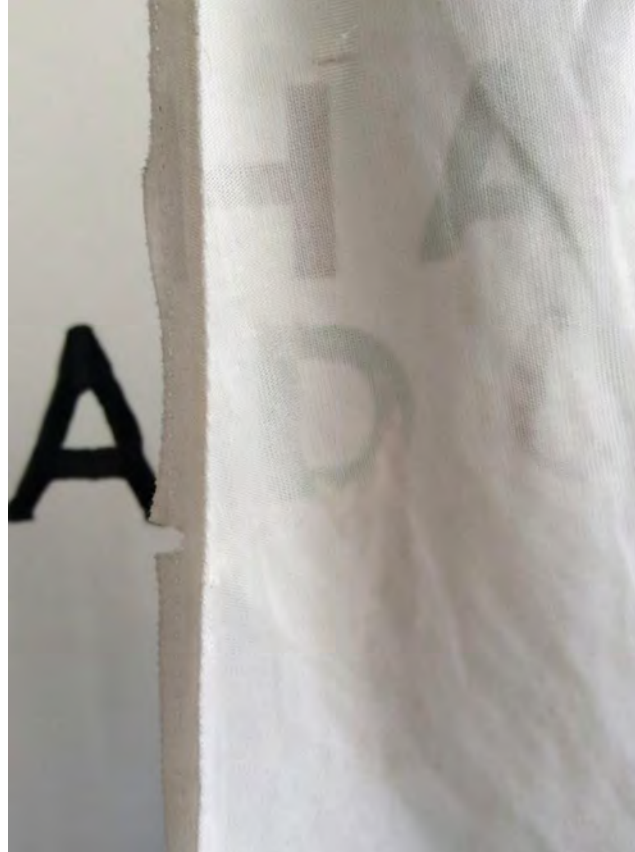
Título: Deshacer la costura

Medidas: 2.87m x 2.85m x 2.87m x 1.85m

Técnica: Instalación

Materiales: Prendas descosidas que fueron utilizadas cuando aconteció violencia sexual

Año: 2021





Vista detallada de la instalación

Título: Deshacer la costura

Medidas: 2.87m x 2.85m x 2.87m x 1.85m

Técnica: Instalación

Materiales: Prendas descosidas que fueron utilizadas cuando aconteció violencia sexual

Año: 2021



Título: Deshacer la costura

Medidas: 2.87m x 2.85m x 2.87m x 1.85m

Técnica: Instalación

Materiales: Prendas descosidas que fueron utilizadas cuando aconteció violencia sexual

Año: 2021

3.6 Cuidar las espaldas

Esta prenda escultórica surgió a partir de la incomodidad que me ha resultado la ruptura del espacio personal en el transporte público. Si bien al inicio de esta investigación la Ciudad de México contaba con 9 209 944 habitantes,¹⁸⁶ a esta cantidad se le puede sumar todas las personas que vienen del Estado de México a trabajar, estudiar y a esparcirse, lo cual trae como consecuencia una aglomeración en el transporte público, y a causa de esto es que, cotidianamente, el transporte público va algo lleno. Todo ello provoca que una se acostumbre a la pérdida del espacio personal dentro de este transporte. Durante gran parte de mi vida, he utilizado el transporte público y muchas veces me he sentido incómoda a causa del acoso sexual que he llegado a recibir y que también he visto que reciben otras mujeres.

Una de las medidas que el gobierno de la Ciudad de México ha tomado para eliminar el acoso sexual y tocamiento dentro del transporte público ha sido implementar áreas exclusivas para mujeres. Desde que se comenzó a tener más control sobre estos espacios, he preferido viajar en ellos para no tener que estarme cuidando de alguna acción violenta hacia mi persona.

En el texto “La violencia de género en los espacios públicos. Un análisis del Metro de la Ciudad de México” escrito por Paula Soto Villagrán y Carlos Castro Reséndiz se realizó un estudio por medio de entrevistas a usuarias y usuarios del metro, encontrando que 55% de las mujeres que utilizan este transporte público tuvieron miedo de una agresión sexual en el año 2012: “las experiencias de violencia sexual en el metro asumen múltiples formas en el discurso de las entrevistadas: «arrimones de su parte íntima», «agarrones», «decir cosas obscenas», «masturbación», «eyaculación», «miradas libidinosas»”.¹⁸⁷

¹⁸⁶ Capital 21 CdMx, “126 millones de habitantes en México, revela Censo del INEGI 2020”, consultado el 13 de junio de 2022, <https://www.capital21.cdmx.gob.mx/noticias/?p=9031>.

¹⁸⁷ Paula Soto y Carlos Castro, 2017, “La violencia de género en los espacios públicos. Un análisis del Metro de la Ciudad de México” (en Ramírez, P. (coord.), *La erosión del espacio público en la ciudad neoliberal*, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, Facultad de Arquitectura, 212, <http://www.cidur.org/wp-content/uploads/2022/02/8-La-violencia-de-genero-en-los-espacios-publicos.pdf>

En cada espacio del metro se ejercen distintas formas de acoso sexual, en el vagón se realizan agresiones sexuales que se asocian con la aglomeración de personas, por ejemplo, los arrimones. Durante la construcción de esta prenda, estuve rememorando mis experiencias al respecto en el metro. Me percaté de que he hecho, desde hace mucho tiempo, un gesto específico, y por tal razón fue elegido para activar la prenda. Lo he realizado intuitivamente cada vez que siento que alguien está muy cerca de mí y que tiene una intención lasciva. Esta acción puede parecer mínima, pero me genera un sentimiento de seguridad y confianza.

Paula Soto Villagrán menciona que la movilidad en transporte público no sólo tiene que ver con el hecho de transportarse de un lado a otro, sino que intervienen distintos factores: experiencias, emociones, sensaciones, comportamientos asociados al viaje y como es que en estos espacios se ejercen relaciones de poder.

La distancia entre personas es un punto que transforma las emociones, sensaciones y percepciones. El antropólogo Edward T. Hall (1914 – 2009, Estados Unidos) hace un estudio de la proxémica en los humanos, en su libro *La dimensión oculta*, análisis que realiza a partir de observaciones en la distancia física y cómo ésta se relaciona con la comunicación entre personas. Este texto está enfocado a la sociedad de Estados Unidos de clase media y no tiene perspectiva de género, aunque el contexto sea muy distinto, hay un apartado que, considero, aporta a la conceptualización de esta prenda escultórica. Hall pone sobre la mesa que las normas respecto a la distancia corporal entre personas cambian según el contexto geográfico, económico, cultural, ambiental e histórico, y también según la personalidad de las personas. En el capítulo 10 del libro mencionado previamente, el autor desarrolla cuatro categorías sobre la distancia en el humano, cada una de ellas tiene una fase cercana y una lejana. La división es la siguiente:

Distancia íntima. Aquí la presencia de la otra persona se vuelve inconfundible y a veces puede ser muy molesta por la percepción de distintos datos sensorios, como la visión deformada, el olfato, el calor corporal, los sonidos, los olores y las sensaciones del aliento de la otra persona. Casi no se utiliza la comunicación vocal, “todo se combina para señalar la inconfundible relación con otro cuerpo”.¹⁸⁸

En la fase cercana existe una implicación de contacto físico y es la fase de contacto máximo. En la fase distante (que va de 15 a 45cm), hay una incomodidad a causa de la deformación del sistema visual, aquí el nivel de voz empleado es de volumen muy bajo.

El autor escribe acerca de esta distancia en el transporte público lo siguiente: “En el metro y los autobuses llenos de gente, personas extrañas unas a otras se ven a veces envueltas en relaciones espaciales que normalmente se clasificarían entre las íntimas, pero los que viajan en el metro usan de procedimientos defensivos que suprimen la intimidad del espacio íntimo en el transporte en común. La táctica básica es quedarse lo más inmóvil que se puede y, cuando una parte del tronco o las extremidades tocan a otra persona, retirarse, si es posible. Si no es posible, se mantienen tensos los músculos de la parte afectada”.¹⁸⁹

Distancia personal. Se le puede considerar como una burbuja o esfera protectora que mantiene a una persona separada de otra. En la fase cercana (que va de 45 a 75cm) la posibilidad de que la otra persona pueda hacer contacto físico con alguna extremidad genera que haya una sensación de proximidad. En esta fase, una persona puede tocar o sujetar a otra persona. En la fase distante (que va desde 75 a 120cm), las personas pueden tocar sus dedos al estirar los brazos, el nivel de volumen de la voz es moderado y no se percibe el calor corporal, a diferencia de la distancia anterior.

Distancia social. Nadie hace contacto físico, y para hacerlo se necesitaría de un esfuerzo extra. El nivel de voz es normal. En la fase cercana (que va de 120cm a 2m) se tratan asuntos impersonales. En

¹⁸⁸ Edward T. Hall, 1972, *La dimensión oculta*, México: Siglo XXI Editores, 143.

¹⁸⁹ *Ibid.*, 146.

la fase distante (que va de 2 a 3.5 m), el nivel de la voz es perceptible aun estando en una habitación contigua, siempre y cuando haya una puerta o ventana abierta. Esta distancia se puede utilizar para separar o aislar a las personas de otras.

Distancia pública. En esta distancia las personas se encuentran fuera del campo de la relación y participación con otras personas. En la fase cercana (que va desde 3.5 a 7.5m), la voz suele ser alta, aunque no se utiliza todo su volumen y no son visibles los detalles de la piel ni de los ojos. En la fase distante (que comienza a partir de los 9m), la voz suele aumentar el volumen, y la comunicación no verbal se transmite por medio de ademanes y posiciones corporales, mientras que el ritmo de la voz se vuelve más pausado.

Teniendo esta clasificación presente, me surgieron las siguientes preguntas:

¿Qué sucede cuando se tiene una distancia íntima con desconocidos en el transporte público? ¿Cuáles son las emociones y relaciones asociadas con cada tipo de distancia?

En relación con el primer cuestionamiento, considero que existen varios factores que aportan a sentirse incómoda en el transporte público cuando una se encuentra a esta distancia. Primero, la inseguridad, es decir, tener que cuidar nuestras pertenencias, y, posteriormente, si se está en un vagón mixto en el metro o en un autobús, el acoso sexual y/o tocamientos sin consentimiento de una persona hacia otra. En mi experiencia, muchas veces decido ir en el espacio exclusivo para mujeres porque así sólo tengo que preocuparme por cuidar mis cosas. Esto se relaciona con el segundo cuestionamiento, ya que, mientras más distancia haya entre otras personas y mi persona, me siento más tranquila, pero la posibilidad de tener una distancia personal, social y pública en el transporte público no es muy común en la actualidad. Respecto a la construcción de ciudad y la proxémica, Edward T. Hall escribe lo siguiente:

Las poblaciones mundiales se están amontonando en las ciudades y los constructores y especuladores meten gente en grandes casilleros verticales, tanto para oficinas como para viviendas. Si uno considera los seres humanos del mismo modo que los consideraban los

antiguos tratantes de esclavos y concibe sus necesidades de espacio sencillamente en función de los límites de su cuerpo, le importan poco los efectos del hacinamiento. Pero si uno ve al hombre rodeado de una serie de burbujas invisibles pero mensurables, la arquitectura aparece de otro modo. Entonces, es posible imaginar que la gente se sienta apretada en los espacios donde tiene que vivir y trabajar. Es posible incluso que se sienta obligada a comportamientos, relaciones o descargas emocionales en extremo estresantes.¹⁹⁰

Como escribía previamente, al estar en el transporte público en espacios donde la distancia entre personas es reducida, el estrés aumenta, y, muchas veces, si hemos sido víctimas de violencia en estos espacios, el miedo se hace presente.

Esta prenda escultórica tiene como objetivo dar una sensación de seguridad a quien la porta. Una elige cuándo activarla, lo cual sucede con un gesto que aleja a quien está detrás de nosotras, y, a su vez, este gesto genera que suene una alarma (ubicada en la parte posterior de la prenda, a altura de la espalda), que pretende alejar por medio del sonido a la persona detrás de nosotras, y también llamar la atención de personas que se encuentran alrededor para disuadir el acto violento.

Acerca del acoso sexual en el transporte, Paula Soto Villagrán escribe que “es posible constatar que el acoso sexual en el transporte es una forma de violencia que sobrepasa a una construcción individual; que hace referencia a la construcción de un orden social de género y sitúa el problema en el terreno de las políticas públicas, en la perspectiva de que las desigualdades espaciales al cruzarse con las diferencias de género evidencian persistentes limitaciones materiales y simbólicas en la vida urbana de las mujeres”.¹⁹¹

¹⁹⁰ Ibid., 158.

¹⁹¹ Paula Soto y Carlos Castro, 2017, “La violencia de género en los espacios públicos. Un análisis del Metro de la Ciudad de México” (en Ramírez, P. (coord.), *La erosión del espacio público en la ciudad neoliberal*, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, Facultad de Arquitectura, 221, <http://www.cidur.org/wp-content/uploads/2022/02/8-La-violencia-de-genero-en-los-espacios-publicos.pdf>).

Esta pieza, al igual que *Clavar la mirada* (prenda escultórica presentada previamente), se relaciona con el acto de reclamar el derecho a la ciudad, al responder a actos de violencia sexual cotidianos. La relación que encuentro entre este tipo de violencia y la violencia simbólica es la siguiente: la violencia simbólica, al estar tanto en la sociabilización como en los medios de comunicación masiva, permea a la sociedad con narrativas y construcciones de cómo debe de ser la realidad y cómo debemos de comportarnos y relacionarnos según distintos factores (identidad de género, edad, clase social, color de piel, etc.). Por lo general, estos contenidos reproducen y normalizan la desigualdad social. Por lo tanto, las personas solemos reproducir comportamientos e ideas, hasta que hay un cuestionamiento y una posible transformación, pero, mientras, ejercemos violencia que pudiera parecer imperceptible y se refuerza la desigualdad social. Ejemplo de ello lo podemos observar en la cosificación de la mujer, que ha sido bombardeada con ideas de que la mujer es lo otro, lo desconocido, o, como dice Pedro Infante en la película *Un rincón cerca del cielo*: «las mujeres son del diablo». Al igual que nos encontramos con ideas como que las mujeres somos frágiles, tiernas, débiles y debemos de ser bellas para poder ser valiosas, de manera que se nos considera como cosas o personas inferiores, que debemos de ganarnos el respeto.

La violencia simbólica se sostiene, y, al reproducirse, tiene como consecuencia la violencia de género.

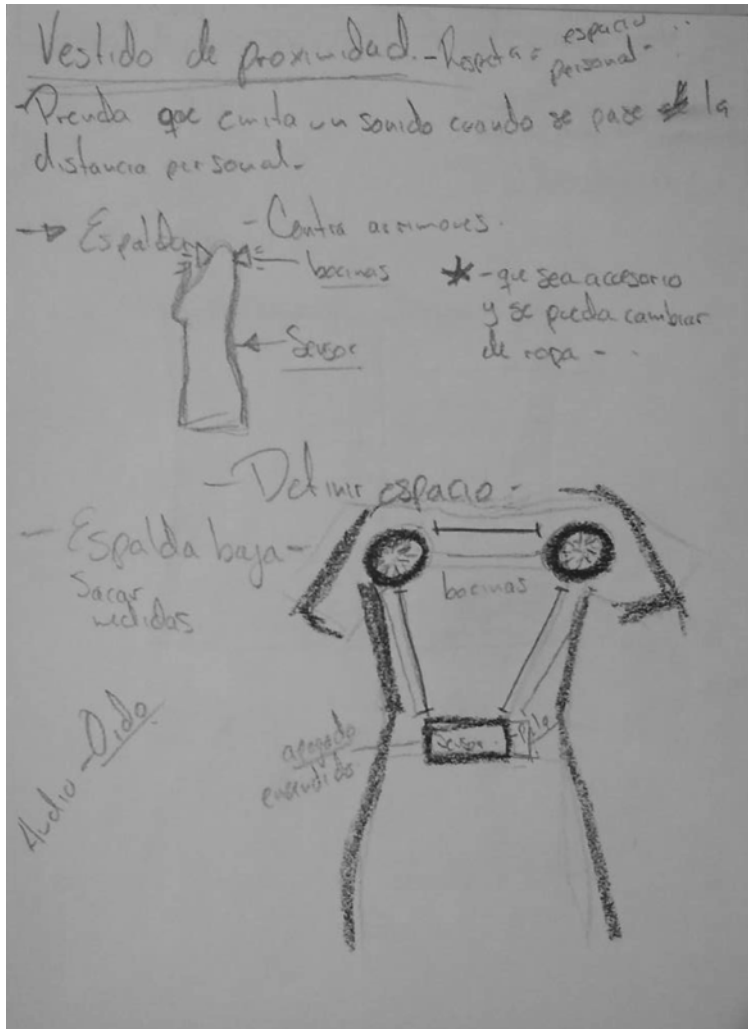
Proceso de construcción de la prenda escultórica

Esta prenda escultórica fue el resultado de dos talleres que me introdujeron a la electrónica aplicada al ámbito textil. Los dos talleres fueron impartidos y compartidos por la artista Dora Bartilotti. Desde semestres anteriores, tenía la idea de realizar esta prenda, pero no sabía cómo materializarla técnicamente.

Al inicio, pensé en hacer un accesorio que se pudiera cambiar de ropa para poder utilizarlo cotidianamente con cualquier prenda.

Este accesorio constaría de dos bocinas ubicadas en los omóplatos y un sensor ubicado en la espalda baja.

El sensor, al detectar proximidad, activaría las bocinas.



Le compartí a Dora Bartilotti esta idea y me comentó que podría hacerse de esa manera, pero que tenía que programar el sensor. Esto significa un gran reto para mí, ya que he realizado ejercicios de nivel principiante respecto a la electrónica y aún continúo en ese nivel, pero no descarto que en un futuro no muy lejano pueda aprender a programar y trabajar con sensores. Otro motivo igual de importante para no realizar de esta forma la prenda consistió en que no me encanta la idea de que se active sola. Considero que, de ser así, el discurso se concentra sólo en la distancia personal, y no todas las personas que sobrepasan esa distancia lo hacen con la finalidad de acosar, sino que, muchas veces, se debe a que no hay espacio suficiente.

Teniendo esta complejidad en mente, me percaté de que podría aplicar un ejercicio realizado en el taller de textiles tecnofeministas para esta prenda.



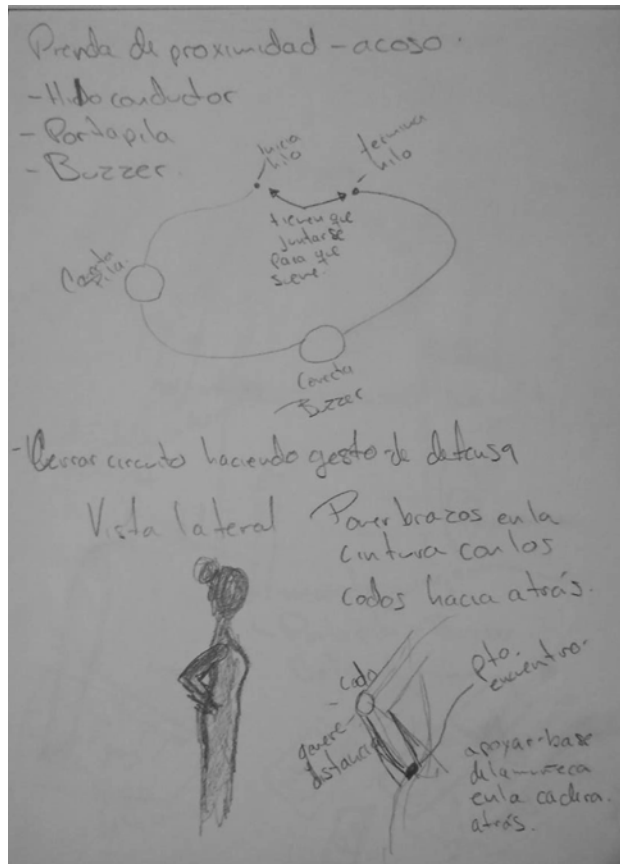
Utilizando un bastidor de bordado, un cierre y distintas telas, el ejercicio consistió en que teníamos que construir un circuito que emitiría un sonido cuando el cierre estuviera cerrado.



Para que esto fuera posible, empleamos hilo conductor, cuentas de plástico y de metal, un porta pilas, una pila de 3 volts, un buzzer, y soldamos con un cautín. Aquí una vista detallada del mecanismo sonoro.

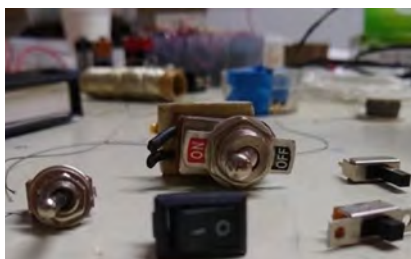
Comencé a bocetar, primero, el mecanismo para que emitiera un sonido. Después, pasé a imaginar un gesto que fuera el que activara la prenda.

Haciendo memoria en mis movimientos corporales cuando me he sentido acosada, encontré que el gesto que he realizado a lo largo de mi vida para alejar a las personas que se acercan lascivamente consiste en poner mi muñeca sobre la parte trasera de mi cadera para empujar con el codo a la persona detrás de mí.



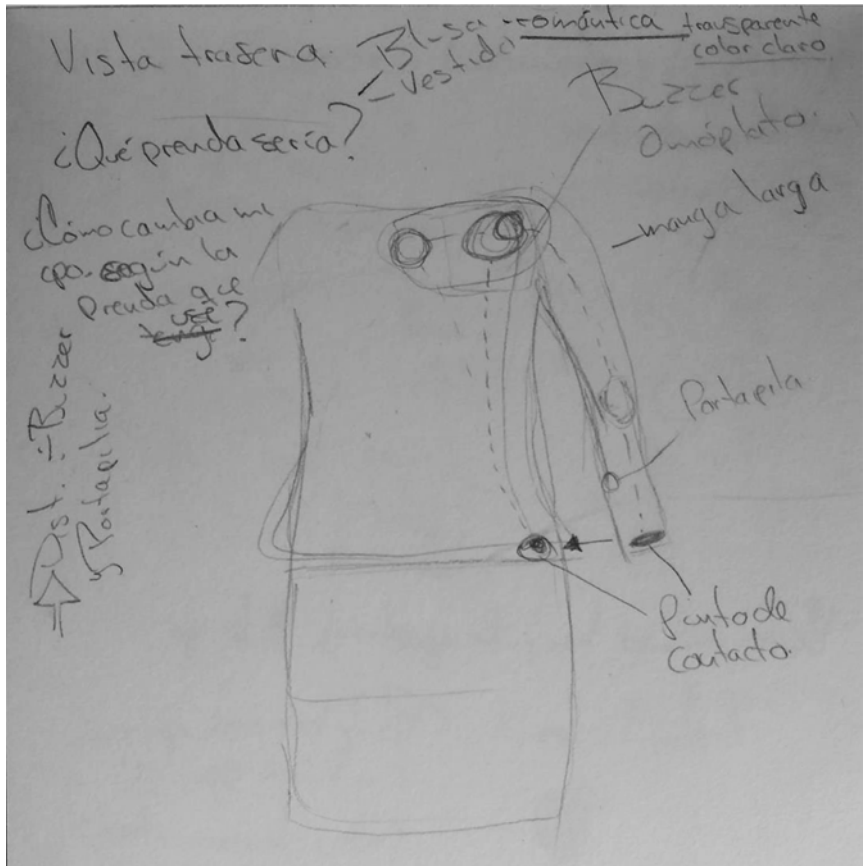
Teniendo esto claro, regresé a MediaLab¹⁹² con Dora Bartilotti y me presentó distintos tipos de pilas, hilos conductivos, buzzers, bocinas y switches, para elegir los que funcionarían mejor para esta prenda.

La prenda se activa, es decir, emite sonido cuando el botón de la manga derecha hace contacto con el botón magnético que se encuentra del lado derecho a la altura de la cadera. Esta activación sólo es posible al realizar el gesto elegido para alejar a quien se encuentra detrás de quien utilice la prenda.

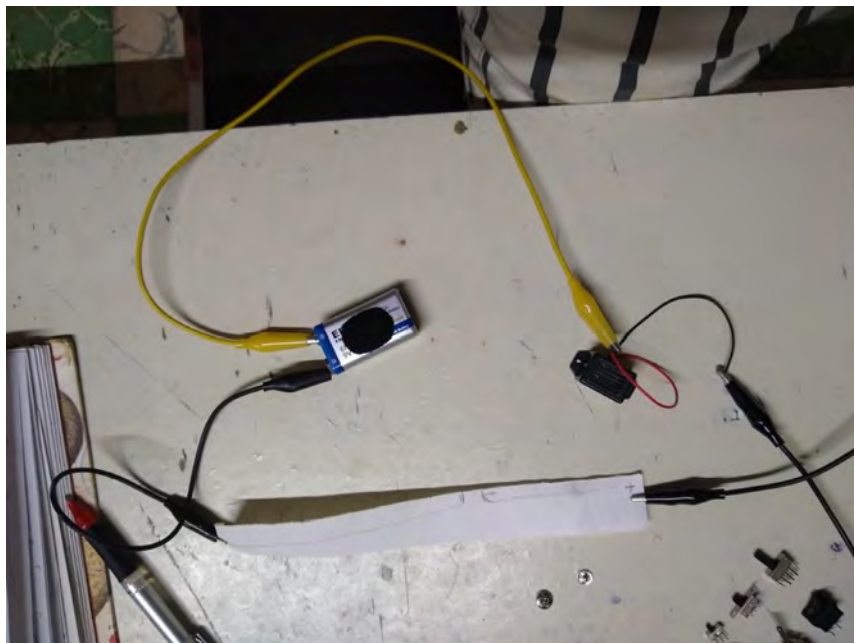


¹⁹² MediaLab es un espacio dedicado a la investigación de los vínculos entre arte, tecnología y política. Dan asesorías técnicas y conceptuales para proyectos de distintos temas, siempre en relación con los tres ejes centrales mencionados anteriormente.

Teniendo claro el gesto que activaría la prenda, comencé a pensar en el tipo de prenda y en cómo podrían ir colocados tanto el hilo conductivo, el porta pila y el buzzer, y cómo cerraría el circuito, es decir, qué podría funcionar como switch para activar y desactivar.



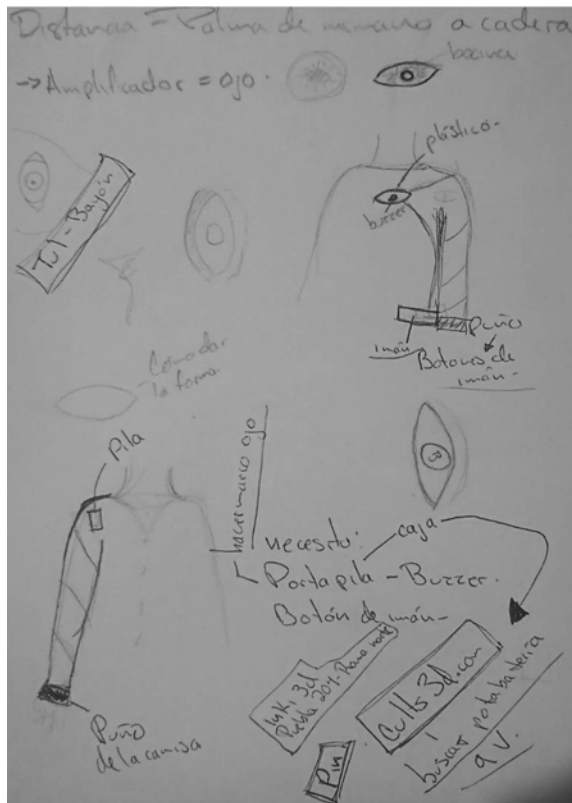
Posteriormente, realicé un primer acercamiento al mecanismo. En una tira de tela con la medida de mi muñeca-cadera (pasando por mi pecho, hombro y espalda), realicé puntadas con hilo conductor agregando cables para conectar el buzzer. Utilicé un broche metálico de presión con switch para abrir y cerrar el circuito.



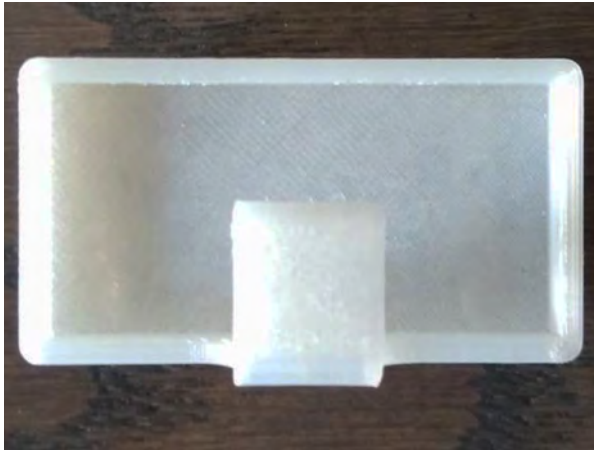
Después, seguí aterrizando ideas en diálogo con Dora y Valeria Chilakiller (quien también iba a tallerear los viernes a MediaLab).

Valeria, que es diseñadora industrial, me apoyó mostrándome materiales que, consideraba, podrían ayudarme a construir algo que pudiera funcionar como una caja de resonancia y así el buzzer sonara más fuerte.

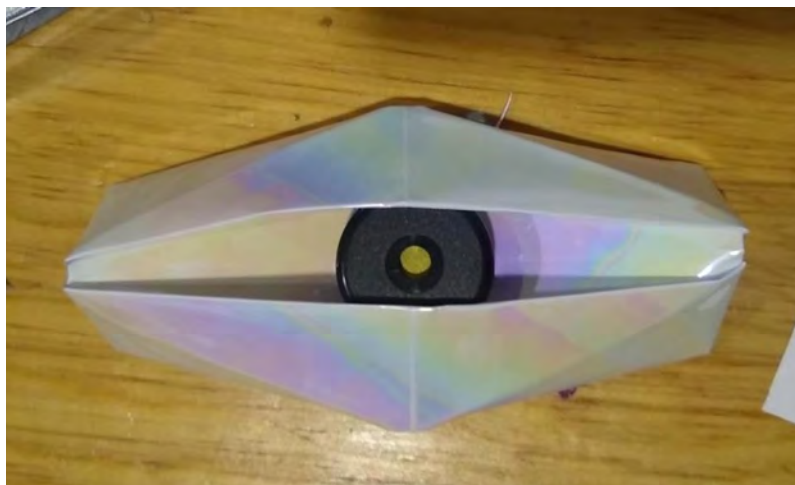
Pensando en esto, decidí que fuera en forma de ojo, ya que realizar el gesto del que escribí previamente me parece un acto similar al de cuidar la espalda, y hace referencia a tener ojos en la espalda y estar más protegida.



Valeria me apoyó para hacer en impresión 3D el porta pilas. Estuve viendo modelos en una página de internet donde todos los modelos son libres y cualquier persona puede hacer uso de ellos. Elegí el que muestro en las fotografías, y, para que éste pudiera colocarse sobre la camisa, le puse dos broches, primero con Kola loka (que no funcionó) y, posteriormente, con silicón caliente.



En relación al buzzer, elegí como material una hoja de PVC de color tornasol brillante para hacer la caja de resonancia en forma del ojo, el cual fue realizado con una técnica de papiroflexia, buscando que fuera de una sola pieza.



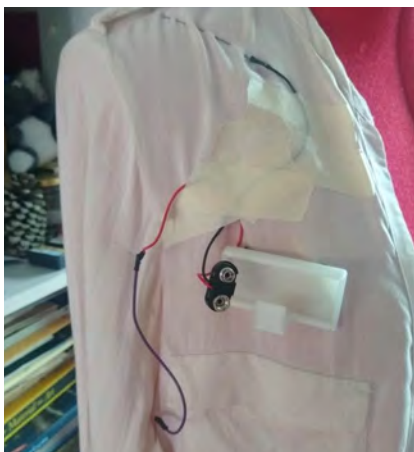
Ya con el buzzer listo, comencé a bordar sobre la camisa con hilo conductivo.

Decidí que una parte del switch fuera un botón de metal, y la otra parte fuera un botón magnético, esto para que el imán atrajera al botón y no fuese tan difícil la activación.

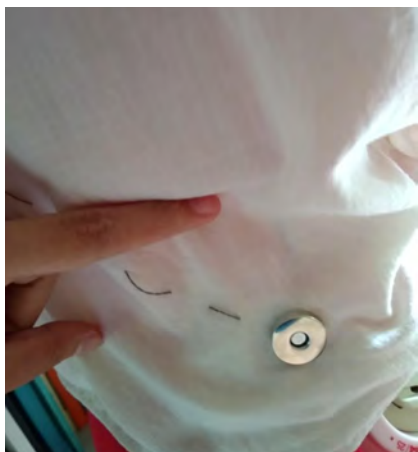
Monté temporalmente los cables de la pila con masking tape.



El siguiente paso fue soldar el hilo conductivo de la manda a los cables de la bocina, y luego soldar los hilos conductivos positivo y negativo en el buzzer. Dora me apoyó revisando la conductividad del hilo ya bordado y nos percatamos de que en ciertos puntos hacía mucha resistencia, entonces, decidimos descoser parte del bordado y hacer una extensión de cable (el de color morado).



El buzzer quedó montado sobre la camisa de esta forma. En esta foto ya está soldado al hilo bordado sobre la camisa y al hilo suelto con el que faltaba bordar de la espalda hasta la cadera para que se pudiese cerrar el circuito.



Terminé de bordar con el hilo conductivo la parte que va de la espalda a la cadera. Una vez que llegué al punto de contacto, coloqué un botón magnético grande. Para que se pudiera cerrar el circuito, di unas puntadas en la parte donde toca la base del botón.

Hice la prueba del funcionamiento del circuito y sí emitió sonido.

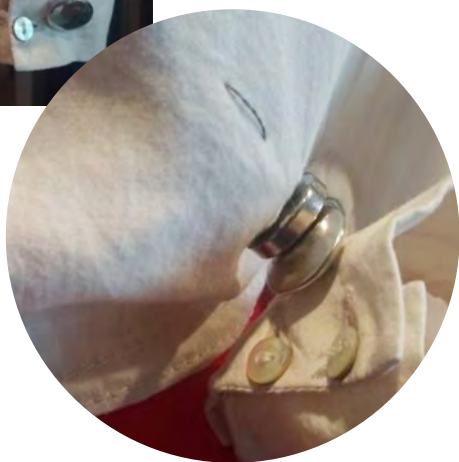
Fijé los cables a la camisa bordándolos con hilo plateado. Elegí este color porque se parece al color del hilo conductivo y también porque pone en evidencia los cables y su trayectoria en la camisa.

Me llama la atención la huella y su relación con la memoria. Considero que este gesto en la prenda remarca la importancia de visibilizar las marcas y huellas que quedan después de algún acontecimiento. Personalmente, me llaman mucho la atención las huellas corporales y cómo socialmente se intentan desaparecer, como si lo que las provocó nunca hubiese pasado.





La manga derecha hace contacto con el botón magnético que se encuentra del lado derecho a la altura de la cadera. Esta activación sólo es posible al realizar el gesto elegido para alejar a quien se encuentra detrás de quien utilice la prenda.



Registro de Cuidar las espaldas en el espacio público

Secuencia de la activación de la prenda escultórica

Registro fotográfico realizado por René Marrero.







254

Detalles de Cuidar las espaldas

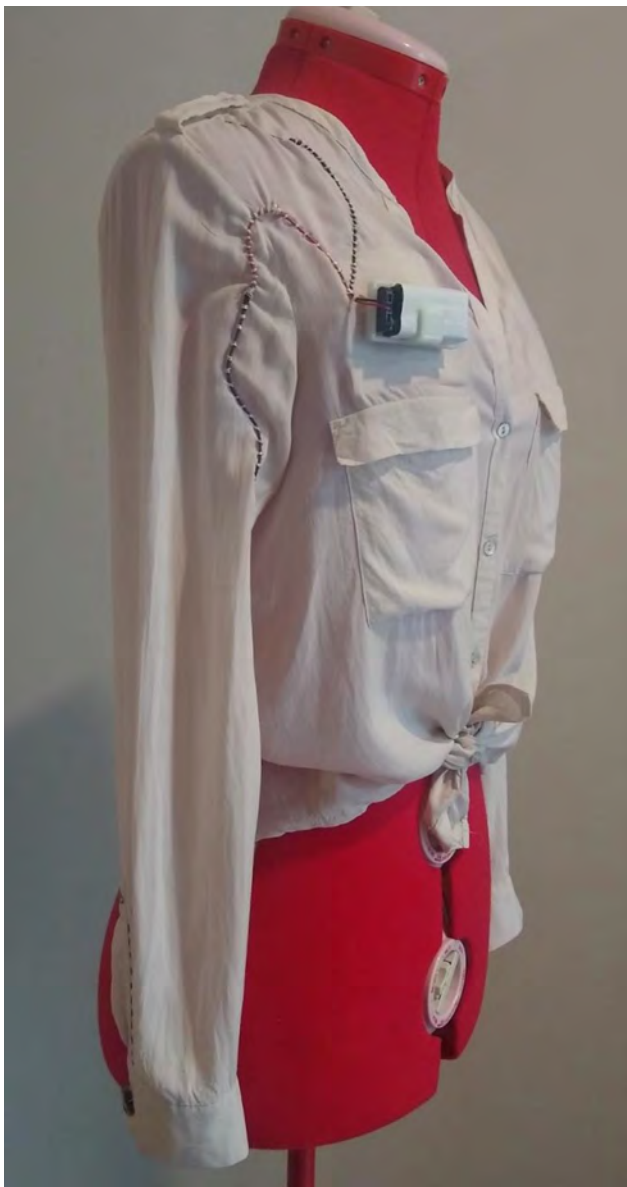
En la fotografía superior se puede observar el buzzer montado sobre el ojo realizado en una hoja de PVC, así como el bordado del hilo conductivo que lleva al botón magnético y al botón metálico, ubicados en la cadera y la manga derecha, respectivamente.

En la fotografía inferior se pueden observar los cables que conectan el hilo conductivo a la pila.

Registro fotográfico realizado por René Marrero.







Título: Cuidar las espaldas
Medidas: 48cm x 2.85m x 38cm x 20cm
Técnica: Camisa intervenida
Materiales: hilo conductivo, porta pila, pila de 9V, cable, buzzer,
botón de metal, botón magnético
Año: 2022
Vista delantera 3/4





Título: Cuidar las espaldas
Medidas: 48cm x 2.85m x 38cm x 20cm
Técnica: Camisa intervenida
Materiales: hilo conductivo, porta pila, pila de 9V, cable, buzzer,
botón de metal, botón magnético
Año: 2022
Vista trasera

Conclusiones

Entré al posgrado en 2020, después de la declaratoria de emergencia a causa del COVID-19, entonces, todas las clases y talleres del posgrado fueron en línea. Esto ha tenido consecuencias en la investigación y en mi producción. Lo que rescato de haber hecho la maestría en medio de este escenario apocalíptico es haber aprendido a solucionar material y técnicamente las prendas escultóricas con lo que tengo a la mano; todas las prendas utilizadas salieron de mi clóset y las que amablemente donaron salieron de otros clósets. También, al no poder utilizar los talleres de posgrado para tomar clases, decidí apoyarme en distintas amigas y colegas que tienen espacios de producción donde ellas trabajan. Cada espacio fue distinto, uno de ellos es La Loba, taller y tienda de prendas transformadas y rescatadas; otro fue MediaLab, espacio enfocado al arte relacionado con la tecnología y la política. El tipo de diálogo que tuve en estos espacios fue distinto al académico, y me proporcionó retroalimentación técnica y conceptual, que impactó en mis reflexiones y en la construcción de las prendas escultóricas.

Una de las preguntas de esta investigación es: ¿Cómo darle forma a la violencia simbólica? Durante las lecturas y los diálogos, pude entender que las mujeres estamos condicionadas socialmente al elegir la ropa que utilizamos, es decir, que las prendas ya tienen una carga social relacionada con la violencia simbólica. Por ejemplo, muchas veces he platicado con amigas acerca de lo que implica usar una falda, un vestido o un short para salir a la calle, y todas concluimos que cada vez hemos utilizado menos este tipo de prendas porque resulta muy

molesto ser acosadas y no siempre tenemos la energía para soportar el acoso. Otro ejemplo de esto lo encontramos en la faja colombiana, que busca cambiar la forma del cuerpo para lucir de cierta manera, cuando el daño en la estructura del cuerpo y el daño emocional (la negación de una misma en el presente por desear ser de otra forma) representan procesos violentos que muchas veces pasan de manera imperceptible.

Las prendas escultóricas realizadas fueron cuatro, cada una aborda distintas partes de una misma problemática: la cosificación, el deber cumplir con los estereotipos de belleza para ser valorada, cómo responder ante la sexualización cotidiana en el espacio público y cómo se puede comenzar a sanar traumas relacionados con violencia sexual por medio de prácticas performáticas y escultóricas.

El hecho de utilizar cada prenda detonó experiencias distintas en mí. Me he puesto dos veces la pieza titulada *Prenda de control*, sintiendo lo violento que es utilizarla. Más allá de que es fría y rasguña mi piel, emocionalmente es muy pesado tenerla sobre mi cuerpo debido a las frases que la construyen y lo que han implicado e implican tanto en mi vida como en la de otras muchas más mujeres. Esta pieza formó parte de mi última exposición individual titulada *Recuperar el Cuerpo*, en el Rule Comunidad de Saberes, y al exhibirla se generó un diálogo muy fructífero con quienes asistieron a las visitas guiadas que ofrecí. Con esta experiencia, me percaté de que esta violencia ha impactado a gran parte de las mujeres, pues, al leer las frases que conforman la prenda escultórica, muchas de las asistentes compartían frases que

les han dicho a ellas, así como su malestar al respecto. La relación entre la idea patriarcal de que las mujeres debemos cumplir con las características consideradas como bellas para ser valiosas y valoradas, y nuestros cuerpos, representa una experiencia que continúa pesando mucho. Ésta, desde mi percepción, debemos de problematizarla y cuestionarla para poder liberarnos.

Cuando utilicé la prenda titulada *Clavar la mirada*, al caminar con ella y activarla, hubo una transformación en mi sentir de inseguridad y miedo. Esta activación detonó algunas conversaciones con quienes me habían mirado lascivamente; una persona me preguntó por qué hacía eso y dialogamos al respecto. Al portar la prenda *Cuidar las espaldas* en el espacio público me sentí protegida, el ruido emitido por el buzzer y el gesto que acciona ese sonido me da seguridad y confianza. En relación con la instalación *Deshacer la costura*, tuve distintas reflexiones al respecto. La que más me interesa resaltar es que me parece necesario que la acción de descoser sea colectiva, y que entre esa colectividad decidamos juntas qué hacer con las partes de las prendas. Estoy pensando en cómo puedo construir ese proceso performático de acompañamiento y contención, que a su vez sea un espacio colectivo de sanación.

Leer acerca de la construcción del estereotipo del macho en México y haber analizado las construcciones sobre el ser mujer que me permearon familiarmente, ha sido muy clarificador para mí. No sólo he entendido por qué ciertas ideas que me molestan son tan difíciles

de transformar, sino que también he entendido cómo la desigualdad social por distintas razones, como la identidad de género, el sexo, el color de piel, la clase social, etcétera, están tan normalizadas e internalizadas en México. Por tal motivo, considero que transformar la forma de relacionarnos conforma un proceso paulatino y tardado. Poco a poco, se ha comenzado a hablar sobre las violencias que implica la desigualdad social y, en lo que me ha tocado vivir hasta ahora, he notado algunos cambios en ello.

Considero que la producción artística puede transformar el pensamiento y, por lo tanto, las formas de relacionarnos y percibir lo que nos rodea. Creo que es un trabajo difícil, tardado y paulatino ya que, al no entrar en los discursos hegemónicos y al buscar que no sea cooptado por agentes del sistema hegemónico, se vuelve un proceso lento pero muy valioso. A mi parecer, el reto consiste en encontrar otras maneras de generar espacios de colectividad y prácticas artísticas.

Fuentes de consulta

Bibliografía

- Anderson, Perry y Madariaga, Juanmari. *La palabra H*. Madrid, España: Akal, 2018.
- Beljon, J., J. *Gramática del arte*. Madrid: Celeste ediciones, 1993.
- Berger, John. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.
- Bishop, Claire. *Installation art*. Londres, Inglaterra: Tate Publishing, 2005.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona, España: Anagrama, 2000.
- Collins, Judith. *Sculpture Today*. Londres, Inglaterra: Phaidon Press, 2007.
- Federici, Silvia. *El patriarcado del salario. Críticas feministas al marxismo*. Madrid, España: Traficante de sueños, 2018.
- Fernandez, Claudia y Andrew Paxman. *El tigre: Emilio Azcárraga y su imperio Televisa*. México: DeBolsillo, 2000.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI editores, 2014.
- Lipovetsky, Giles. *De la ligereza*. Barcelona, España: Anagrama, 2016.
- Machillot, Didier. *Machos y machistas. Historia de los estereotipos en México*. Barcelona, España: Ariel, 2013.
- Paz, Octavio. *Laberinto de la soledad*. Madrid, España: Ediciones Cátedra, 1950.
- Pollock, Griselda. *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires, Argentina: Fiordo, 2013.
- Ramos, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*. Madrid, España: Espasa Calpe, 1934.
- Segato, Rita. *Las estructuras elementales de la violencia*. Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes, 2003.

— — — . *La guerra contra las mujeres*. Madrid, España: Traficantes de sueños, 2016.

T. Hall, Edward. *La dimensión oculta*. México: Siglo XXI Editores, 1972.

Wolf, Naomi. *The beauty myth: how images of beauty are used against women*. New York: Perennial, 2002.

Tesis

Calderón Rodelo, Yecid. «Laboratorio performático y epistemología queer en América Latina». Tesis doctoral. Universidad Nacional Autónoma de México, 2021.

Gamboa Ortega, Lizeth. «No me cuelgues tus milagritos: Reflexión de los rituales de la mujer». Tesis de licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

Leiva del Valle, Alfia. «Diosas primigenias». Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Valencia, 2020.

Tuñón Pablos, Julia. «Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano». Tesis doctoral. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1993.

Recursos de internet

Diccionario del español de México

«Arquetipo». Diccionario del español de México. Consultado el 3 de abril de 2021, <https://dem.colmex.mx/Ver/arquetipo>.

«Conquistar». Diccionario del español de México. Consultado el 20 de abril de 2021, <https://dem.colmex.mx/Ver/conquistar>.

«Hegemonía». Diccionario del español de México. Consultado el 15 de octubre de 2021, <https://dem.colmex.mx/Ver/hegemonia>.

«Representar». Diccionario del español de México. Consultado el 12 de abril de 2021, <https://dem.colmex.mx/Ver/representar>.

Notas periodísticas y páginas de internet

Acceso. "El guaraní: Características y anterior prohibición". Consultado el 10 de agosto de 2022, <https://acceso.ku.edu/unidad8/almanaque/guarani.shtml>.

Capital 21 CdMx. "126 millones de habitantes en México, revela Censo del INEGI 2020". Consultado el 13 de junio de 2022, <https://www.capital21.cdmx.gob.mx/noticias/?p=9031>.

Concepto. "Eugenesia". Consultado el 11 de enero del 2021, <https://concepto.de/eugenesia/#ixzz6jNyh9RfK>.

Díaz, Alejandro. "¿Qué nos dice el Censo 2020 sobre religión en México?". Nexos. <https://datos.nexos.com.mx/que-nos-dice-el-censo-2020-sobre-religion-en-mexico/>.

Diccionario soviético de filosofía. "Darwinismo social". Consultado el 11 de enero del 2021, <http://www.filosofia.org/enc/ros/darv.htm>.

Fajas Colombianas Mx. "Fajas colombianas". Consultado el 9 de octubre de 2020, <https://www.fajascolombianas.mx>.

INMujeres. "Glosario para la igualdad. Violencia sexual". Consultado el 1 de marzo del 2022, <https://campusgenero.inmujeres.gob.mx/glosario/terminos/violencia-sexual>.

Medios múltiples. "Biografía Liz Misterio". Consultado el 5 de abril de 2021, <http://www.mediosmultiples.mx/portfolio-item/liz-misterio/>.

Pérez, Javier. "Un siglo del mito del macho querendón", *Revista cambio*. 26 de noviembre de 2017. <https://www.revistacambio.com.mx/cine/un-siglo-del-mito-del-macho-querendon/> (Consultado el 30 de abril de 2021).

Pueblos originarios. "Lenguas". Consultado el 10 de agosto de 2022, https://pueblosoriginarios.com/lenguas/tupi_guarani.php.

Redacción. "Sobre violencias simbólicas y bellezas ideales". Consultado el 30 de octubre de 2020, <https://heraldodepuebla.com/2020/08/17/sobre-violencias-simbolicas-y-bellezas-ideales/?fbclid=IwAR2P4484oFxK1q8eObvsOQFJxsoW2jfZRwF7g5gx2pvgnYa7UrsQ0s4XX0M>.

Redacción Quién. "Así fue la boda de Angélica Rivera y Enrique Peña Nieto". 28 de noviembre de 2010, <https://www.quien.com/espectaculos/2010/11/29/asi-fue-la-boda-de-angelica-rivera-y-enrique-pena-nieto> (Consultado el 30 de abril de 2021).

Unwomen. "La violencia contra las mujeres no es normal ni tolerable. Garantizar los derechos humanos de las mujeres y las niñas es trabajo de todas y de todos". Consultado el 8 de diciembre de 2020, <https://mexico.unwomen.org/es/noticias-y-eventos/articulos/2018/11/violencia-contra-las-mujeres>

Artículos digitales

Behas, Rosa, Marcelo Arancibia, Cristóbal Heitzer y Nicolás Meza. "Trastorno dismórfico corporal: aspectos clínicos, dimensiones nosológicas y controversias con la anorexia nerviosa". *Revista médica de Chile* 144, no. 5. (2016). https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-98872016000500011

Cosgrove, Denis. "Observando la naturaleza: el sentido europeo de la vista". *Boletín de la A.G.E.N.*, no. 34. (2002): 63. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=660033>.

Flores, J. "Mujeres y usos de los espacios públicos en México". *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales* 65, no. 240. (2020). http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-19182020000300293.

Fonseca, J. "La importancia y la apropiación de los espacios públicos en las ciudades". *Paakat: Revista de Tecnología y Sociedad* 4, no. 7. (2014-2015). <http://www.udgvirtual.udg.mx/paakat/index.php/paakat/article/view/222/329>.

- Mulvey, Laura. "Placer visual y cine narrativo". Ed. *Universitat de Valencia*. (1988): 365. <https://estudioscultura.files.wordpress.com/2011/10/laura-mulvey-placer-visual-y-cine-narrativo.pdf>.
- Ortiz, Pérez-Salgado, y Ayala-Guzmán. "Posición socioeconómica, discriminación y color de piel en México". *Perfiles latinoamericanos* 26, no. 51. (2018). https://www.researchgate.net/publication/322235412_Posicion_socioeconomica_discriminacion_y_color_de_piel_en_Mexico.
- Recalde, Laura y J. Hernández. "Espacio público: sexualidad, cuerpo y Género. Prácticas, representaciones y discursos". *RELIES: Revista del Laboratorio Iberoamericano para el Estudio Sociohistórico de las Sexualidades*, no. 3 (2020). <https://www.upo.es/revistas/index.php/relies/issue/view/251>.
- Solís, Sofía. "Cine y performatividad de género". En *Miradas panorámicas al cine mexicano. Teoría, historia y análisis*, coordinado por Lauro Zavala. México: 2020. https://debatefeminista.cieg.unam.mx/df_ojs/index.php/debate_feminista/article/view/2104
- Soto, P. y C. Castro. "La violencia de género en los espacios públicos. Un análisis del Metro de la Ciudad de México". En *La erosión del espacio público en la ciudad neoliberal*, coordinado por P., Ramírez, 201-227. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, Facultad de Arquitectura, 2017. <https://www.cidur.org/la-violencia-de-genero-en-los-espacios-publicos-un-analisis-del-metro-de-la-ciudad-de-mexico/>
- T. Mitchell, W.J. "Paisaje imperial". *Memoria Académica UNLP -FaHCE* 5, no. 7. (2009): 112. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.9903/pr.9903.pdf
- Vega, Aimee. "La responsabilidad de la televisión mexicana en la erradicación de la violencia de género contra las mujeres y las niñas: apuntes de una investigación diagnóstica." *Revista Nueva Época*, no. 13 (2010): 43-68. https://www.researchgate.net/publication/41660585_La_responsabilidad_de_la_television_mexicana_en_la_erradicacion_de_la_violencia_de_genero_contra_las_mujeres_y_las_ninas_apuntes_de_una_investigacion_diagnostica.

Videos en internet

Basadísimos. “¿Qué es la hegemonía? Pablo Iglesias explica a Gramsci”. 1 min 25ss.

<https://www.youtube.com/watch?v=CSCwfd9wEQk>

Consultado el 12 de abril de 2021.

Cardoso, Ivan, “HO”. 3000deathbringer, 1979, video, 12 min 51 seg.

<https://www.youtube.com/watch?v=yGYHJaGXHOU>

Consultado el 15 de abril de 2022.

Curtis, Adam. The century of the self. BBC Four y RDF Media. 2002.

Serie documental. <https://vimeo.com/44013082>

Consultado el 5 de febrero de 2021.

Historiadoras Rih Conferencias. “Historia del cine e historia de las mujeres”. 26 de marzo de 2021, video, 2hrs 27m 15ss,

<https://www.facebook.com/RIHistoriadoras/videos/257412336017536>

Consultado el 27 de marzo de 2021.

TVUNAM. “Televisión y poder”. 27min 20ss.

<https://www.youtube.com/watch?v=4pzNfj4gwoE&t=1s>

Consultado el 12 de mayo de 2021.

CAAM Gran Canaria. “Exposición de Claudia Casarino”.

https://www.youtube.com/watch?v=dYqCJ6a_U84&list=PLXippzhXvYR5R39In_IMs-dcmvtdz0mrV&index=19

Consultado el 22 de Julio de 2022.

La metro Córdoba. “Rojo PRODUCTORA DE ARTE // CLAUDIA CASARINO”.

https://www.youtube.com/watch?v=EeszF805F1c&list=PLXippzhXvYR5R39In_IMs-dcmvtdz0mrV&index=20

Consultado el 22 de Julio de 2022.

Museo Malba. “Claudia Casarino – Aó Episodios Textiles en las Artes Visuales del Paraguay”.

https://www.youtube.com/watch?v=WBT7XW6ZwRk&list=PLXippzhXvYR5R39In_IMs-dcmvtdz0mrV&index=21

Consultado el 22 de Julio de 2022.

PY Eventos. "Claudia Casarino utiliza la vestimenta como sustituto del cuerpo - Espacios & Tendencias".
https://www.youtube.com/watch?v=wKKhgH5DJ9zE&list=PLXippzhXVVR5R39In_IMs-dcmvtdz0mrV&index=18
Consultado el 22 de Julio de 2022.

Recursos audiovisuales

Telenovelas

La tormenta. Dirigida por Ernesto Alonso y Raúl Araiza. (1967; Telesistema mexicano).

Maximiliano y Carlota. Dirigida por Ernesto Alonso. (1965; Telesistema mexicano).

Sor Juana. Dirigida por Ernesto Alonso (1962; Telesistema mexicano).

Teresa. Dirigida por Rafael Banquels. (1959; Producida por Colgate – Palmolive y Telesistema mexicano).

Películas

A. González, Rogelio. *Un rincón cerca del cielo* (1952, Filmex S.A.).

Cottell, William. *Snow white and the seven swarfs* (1937; Walt Disney).

Kumble, Roger. *Cruel Intentions* (1999; Neal H. Moritz).

Rodríguez, Ismael. *Los tres García* (1946).

Valero, Jesús. *María Isabel* (1966: Valentín Pimstein. Tele Sistema Mexicano).

Waters, Mark. *Mean Girls* (2004; Lorne Michaels y Louise Rosner).

Páginas web de artistas

Dora Bartilotti

<https://www.dorabartilotti.com/>

Claudia Casarino

<https://claudiacasarino.com/>

