

Latinoamericanas en las artes y la literatura Siglos XX y XXI



Fernando Delmar | Yunuen Díaz | Ángel Miquel
Eugenia Núñez | Angélica Tornero
(coordinadores)

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Latinoamericanas en las artes y la literatura. Siglos XX y XXI

Fernando Delmar
Yunuen Díaz
Ángel Miquel
Eugenia Núñez
Angélica Tornero
(coordinadores)



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Latinoamericanas en las artes y la literatura : siglos XX y XXI / Fernando Delmar, Yunuen Díaz, Ángel Miquel, Eugenia Núñez, Angélica Tornero, (coordinadores). - - Primera edición. - - México : Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2026.

278 páginas : ilustraciones

ISBN 978-607-2646-75-9

1. Mujeres artistas – América Latina 2. Autoras latinoamericanas – Siglo XX
3. Autoras latinoamericanas – Siglo XXI

LCC N8354

DC 704.042

Esta publicación fue dictaminada por pares académicos bajo la modalidad doble ciego.

Latinoamericanas en las artes y la literatura. Siglos XX y XXI

Primera edición, junio de 2026.

D.R. 2026, Fernando Delmar, Yunuen Díaz, Ángel Miquel, Eugenia Núñez, Angélica Tornero (coordinadores).

D.R. 2026, Universidad Autónoma del Estado de Morelos
Av. Universidad 1001, col. Chamilpa, CP 62209, Cuernavaca, Morelos.
publicaciones@uaem.mx
libros.uaem.mx

Corrección de textos: María Fernanda Heredia Rojas
Formación: Lucero Sandoval
Diseño de forros: Fernando Delmar / Lizbeth Zenteno

ISBN: 978-607-2646-75-9

DOI: 10.30973/2026/latinoamericanas_artes



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento- NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0).

Hecho en México

Contenido

Presentación	
Yunuen Díaz	5
ARTES VISUALES Y CINE	13
La fotografía como herramienta de resistencia: el legado de Lola Álvarez Bravo	
Eugenia Núñez	15
Isabel Villaseñor, la pionera	
Liliana Elvira Moctezuma	35
Nace una estrella internacional: las dos primeras películas españolas de María Félix	
Ángel Miquel	49
Reescribiendo el canon del videoarte: cuerpo, imagen y poder en la obra de Pola Weiss	
Isadora Escobedo Contreras	73
La mirada que abraza en el cine documental de Tatiana Huezo	
Melisa Lio Flores	91
PROCESOS Y ESTÉTICAS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO	107
Teresa Burga: perfil de la artista latinoamericana	
Larisa Escobedo.....	109
<i>Plegaria muda</i>. Poética del duelo en la obra de Doris Salcedo (Colombia, 1958)	
Mariel Cifardo.....	123

Elizabeth Romero: <i>performance</i>, tatuaje y sacralidad transgresora Araceli Barbosa Sánchez	139
Maria Thereza Alves: estéticas del vínculo y perspectiva ecológica decolonial Yunuen Díaz	155
Biologías creativas: conversaciones con Edith Medina Zaira Espíritu	173
La ecología de lo sonoro y su percepción corporizada en Rossana Lara y Ximena González Grandón Elías Paracelso Xolocotzin Eligio	189
 LITERATURA.....	 197
Metaliteratura expandida. La escritura de Elena de Hoyos Martha Gabriela Mendoza Camacho	199
Experiencia vivida como materia textual en <i>Permanente obra negra</i>, de Vivian Abenshushan Berenice Romano Hurtado	215
Rescatarnos a los dos. La búsqueda de la identidad en <i>La cabeza de mi padre</i>, de Alma Delia Murillo Angélica Tornero.....	231
Cartografías del silencio: violencia y marginación en las ciudades literarias de Laura Baeza Orly Cortés	255
 Semblanzas	 273

Presentación

Si bien la consolidación de movimientos feministas en América Latina en la segunda mitad del siglo XX y su crecimiento en visibilidad en el siglo XXI han ido logrando la legitimación, el reconocimiento y la valoración del arte de las mujeres, aún queda un largo camino por recorrer en la revisión de las producciones artísticas de aquellas que decidieron seguir una vida creativa. Y es que, además de vivir en contextos poco favorecedores para desarrollar su carrera, los estereotipos de género se mantuvieron estáticos por mucho tiempo. La autora feminista Marcela Lagarde ha analizado cómo esos estereotipos colocaban a la mujer en la figura de madre-esposa, negándole la posibilidad de desarrollar una vida creativa plena. Asimismo, en muchos países solo a partir de la segunda mitad del siglo XX las mujeres pudieron por fin votar y ser votadas (en México esto sucedió en 1955). De este modo, ejercer las artes o la literatura como carreras y trabajo de sustento no había sido algo común, pues este tipo de actividades se encontraban asociadas al goce, la libertad y el ingenio, valores históricamente vinculados con lo masculino. Frente a este panorama, estudiar el arte y la literatura desarrollados por las mujeres nos permite ahondar en la potencia creadora y la singularidad expresiva de quienes se opusieron a estos estereotipos y se forjaron una carrera frente a un panorama hostil.

¿Qué aportan las mujeres a las artes y a la literatura? ¿Cómo es que su trabajo ofrece una visión alterna a la de la cultura hegemónica? ¿Cómo confrontaron la adversidad del medio creativo que hasta el siglo XX permanecía como un espacio casi exclusivamente masculino? ¿Qué estrategias formales, perceptivas, conceptuales o, incluso, sociales han adoptado las mujeres para lograr sostener una vida dedicada al trabajo estético? Este libro propone responder estas preguntas a través del estudio de artistas y escritoras latinoamericanas de los siglos XX y XXI que han realizado aportaciones formales, temáticas o conceptuales a sus áreas respectivas de trabajo. Se trata de figuras que, si bien recibieron atención o reconocimiento, aún necesitan ser estudiadas para comprender sus aportaciones en una dimensión más profunda. De esta forma,

se ofrece aquí un aporte al releer esas trayectorias desde perspectivas críticas actualizadas provenientes de campos como la teoría y crítica feminista del arte, la historiografía con enfoque de género y la ecocrítica.

Latinoamericanas en las artes y la literatura. Siglos XX y XXI propone una vinculación entre los estudios de las artes audiovisuales y la literatura, dando continuidad a los proyectos que, desde hace más de diez años, se llevan a cabo en el cuerpo académico Teorías y Crítica del Arte y la Literatura de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM). El contexto en que se presenta se ubica así en el más o menos amplio conjunto de aportaciones recientes en esos campos. En lo que respecta a las artes pueden mencionarse libros como *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*, editado por Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta (2017); *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*, de Andrea Giunta (2019), y *Locas mujeres. 130 directoras en América Latina*, de Jorge Ruffinelli (2015). También pueden recordarse números monográficos y *dossiers* como el que dedicó en 2024 la revista *Vivomatografías*: “Mujeres en el cine silente latinoamericano: trabajo, representación, recepción”, coordinado por Luciana Corrêa de Araújo.

En cuanto a los estudios sobre literatura, esta obra se enmarca en los esfuerzos para visibilizar la producción de mujeres, los cuales han sido compilados en libros como *Carto(corpo)grafías. Nuevo reparto de las voces en la narrativa de autoras latinoamericanas del siglo XXI*, editado por Fernanda Bustamante Escalona y Lorena Amaro Castro (2024); *De sur a norte: panorama crítico de las escritoras latinoamericanas en el siglo XXI* (2025), coordinado por Brenda Morales Muñoz, y *De norte a sur: panorama crítico de prácticas literarias de las escritoras latinoamericanas en el siglo XXI* (2025), coordinado por Ivonne Sánchez Becerril. De igual modo, debe mencionarse el libro que, en julio de 2026, aparecerá con el título de *El activismo literario de las escritoras latinoamericanas actuales*, editado por Carolina Miranda y Victoria Ríos Castaño, y en el cual se da cuenta de cómo las mujeres utilizan la literatura como activismo intelectual para confrontar la violencia de género y la injusticia social. Asimismo, pueden destacarse contribuciones monográficas y *dossiers* como “Escritoras latinoamericanas en el siglo XXI: cuestiones

líquidas” (2020), coordinado por Lourdes Parra Lazcano y Mauricio Díaz Calderón para la *Revista Chilena de Literatura*, o “Escritoras latinoamericanas: miradas críticas desde el siglo XXI” (2022), incluido en *Humanitas*, revista de la Universidad Autónoma de Nuevo León, entre otros.

El contexto de investigación en que se inscribe esta publicación también se integra por recursos sobre proyectos artísticos como la sección “Mujeres” del *Portal del cine y el audiovisual latinoamericano y caribeño* y los apartados respectivos del *Women Film Pioneers Project*, un sitio web de la Columbia University. En cuanto a fotografía, se puede mencionar la plataforma digital *Foto féminas*, enfocada en revisar el trabajo de fotografías contemporáneas latinoamericanas y del Caribe. También se encuentra la galería en línea Museo de Mujeres Artistas (MUMA) y la plataforma *Mujeres mirando mujeres*, en las que se busca visibilizar proyectos de artistas iberoamericanas. En el ámbito literario, destaca el pódcast *Hablemos, escritoras*, impulsado por la investigadora mexicanoestadunidense Adriana Pacheco, y en cuanto al análisis de la cultura global desde una perspectiva crítica y decolonial, el pódcast *Feminismos del sur*.

El libro incorpora trabajos de integrantes de las comunidades académicas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), la UAEM, la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMex) y la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Argentina. Las artistas y escritoras incluidas en estos capítulos son figuras relevantes de México, Perú, Colombia, Brasil, Chile y El Salvador, que dan cuenta de cómo se ha ido transformando tanto el entorno social como el estético en algunos países de América Latina. Cada capítulo muestra en su aparato crítico las discusiones que se establecen con las monografías y las propuestas teóricas recientes acerca de los temas en cuestión.

Esta obra se divide en tres secciones: “Artes visuales y cine”, “Procesos y estéticas en el arte contemporáneo” y “Literatura”. Se agruparon de este modo para permitir que las personas lectoras puedan encontrar en cada eje disciplinar las coincidencias o divergencias en las propuestas de cada artista o escritora. Los estudios se organizaron en cada sección siguiendo un criterio cronológico a partir de las fechas de nacimiento de las artistas o escritoras, lo

que contribuye a trazar un horizonte histórico de los retos que enfrentaron las mujeres en el contexto social de cada época.

En la primera sección, “Artes visuales y cine”, se presentan cinco textos que permiten ahondar en la construcción de un espacio femenino en contextos como la fotografía, la pintura y la producción cinematográfica, conformados en sus inicios como territorios masculinos. Las figuras exploradas aquí representan la ruptura de un canon y la apertura a nuevos temas, medios y técnicas.

En “La fotografía como herramienta de resistencia: el legado de Lola Álvarez Bravo”, Eugenia Núñez examina a una figura clave de la fotografía moderna en México. A través del estudio de dos obras de Lola Álvarez, *Universidad femenina* (1943) y *Computadora 2* (s/f), Núñez muestra cómo la artista reconfiguró la representación de las mujeres en el espacio público, en el contexto de una modernidad tecnológica, subrayando los factores políticos y culturales que marcaron su práctica.

Por su parte, en el capítulo “Isabel Villaseñor, la pionera”, Liliana Elvira Moctezuma ahonda en una revisión bibliográfica y de archivo para analizar distintos momentos de la vida de esta versátil creadora que se desempeñó en las artes plásticas, la música y la actuación, y quien fue una de las primeras en México en denunciar la violencia hacia las mujeres en las artes.

En el siguiente capítulo, “Nace una estrella internacional: las dos primeras películas españolas de María Félix”, Ángel Miquel recrea el inicio de la trayectoria de la célebre actriz en el ámbito internacional, ubicándolo en el contexto de las relaciones entre las industrias cinematográficas mexicana y española de la época. Se destacan las inusuales gestiones hechas por María Félix en la orientación de su carrera artística y en la elección y creación de sus personajes.

Por otro lado, en “Reescribiendo el canon del videoarte: cuerpo, imagen y poder en la obra de Pola Weiss”, Isadora Escobedo Contreras propone una relectura crítica de la obra de la artista, situándola en una genealogía transnacional del video experimental feminista. La argumentación sostiene que Weiss no solo expandió las posibilidades expresivas del video hacia el terreno de la videodanza y el videodiario, sino que también implicó en su obra el pensamiento

cyborgfeminista, adelantado a su tiempo, al concebir la cámara como extensión corporal y dispositivo político.

Cierra la primera sección el capítulo “La mirada que abraza en el cine documental de Tatiana Huezo”, en el que Melisa Lio explora el trabajo documental de la cineasta salvadoreña radicada en México, quien a partir de una mirada matricial establece una cartografía de afectividades visuales y sonoras al retratar temas tan delicados como la violencia y la desaparición forzada.

La segunda sección de este libro, “Procesos y estéticas en el arte contemporáneo”, está conformada por seis capítulos, en los cuales se examina a artistas cuyas apuestas estéticas reconfiguran el canon a partir de la segunda mitad del siglo XX. Intentando romper con la hegemonía de lo visual, se trata de mujeres artistas que han buscado desarrollar sus propios universos conceptuales, corporales, perceptivos y relacionales. Se han agrupado aquí los estudios de prácticas con un marcado interés por lo social, que apelan a lenguajes politizados desde el *performance*, el arte comunitario, el trabajo conceptual e instalativo, así como las prácticas de ecología sonora y de relaciones interespecie. Con ello, se abren campos semánticos que se indagan a partir de registros sensibles que confrontan el régimen escópico del mundo contemporáneo.

En “Teresa Burga: perfil de la artista latinoamericana”, Larisa Escobedo refiere las metodologías de investigación-creación vinculadas al análisis de datos estadísticos que utilizó la artista conceptual peruana Teresa Burga para estudiar su experiencia como artista mujer y la de otras que fueron marginadas por el sistema patriarcal del arte. En el capítulo también se revisan estadísticas sobre la presencia de las mujeres artistas en exposiciones de grandes museos, haciendo una comparación entre el borramiento de artistas latinoamericanas en el siglo XX y la experiencia de la propia Teresa Burga.

Mariel Ciafardo, en su texto “*Plegaria muda*. Poética del duelo en la obra de Doris Salcedo (Colombia, 1958)”, analiza la obra de la artista colombiana Doris Salcedo para mostrar cómo su estética enfrenta la violencia con una ética que evita la espectacularización del dolor y abre un espacio de memoria crítica para reelaborar el duelo de manera colectiva.

En el capítulo “Elizabeth Romero: *performance*, tatuaje y sacralidad transgresora”, Araceli Barbosa nos presenta cómo la artista mexicana Elizabeth Romero resignificó el cuerpo femenino como territorio espiritual, político y artístico. En su análisis presenta cómo, mediante la práctica del *performance* y el tatuaje, esta artista articuló una transgresión dialógica que confronta lo sagrado desde la carne, fusionando feminismo y ritualidad ancestral en una poética de resistencia encarnada.

Por mi parte, en el capítulo “Maria Thereza Alves: estéticas del vínculo y perspectiva ecológica decolonial”, analizo el trabajo de la artista de origen brasileño para mostrar cómo su estética se enfoca en la vincularidad, no solo como metodología de trabajo, sino como proyecto que confronta la hegemonía de los relatos capitalistas, extractivistas y coloniales, que han silenciado y desarticulado modos de vida más cuidadosos del entorno. En este texto se explora cómo la artista es una de las primeras exponentes en América Latina de un trabajo centrado en la ecología social con un enfoque decolonial.

En “Biologías creativas: conversaciones con Edith Medina”, Zaira Espíritu traza un recorrido por la práctica transdisciplinar de la artista, situada en la intersección entre arte, ciencia, biología, tecnología y saberes ancestrales. La obra de Edith Medina articula lo íntimo, lo político y lo más que humano, y propone tanto una estética como una epistemología expandidas, donde el proceso y la ética del cuidado prevalecen sobre la inmediatez.

Elías Paracelso Xolocotzin, en su texto “La ecología de lo sonoro y su percepción corporizada en Rossana Lara y Ximena González Grandón”, sitúa los aportes de estas artistas-investigadoras en relación con la expresividad de lo sonoro y su relación ecológica. Al intercambiar experiencias afectivas con los objetos, las obras analizadas se ubican en los cruces entre arte, ciencia y tecnología.

Finalmente, la tercera sección, “Literatura”, está integrada por cuatro capítulos, en los que se analiza el trabajo de autoras contemporáneas que desarrollan identidades y procesos de trabajo que confrontan los cánones literarios tradicionales.

En “Metaliteratura expandida. La escritura de Elena de Hoyos”, Martha Gabriela Mendoza ofrece un análisis de la obra de esta escritora que ha desarrollado un estilo multidisciplinario e híbrido como estrategia de escritura para concebir un espacio literario que desborda los libros y construye no solo textos, sino relaciones e interacciones con el ámbito social.

Por su parte, en “Experiencia vivida como materia textual en *Permanente obra negra*, de Vivian Abenshushan”, Berenice Romano propone leer esa ~~no-
vela~~ como un discurso autoficcional fragmentado en seis series. El registro autorreferencial de la primera serie determina lo que compone a las demás y da paso a reflexiones que surgen en torno a la escritura, la autoría y el plagio, que, como consideraciones que surgen de una experiencia de vida, cargan rasgos de identidad.

En “Rescatarnos a los dos. La búsqueda de la identidad en *La cabeza de mi padre*, de Alma Delia Murillo”, Angélica Tornero analiza los principales recursos utilizados por esta autora para elaborar un relato autobiográfico en el que destaca, por una parte, la autocomprensión de la narradora como hija de padre ausente y, por otra, la modificación de la idea de sí misma al buscar y encontrar al padre, y reconciliarse con él.

Por último, en “Cartografías del silencio: violencia y marginación en las ciudades literarias de Laura Baeza”, Orly Cortés aborda la narrativa de esta escritora desde la relación entre ciudad, cuerpo y violencia. A través del análisis de las obras narrativas *Época de cerezos*, *Niebla ardiente* y *El lugar de la herida*, Orly Cortés examina cómo los textos de Laura Baeza cartografían silencios y márgenes urbanos, revelando subjetividades femeninas atravesadas por la exclusión y la resistencia.

Como puede observarse, este libro trata sobre autoras que han reconfigurado caminos expresivos frente a contextos vulnerados. La obra de estas artistas y escritoras nos ofrece un abanico de reflexiones sobre su contexto, experimentadas desde lo sensible. Su trabajo abre posibilidades para repensar el papel de las artes y las letras no solo hacia el pasado, sino frente al panorama del siglo XXI, en el cual se advierte con preocupación el recrudecimiento expresivo de relatos patriarcales (por ejemplo, en el actual gobierno

de Estados Unidos) como formas de poder que intentan legitimar formas de violencia injustificable contra pueblos enteros, así como el intento renovado de estereotipar las relaciones de género, la negación de las diversidades y la constante explotación de las personas y los territorios.

Así, se espera que esta obra ofrezca un panorama reflexivo para un presente que necesita de sensibilidades críticas frente a los horizontes complejos que enfrentamos.

Yunuen Díaz

Artes visuales y cine

La fotografía como herramienta de resistencia: el legado de Lola Álvarez Bravo

Eugenia Núñez

No tengo mayores pretensiones artísticas, pero si algo resulta útil de mi fotografía será en el sentido de ser una crónica de mi país, de mi tiempo, de mi gente, de cómo ha ido cambiando México.

Lola Álvarez Bravo

Pionera de la fotografía

Dolores Martínez de Anda, reconocida en el ámbito artístico como Lola Álvarez Bravo, fue una figura fundamental en la consolidación de la fotografía moderna en México. Su producción visual, comprometida tanto en lo estético como en lo ético, se caracterizó por confrontar los discursos hegemónicos en torno al género, modernidad e identidad nacional de su época. A lo largo de su trayectoria, Lola exploró diversos lenguajes visuales que incluyeron desde el uso del *collage* hasta la construcción del fotomural, consolidando así una propuesta autoral en la que convergen la crítica social y la experimentación formal.

El presente capítulo propone una aproximación contextual a su vida y obra con el propósito de identificar los factores sociales, culturales y políticos que influyeron en su práctica artística, así como valorar la dimensión estética y transformadora de su legado. A partir de este marco, se analizarán dos de sus composiciones: *Universidad femenina* (1943) y *Computadora 2* (s/f), obras en las que la artista no solo innova en términos formales, sino que también propone una reconfiguración crítica de la representación visual de las mujeres en el espacio público.

Semblanza de la artista

Lola Álvarez Bravo, oriunda de Lagos de Moreno, Jalisco, nació en 1903 y se estableció desde 1927 en la Ciudad de México. Su acercamiento al mundo artístico y a la fotografía se dio a través de su relación con el también fotógrafo Manuel Álvarez Bravo, quien fuera su esposo y una temprana influencia en su carrera. No obstante, con el tiempo, Lola forjaría un camino propio, convirtiéndose en una de las pioneras de la fotografía mexicana.

Su práctica artística abarcó desde el fotoperiodismo hasta el *collage* fotográfico, en donde exploró las posibilidades del surrealismo como un medio para desafiar las narrativas establecidas y cuestionar las estructuras de poder en el contexto social posrevolucionario; construyó un cuerpo de obra en el que desarrolló una sensibilidad feminista que, aunque no abiertamente adscrita a los movimientos de su época, se manifestó en la visibilidad de mujeres trabajadoras, comunidades marginadas y personas excluidas de la historia oficial.

A lo largo de su trayectoria, Lola formó parte de los círculos intelectuales y artísticos de la posrevolución, por lo que interactuó con personalidades como Frida Kahlo, Diego Rivera, Rufino Tamayo, David Alfaro Siqueiros, Tina Modotti y María Izquierdo (esta última fue su amiga cercana durante muchos momentos de crisis en su vida). Más tarde, Lola se uniría al movimiento cultural de izquierda y compartiría la visión de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y del grupo de los Contemporáneos.¹

Tales interacciones fueron fundamentales para el desarrollo de su obra, no solo por las influencias artísticas que recibió, sino también en términos de la construcción de una comunidad que le ayudó a navegar con éxito en un mundo dominado por las estructuras patriarcales. Particularmente significativa fue la sororidad de la red de mujeres, quienes, al compartir sus experiencias y colaboraciones, lograron desafiar las lógicas tradicionales y construir un pensamiento

¹ Véase Olivier Debrouse, *Lola Alvarez Bravo: In Her Own Light*, The University of Arizona, Center for Creative Photography, Tucson, Arizona, 1994, pp. 23-24. <http://hdl.handle.net/10150/641043>.

innovador, estableciendo un hito importante en la escena cultural y artística de México.

Tras la persecución y exilio de la fotógrafa Tina Modotti en 1930, Lola heredó su equipo fotográfico y continuó el legado de su amiga, pues tenían una visión común marcada por un deseo de cambio social y justicia.² En 1934, después de su separación de Manuel Álvarez Bravo, Lola comenzó a trabajar como profesora de artes plásticas en la Secretaría de Educación Pública (SEP). Este cambio en su vida personal la obligó a buscar su independencia económica, lo que la llevó a profundizar en su técnica fotográfica y reforzar su cercanía con los grupos culturales de izquierda.

Como Tina Modotti, Lola reaccionó a su entorno. Con su fotografía buscó capturar la realidad cotidiana, tanto en contextos urbanos como rurales, en un periodo de desarrollo industrial con profunda desigualdad y explotación que acentuaba las disparidades económicas y sociales. En una época en la que la participación de las mujeres en la fotografía solía limitarse a ser asistente en un estudio fotográfico, Lola rompió con esa norma al salir a las calles a captar el mundo exterior. Sus fotografías de calle, a menudo centradas en los grupos más marginados, reflejan una postura crítica hacia la injusticia social y un profundo respeto por las comunidades indígenas y los sectores populares.

Durante las décadas de los cuarenta y cincuenta, Lola trabajó de forma experimental con el *collage*, explorando la fragmentación y la yuxtaposición para generar nuevas lecturas visuales. Esta práctica estaba fuertemente influenciada por su experiencia profesional en el *marketing* y la fotografía comercial, donde aprendió la importancia de recrear mensajes eficaces y de impacto.

Otro de los momentos significativos de su carrera fue la documentación fotográfica a Frida Kahlo, con quien compartía una relación de amistad. Como testimonio adicional de este vínculo, en 1953, Lola organizaría la única exposición individual que Frida tuvo en vida en México. Esto ocurrió en la Galería

² Véase Nieves Rodríguez y Méndez de Lozada, “Fotografías inéditas de Tina Modotti”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2008, vol. XXX, núm. 93, pp. 213-224. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36912019009>.

de Arte Contemporáneo, un espacio abierto por Lola dos años antes en la capital, que se convertiría en un gran referente para la promoción y visibilización del arte mexicano. Esa exposición marcó un avance significativo en la búsqueda del reconocimiento de las mujeres en el arte, en un contexto donde aún enfrentaban restricciones para acceder al circuito cultural.

La trayectoria profesional de Lola tomó impulso al colaborar en la revista *El Maestro Rural*, editada por la SEP, así como en la LEAR. Con el tiempo alcanzó reconocimiento y se consolidó como fotógrafa independiente, convirtiéndose en la primera jefa del Departamento de Fotografía en la Dirección de Educación Extraescolar y Estética, que luego se integraría al Instituto Nacional de Bellas Artes, tras su fundación en 1946.³

El impacto de Lola en el campo artístico también se extendió a la enseñanza y promoción de la fotografía. Fue una de las primeras mujeres en dirigir un taller de fotografía en la Academia de San Carlos, donde impulsó a nuevos talentos con inquietudes estéticas y sociales similares a las suyas. Este compromiso con la educación reafirmó su papel como una figura clave en la consolidación de la fotografía como disciplina autónoma, al estimular a que noveles artistas encontraran en esta técnica una herramienta de expresión.

Desde la perspectiva de la investigadora y socióloga Dora Barrancos, el arte en América Latina constituye un terreno de disputa simbólica en el que las mujeres han logrado inscribir sus voces y experiencias en contextos históricamente atravesados por la exclusión y la subordinación.⁴ Esta noción resulta especialmente fecunda para analizar la obra de Lola, cuya práctica fotográfica puede leerse como un gesto persistente de resistencia visual. Lejos de limitarse a reproducir las imágenes dominantes de su tiempo, Lola construyó un archivo sensible de lo cotidiano y de los márgenes, desafiando las narrativas doctrinarias que asociaban lo femenino con la pasividad, lo doméstico o la superficialidad estética.

³ Véase Elizabeth Ferrer, *Lola Álvarez Bravo*, Fondo de Cultura Económica / Turner, México, 2006, pp. 19-21.

⁴ Véase Dora Barrancos, *Mujeres en la sociedad argentina: Una historia de cinco siglos* (2.^a ed.). Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2010, p. 51.

El contexto artístico

Durante las primeras décadas del siglo XX, tanto en Europa como en América, algunos artistas de vanguardia formularon una crítica frente a los regímenes autoritarios, el imperialismo y la opresión generada por factores como la violencia, el materialismo y la hegemonía del capital. En el caso latinoamericano, estas vanguardias no deben entenderse como simples reflejos de los movimientos europeos, sino como respuestas contextuales a problemáticas locales.

La investigadora e historiadora del arte Andrea Giunta argumenta que las vanguardias artísticas en América Latina no fueron simplemente un reflejo de los movimientos europeos, sino que, en ciertos casos, se desarrollaron como respuestas críticas y contextualizadas frente a problemáticas locales, muchas de ellas desde una postura política de izquierda. Según la autora, estas vanguardias articularon proyectos estéticos que cuestionaban las estructuras coloniales del saber y del poder, proponiendo una modernidad alternativa comprometida con la transformación social.⁵

Si bien es posible afirmar que numerosos movimientos de vanguardia en América Latina se desarrollaron con una sensibilidad crítica hacia el autoritarismo, el colonialismo y el orden capitalista, no se puede considerar a “las vanguardias” como un bloque ideológicamente homogéneo. La propia Andrea Giunta advierte que solo una parte de estas expresiones artísticas se articuló en torno a proyectos emancipatorios inspirados en postulados de izquierda, apostando por un arte comprometido con la transformación del tejido social. Por tanto, no todas las experiencias vanguardistas compartieron esa intencionalidad política ni la misma visión del papel del arte en la sociedad.

Por ejemplo, Edward Weston, figura central en el desarrollo de la fotografía moderna que trabajó brevemente en México durante el periodo posrevolucionario, no desarrolló una práctica artística desde una ideología revolucionaria ni

⁵ Véase Andrea Graciela Giunta, “Adiós a la periferia: vanguardias y neovanguardias en el arte de América Latina”, en Blanco sobre *Blanco. Miradas y Lecturas sobre Artes Visuales*, Buenos Aires, 2013, vol. 5, núm. 8, pp. 9-20.

compartió agendas políticas explícitas vinculadas con la izquierda; su propuesta estética se enfocó en la pureza formal, la exploración visual del objeto y la abstracción compositiva, sin una intención manifiesta de transformación social.

En el caso de México, durante las décadas de los veinte y los treinta, el país se convirtió en un punto de encuentro para artistas e intelectuales de distintas latitudes, especialmente estadounidenses y europeos, que encontraron en la escena posrevolucionaria un espacio de experimentación, refugio e inspiración. Esta interacción dio lugar a un arte sincrético y mestizo, que articuló nuevas identidades visuales mediante la integración de elementos locales con discursos estéticos globales. A través de este diálogo intercultural, los artistas mexicanos lograron establecer una intersección creativa entre lo local y lo internacional, consolidando una vanguardia propia con una fuerte carga política y simbólica, que influyó de forma decisiva en la configuración del modernismo mexicano.

Bajo este contexto, en este proceso de transformación surgió el modernismo fotográfico mexicano, llamado así por Olivier Debroyse,⁶ como un movimiento que enfrentó la necesidad de reconstruir la identidad nacional en un país que experimentaba cambios en sus esferas sociopolíticas y culturales. Esta corriente se vio influenciada por el cine, el muralismo, el constructivismo y la nueva objetividad, y operó en la intersección entre el registro documental y la exploración formal.

Cabe señalar que un antecedente relevante en la historia de la fotografía artística en México fue el movimiento pictorialista, activo desde las últimas décadas del siglo XIX hasta las primeras del XX. Este movimiento, centrado en dotar a la fotografía de una dimensión estética y autoral similar a la pintura, sentó las bases para la legitimación del fotógrafo como creador y contó con respaldo institucional, aunque se mantuvo dentro de una élite masculina donde la participación de mujeres estuvo prácticamente ausente.⁷

⁶Véase O. Debroyse, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p. 43. No debe confundirse el término modernismo con el que se utiliza para describir una corriente de la literatura hispanoamericana que se dio en una etapa previa.

⁷Véase Luis Fernando López Palacios. *Del pictorialismo a [la] fotografía moderna. Obras de Manuel Álvarez Bravo 1920-1940*, Toluca, 2024. Tesis, UAEMex, Facultad de Humanidades. <https://ri.uaemex.mx/handle/20.500.11799/141043>.

Dora Barrancos señala que en esos años se dio en varios países de Latinoamérica una lenta y desigual ampliación de los derechos de las mujeres. Aunque se registraron avances en el acceso a la educación y al trabajo remunerado, estos no se distribuyeron equitativamente, pues las estructuras patriarcales continuaron restringiendo la participación plena de las mujeres en la esfera pública.⁸ En particular, las artistas se enfrentaron al reto de posicionarse en un ámbito predominantemente masculino, abriéndose paso a través de la representación visual de sus experiencias y perspectivas.

El medio de la fotografía fue muy útil en esta búsqueda, pues, si bien originalmente fue considerada como un instrumento de representación objetiva, con el tiempo comenzó a tomar una dirección intencionada y subjetiva. En México, por un lado, los retratos de las condiciones de vida del pueblo y de los paisajes se convirtieron en íconos de nacionalismo en boga y, por otro, comenzó a aparecer una necesidad expresiva autoral, que abrió el camino para que también pudiera ser un medio de reflexión y crítica.

El modernismo fotográfico mexicano fue un espacio de convergencia entre la tradición documental y la experimentación formal, influenciado por el muralismo, el cine y las vanguardias europeas. Como indica Debrouse, la fotografía moderna en México se nutrió tanto de la estética constructivista como de la escuela de la nueva objetividad, y adoptó como uno de sus principales propósitos representar la transformación del país a través de una mirada crítica y comprometida. Dentro de esta corriente, figuras como Manuel Álvarez Bravo, Tina Modotti y Lola Álvarez Bravo redefinieron los límites del medio al integrar la yuxtaposición de imágenes para narrar visualmente los procesos de cambio en la sociedad, ya que, como enfatiza dicho autor, “el modernismo en la fotografía mexicana no solo fue una exploración estética, sino también un proyecto ideológico y social”.⁹

⁸ Véase D. Barrancos, *Mujeres en la sociedad argentina*, p. 51.

⁹ O. Debrouse, *Fuga mexicana*, p. 67.

Fotografía de mujeres

La fotografía de Lola Álvarez Bravo, aunque no siempre transmite un mensaje político de manera explícita, manifiesta una perspectiva de género en su concepción. A través de la experimentación fotográfica y bajo una sensibilidad feminista implícita, su trabajo forma parte de la genealogía de resistencias visuales que han cuestionado las narrativas hegemónicas sobre género y poder. Su habilidad para integrar influencias artísticas internacionales con una mirada crítica hacia la sociedad hace de su obra un valioso testimonio de las transformaciones y contradicciones de su época.

En la primera mitad del siglo XX, México atravesó por un periodo de consolidación institucional orientado a fortalecer el proyecto de nación. En este contexto, diversas entidades gubernamentales fueron fundadas con el propósito no solo de estructurar políticas públicas, sino también de construir una narrativa visual que reforzara los valores nacionales. Una de estas entidades fue el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), creado en 1943 para brindar servicios de salud y de seguridad social a la población. El logotipo original que representa a la institución lo diseñó Salvador Zapata Agüero por encargo del entonces director general del IMSS, Ignacio García Téllez; integra la figura de una mujer en el centro sosteniendo a un niño en sus brazos, ambos resguardados por un águila para evocar los símbolos patrios y la noción de protección estatal.¹⁰

La mujer, representada como madre y cuidadora, encarnaba los ideales de sacrificio, moralidad y unión familiar que el Estado promovía como fundamentales para el desarrollo del país. El emblema del IMSS, por lo tanto, es una síntesis visual de los valores patrióticos y de las aspiraciones de progreso social, con la mujer como núcleo simbólico de esta narrativa bajo la protección de una nación.

En contraste con esta representación institucionalizada, la obra de Lola adquiere un carácter político al desafiar las imágenes hegemónicas de la mujer.

¹⁰ Véase Instituto Mexicano del Seguro Social, “Evolución del logotipo del IMSS Gobierno de México, 18 de enero, 2019. <https://www.gob.mx/imss/articulos/evolucion-del-logotipo-del-imss>.

Mientras el discurso oficial reforzaba un modelo femenino centrado en la maternidad y el cuidado, sus fotografías ofrecen una visión alternativa que destaca la diversidad, la autonomía y la agencia femenina, proponiendo una relectura de los roles de género en el imaginario social.

Las mujeres, especialmente las indígenas y rurales, fueron ampliamente capturadas por la lente de Lola, y no se les representó como objetos decorativos, sino como sujetos situados, portadores de agencia en espacios atravesados por las tensiones entre tradición y modernidad.

Estas representaciones pueden leerse como una forma temprana de construir un feminismo visual que, sin necesidad de proclamas explícitas, celebra la fortaleza, la autonomía y la contribución social de las mujeres en un contexto de desigualdad estructural. Obras como *La visitación* (1934) —emblemática del periodo temprano de Lola, donde muestra a dos mujeres indígenas en abrazo fraterno— o *Entierro en Yalalag* (1946) —que retrata a un grupo de mujeres en una escena de duelo comunitario— revelan una sensibilidad profundamente empática hacia las experiencias de las mujeres en contextos rurales. Asimismo, *Trapezistas* (1938) y *Judas* (1942) subrayan la centralidad del trabajo femenino en la vida cotidiana en entornos más urbanos. Estas imágenes no solo documentan, sino que construyen un relato visual crítico que posiciona a las mujeres como protagonistas activas dentro de su contexto.

Rita Segato argumenta en *Las estructuras elementales de la violencia* que las representaciones visuales de estereotipos de género juegan un papel crucial en la construcción simbólica del poder.¹¹ Desde esta óptica, la imagen se convierte en un espacio de disputa simbólica donde se inscriben y se reproducen luchas de poder. La fotografía de mujeres de Lola puede leerse, en este sentido, como un ejercicio contrahegemónico, que subvierte la iconografía dominante para denunciar la violencia estructural y las desigualdades de género. Al centrar su lente en mujeres trabajadoras, indígenas, estudiantes o ancianas, Lola subvierte

¹¹ Véase Rita Laura Segato, *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*, Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, Buenos Aires, 2003, pp. 57-58.

la gramática visual que históricamente ha silenciado o estetizado el dolor y la resistencia de los cuerpos subalternizados. Sus imágenes no solo registran, sino que construyen una narrativa alternativa en la que la dignidad, la agencia y la memoria de quienes han sido históricamente desplazados del relato nacional cobran centralidad.

Dos fotomurales

Las vanguardias artísticas, el muralismo y la interacción con artistas internacionales influyeron significativamente en la producción fotográfica de Lola. Su contacto con los muralistas le permitió adentrarse en la composición de estéticas y discursos visuales, mientras que vanguardias europeas como el dadaísmo y el surrealismo la impulsaron a experimentar con nuevas técnicas y enfoques.¹²

En este marco, resulta necesario examinar la relación entre el muralismo mexicano y el surgimiento de los fotomurales como práctica visual emergente.¹³ El muralismo, profundamente institucionalizado desde los años veinte, fue impulsado desde la SEP, especialmente bajo la gestión de José Vasconcelos, como una herramienta pedagógica de cohesión nacional. Su visualidad, monumental y masculina, contribuyó a consolidar una narrativa heroica del pueblo revolucionario, inscribiéndose en la arquitectura pública como pedagogía visual del mestizaje y la nación. Los fotomurales, en cambio, emergieron desde espacios menos institucionalizados, muchas veces ligados a exhibiciones temporales, museos o iniciativas individuales. Sus soportes más efímeros y generalmente desmontables implicaban una temporalidad distinta que afectó de manera directa su preservación y archivo. Mientras que los murales han sido restaurados como patrimonio

¹² El dadaísmo, representado por figuras como Hannah Höch, aborda el *collage* como una estrategia de desmontaje de las imágenes dominantes, mientras que el surrealismo utiliza la yuxtaposición de elementos como un medio para expresar lo inconsciente.

¹³ Un fotomural es una composición visual de gran formato realizada a partir de fotografías ensambladas para crear una imagen única que ocupa un espacio mural, ya sea en interiores o exteriores. Esta técnica combina la narrativa del muralismo (caracterizada por su función pedagógica, su escala monumental y su vocación pública) con la precisión y el lenguaje visual de la fotografía.

nacional, muchos fotomurales han sobrevivido solo como registros fotográficos o fragmentos dispersos en colecciones.

Así, aunque ambos comparten una intención narrativa y colectiva, el mural operó desde una estructura consolidada que le otorgó legitimidad inmediata, en tanto que el fotomural abrió una vía alternativa y más crítica. Lola Álvarez Bravo expandió el lenguaje de la fotografía moderna al incorporar fragmentación, montaje, multiplicidad de planos y ausencia de linealidad narrativa en amplias dimensiones, por lo que se alejó del relato épico y teleológico del muralismo clásico.

Su exploración en el *collage* fue un elemento fundamental en el desarrollo de su obra. A través de esta búsqueda, resignificó la imagen como un medio para articular discursos políticos y sociales, así como para construir composiciones complejas que, mediante la fragmentación y recomposición de la realidad, cuestionaban las estructuras visuales y simbólicas establecidas.

Lola propuso una narrativa visual al construir *collages* fotográficos de gran formato que buscaban articular un relato identitario y político en el espacio público, donde emergían mujeres, obreros, máquinas, escenas urbanas y silencios significativos.

Este desplazamiento en el lenguaje visual no solo implicó una transformación estética, sino también una crítica a los imaginarios hegemónicos del nacionalismo revolucionario. A través del fotomural, Lola inscribió una mirada situada, especialmente en lo que respecta al género y la modernidad; como señala James Oles, “Álvarez Bravo aspiraba a que el fotomontaje adquiriera el mismo rango simbólico y crítico que el muralismo, situando su obra fotográfica como un vehículo de reflexión sobre lo social y lo político”.¹⁴ Al mismo tiempo, estos *collages* de gran formato revelan una reelaboración del lenguaje visual que, sin perder su raíz nacionalista, se inserta en un diálogo transnacional con las corrientes estéticas de su tiempo.¹⁵

¹⁴James Oles, *Lola Álvarez Bravo: enfocando al México moderno*, UNAM, México, 2012, p. 53.

¹⁵*Ibidem*, p. 72.

Una de sus piezas importantes fue *Universidad femenina* (figura 1), un *collage* fotomural realizado en 1943 para la Universidad Femenina de México, fundada ese año por Adela Formoso de Obregón Santacilia.

Figura 1. *Universidad femenina*, 1943, Lola Álvarez Bravo



Fotomural. Técnica de collage. Fundación Televisa. Colección abierta.

Adela Formoso fue una pedagoga, feminista y escritora cuya contribución resultó fundamental en la ampliación de oportunidades educativas para las mujeres y la creación de espacios que impulsaran su desarrollo intelectual y profesional a lo largo del siglo. La Universidad Femenina de México fue uno de sus proyectos más emblemáticos, pues, hasta el momento de su fundación, las oportunidades para que las mujeres accedieran a la educación superior eran

limitadas a ciertas áreas del conocimiento, como docencia, enfermería y humanidades. La institución fue concebida como un espacio de formación integral que buscaba preparar a las mujeres para desempeñar un papel activo en la sociedad y ampliar sus posibilidades más allá de los roles tradicionales de madre y esposa, desafiando las concepciones conservadoras sobre el papel de la mujer.¹⁶

La Universidad Femenina no solo cumplió con un propósito académico, sino que también se convirtió en un símbolo de la lucha feminista en México. Al presentar el proyecto en 1949 ante el Primer Congreso de Universidades Latinoamericanas en la Universidad de San Carlos de Guatemala, Adela Formoso aludió a la necesidad de trabajar por la igualdad educativa en toda Latinoamérica, trayendo a la mesa la obligación de los gobiernos por garantizar los derechos de todas las personas, entre ellos el acceso a la educación.¹⁷

Universidad femenina no solo registra un momento histórico, sino que, a través de sus recursos formales y compositivos, comunica un mensaje de emancipación y empoderamiento femenino. Los aspectos formales del fotomural presentan una estructura de imágenes yuxtapuestas en las que se observa a mujeres en una perspectiva frontal mientras desempeñan distintas actividades académicas y profesionales, por lo que esto genera una sensación de proximidad y empatía.

¹⁶ “La Universidad Femenina de México, incorporada a la Universidad Nacional Autónoma de México, proyectó una educación integral para sus alumnas, las cuales también podían cursar el bachillerato que abarcaba cinco áreas distintas del conocimiento: Humanidades y Letras; Ciencias Sociales; Ciencia de la Física, Química y Biología; Ciencias de la Salud, y Arquitectura. Las aspirantes a nivel superior podían optar por cursar las licenciaturas en Letras, Archivonomía, Biblioteconomía, Asuntos Internacionales, Periodismo, Auxiliar Médica, Auxiliar de Odontología y Química Farmacéutica Bióloga” (Archivo General de la Nación, “#AGNRecuerda a Adela Formoso de Obregón Santacilia, la mujer que levantó universidades para las mujeres mexicanas”, 30 de junio, 2021. <https://www.gob.mx/agn/articulos/agnrecuerda-a-adela-formoso-de-obregon-santacilia-la-mujer-que-levanto-universidades-para-las-mujeres-mexicanas?idiom=es>).

¹⁷ Véase Adela Formoso de Obregón Santacilia, “Discurso pronunciado el 17 de septiembre de 1949 en el marco del Primer Congreso de Universidades Latinoamericanas, Archivo Histórico de la UDUAL”, en *Universidades*, Unión de Universidades de América Latina y el Caribe, México, enero-marzo, 2014, núm. 59, pp. 75-80. <https://www.redalyc.org/pdf/373/37332547008.pdf>.

La disposición compositiva, junto con las líneas y formas geométricas internas, facilita el recorrido visual del espectador a través de la obra. Al mismo tiempo, el ritmo generado por la repetición y regularidad de las figuras establece puntos de descanso para la mirada, favoreciendo un juego dinámico de interpretación.

La proporción y la disposición de los elementos en la composición están estratégicamente orientadas hacia los aspectos clave que se desean resaltar. Esta organización enfatiza la inclusión de las mujeres en todos los ámbitos del conocimiento formal, reafirmando su papel activo en la transformación social.

En sintonía con el contexto de su tiempo, la obra revela un criterio sobre la condición de las mujeres en la sociedad y su proceso de transformación en ciudadanas activas. No solo representa a mujeres desempeñando diversas profesiones, sino que también plantea una reflexión acerca de la importancia de la educación para la soberanía femenina. Asimismo, construye un espacio visual en el que la mujer deja de estar relegada o aislada, y se incorpora plenamente en la vida pública y profesional.

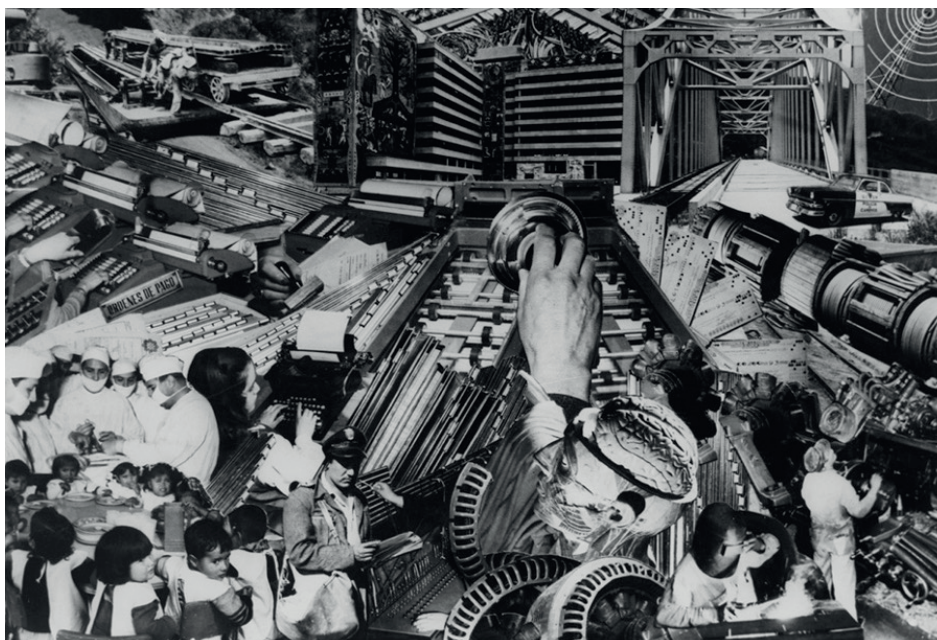
Al integrar imágenes de mujeres en espacios educativos, la estructura compositiva del fotomural resalta la relevancia del espacio público en la construcción de nuevas narrativas sociales. La obra no solo se inscribe dentro del discurso visual de la modernidad, sino que también dialoga con una corriente progresista y revolucionaria clave en la historia del muralismo mexicano, donde la imagen se concibe como un medio de socialización y transformación. Al igual que las pinturas monumentales de sus contemporáneos, la obra de Lola visibiliza la importancia de la diversificación educativa de las mujeres como un pilar fundamental en la consolidación como ciudadanas activas y protagonistas del cambio en la sociedad.

Universidad femenina se configura, entonces, como un manifiesto visual que evidencia una dimensión del progreso histórico, tanto en el plano simbólico como en el real. Con plena conciencia del contexto de su tiempo, Lola destaca el papel de la mujer en el proceso de transformación social e interpela al espectador reivindicando la presencia femenina en los espacios de conocimiento y participación pública.

La permanencia de *Universidad femenina* en el lugar donde se instaló originalmente no está claramente definida. Probablemente, después de estar en la Universidad Femenina de México, pasó a otros espacios culturales hasta llegar a la colección abierta de Lola Álvarez Bravo.¹⁸

Otra de las obras en las que Lola Álvarez Bravo exploró las posibilidades del fotomontaje como medio artístico y discursivo es *Computadora 2* (figura 2). Se infiere que este *collage* fotográfico se realizó a finales de la década de los años cincuenta y pertenece a la colección Carlos Monsiváis del Museo del Estanquillo.

Figura 2. *Computadora 2*, s/f, Lola Álvarez Bravo



Fotomontaje. Técnica de collage. Colección Carlos Monsiváis / Museo del Estanquillo.

¹⁸Véase Museo de Arte Carrillo Gil, “La otra Lola: documentación, persuasión y experimentación fotográfica 1930-1955”. <https://museodeartecarrillogil.inba.gob.mx/exposicion/la-otra-lola-documentacion-persuasion-y-experimentacion-fotografica-1930-1955/>.

La obra captura las transformaciones de una sociedad en proceso de modernización y anticipa el acelerado desarrollo científico y tecnológico de las décadas siguientes.¹⁹ La composición presenta una estructura dinámica; la superposición de formas e imágenes crea un sentido de movimiento, la complejidad propia de un mundo urbano. Esta pieza está compuesta por líneas convergentes que dirigen la mirada hacia el centro de la imagen, donde se encuentra una gran mano que sostiene una lente óptica, que simboliza el control humano sobre la tecnología. Alrededor de esta figura central, los demás elementos parecen irradiar en distintas direcciones, evocando la interconexión de los sectores productivos, científicos y educativos en la modernización de México. La diversidad de la población entre hombres, mujeres y niños se ve atrapada en una variopinta red de oficios, que evidencia una sociedad compleja unificada por el trabajo y la tecnología.

Desde una perspectiva de género, la imagen proyecta una lectura crítica de los procesos de modernización, visibilizando la presencia activa de mujeres en espacios tradicionalmente masculinizados. Aunque la iconografía tecnológica ha estado históricamente asociada a narrativas de progreso centradas en la máquina y el dominio masculino, *Computadora 2* introduce una ruptura significativa al representar figuras femeninas insertas en ámbitos como la educación, la ciencia y el trabajo. Esta representación sugiere una relectura del vínculo entre género y modernidad, alineada con las discusiones contemporáneas sobre el lugar de las mujeres en los procesos de transformación social.

En este sentido, resulta crucial reconocer el papel fundamental que desempeñaron las mujeres en la modernización del país, no solo como fuerza laboral en sectores formales, sino también en las economías informales y domésticas,

¹⁹ Desde la década de los cuarenta, México contaba con máquinas calculadoras electromecánicas. Sin embargo, la llegada de la primera computadora al país no ocurrió sino hasta 1958, cuando la UNAM “adquirió una computadora IBM-650; esta fecha marca un hito en la historia de la informática en Latinoamérica, pues la IBM-650 fue la primera computadora electrónica en operar en este continente, al sur del río Bravo” (Daniel Ortiz Arroyo, Francisco Rodríguez Henríquez y Carlos A. Coello Coello, “Computadoras mexicanas: una breve reseña técnica e histórica”, en *Revista Digital Universitaria*, UNAM, México, 10 de septiembre, 2008, vol. 9, núm. 9, p. 4. <https://www.revista.unam.mx/vol.9/num9/art63/art63.pdf>).

que fueron pilares invisibles pero indispensables en la reconfiguración productiva y simbólica del México posrevolucionario. Al situar a las mujeres en el centro de esta narrativa visual, la obra de Lola contribuye a desestabilizar las estructuras de representación hegemónicas y propone una mirada que, como plantea Segato, interroga los regímenes de visibilidad donde se inscriben las relaciones de poder.²⁰

Computadora 2 relata una revisión crítica sobre la modernización del país, donde expresa la importancia de una perspectiva de género que reconozca la participación activa de las mujeres en la economía y la vida pública. A pesar de que estas transformaciones estuvieron condicionadas por la permanencia de estructuras patriarcales, esta obra hace un guiño al proceso de reconfiguración de las dinámicas de género, evidenciando la capacidad de las mujeres para participar en espacios de ciencia y tecnología, incluso frente a las limitaciones impuestas por las normas sociales de la época.

Al cerrar este análisis, es imprescindible subrayar que el legado de Lola Álvarez Bravo, quien falleció el 31 de julio de 1993 a los noventa años, continúa vigente como referente ético y artístico. Su fotografía no solo documenta una época atravesada por profundas tensiones sociales y culturales, sino que constituye un gesto crítico que sigue convocando a la reflexión sobre los vínculos entre arte y transformación social.

Conclusiones

La obra de Lola Álvarez Bravo consolidó un legado visual que se distinguió por representar sujetos y escenas que trastocaron las narrativas convencionales, evidenciando su compromiso por una transformación simbólica del lugar de las mujeres en la sociedad. Su propuesta estética dio forma a un lenguaje propio que conjugaba una mirada crítica con una clara voluntad de experimentación formal.

Innovadora en su producción visual, desafió tempranamente los estereotipos vigentes de género y se inscribió dentro de un feminismo visual que, como

²⁰ Véase R. L. Segato, *Las estructuras elementales de la violencia*, pp. 32 y 41.

plantea Barrancos, no solo busca visibilizar a las mujeres representadas en el arte, sino que también resignifica sus aportes y desafía las estructuras de poder que las han excluido muchas veces como creadoras.²¹

Segato argumenta que los discursos visuales han sido tradicionalmente utilizados para consolidar sistemas de dominación en los que la imagen de la mujer ha sido construida a partir de la mirada masculina que la reduce a objeto de deseo, fragilidad o dependencia.²² En este sentido, la obra de Lola Álvarez Bravo constituye un acto de insubordinación visual: en lugar de reproducir estos estereotipos, sus imágenes visibilizan la fuerza, la agencia y la resiliencia de las mujeres, convirtiéndolas en protagonistas activas de su tiempo y de su historia.

Esta estrategia se observa particularmente en *Universidad femenina* (1943), donde la representación de mujeres en un contexto de aprendizaje y formación profesional contrasta con los roles tradicionales que las confinaban al espacio doméstico.

El impacto de la modernidad en la construcción de la identidad femenina también es un eje central en la obra de Lola. *Computadora 2* (s/f) da testimonio de cómo la artista interpretó el ingreso de México a la era tecnológica y cómo visualizó el papel de las mujeres en ese proceso. La presencia de figuras femeninas en un entorno dominado por la tecnología desafía las narrativas de modernidad patriarcales que excluían a las mujeres de los avances científicos y tecnológicos. En ambas obras, Lola nos ofrece una mirada alternativa, desde dentro y contra el canon, que reconfigura la representación de género en los discursos visuales de su época.

No obstante, el reconocimiento de su trabajo no se produjo de manera plena ni inmediata. Aunque fue una figura activa en el medio cultural mexicano y colaboró con artistas e intelectuales destacados, su visibilidad como autora fue con frecuencia opacada por las lógicas de género del campo artístico. Durante buena parte de su vida profesional, fue más conocida como la esposa (y luego exesposa) de Manuel Álvarez Bravo o como organizadora de exposiciones y

²¹ Véase D. Barrancos, *Mujeres en la sociedad argentina*, p. 51.

²² Véase R. L. Segato, *Las estructuras elementales de la violencia*, p. 185.

promotora cultural.²³ Si bien participó en importantes proyectos institucionales, su consagración como figura central de la historia de la fotografía mexicana llegó de forma tardía y mayoritariamente póstuma gracias a investigaciones y exposiciones retrospectivas realizadas a finales del siglo XX, cuando se revaloró críticamente su producción.

Este retraso en el reconocimiento no puede entenderse como un olvido casual, sino como parte de una estructura de exclusión sistemática que ha marginado a muchas mujeres artistas de los relatos hegemónicos del arte. La trayectoria de Lola pone en evidencia las tensiones entre presencia activa y visibilidad simbólica, entre contribución y legitimación, que han atravesado la experiencia de muchas creadoras en América Latina.²⁴

En este contexto, su legado sigue siendo clave para impulsar lecturas críticas sobre la representación, la memoria y la visibilidad de los cuerpos históricamente marginados, reafirmando la urgencia de repensar la historia del arte desde una perspectiva feminista e interseccional.

Más allá de su indiscutible innovación técnica, el verdadero poder de la obra de Lola Álvarez Bravo reside en su capacidad para construir un discurso visual que cuestiona, desafía y transforma. A través de su lente, reformuló las narrativas hegemónicas de su tiempo y nos invita, aún hoy, a repensar las formas en que se representa el género y las múltiples realidades sociales desde una mirada crítica y emancipadora. Su trabajo se inscribe en una generación de mujeres creadoras que conciben la imagen como un territorio de lucha política y resignificación cultural, consolidando así su fotografía como una poderosa herramienta de resistencia y transformación.

²³ Véase O. Debroise, *Lola Álvarez Bravo*, pp. 21-22.

²⁴ Véase Dina Comisarenko Mirkin. “La representación de la experiencia femenina en Tina Modotti y Lola Álvarez Bravo”, en *Revista de Estudios de Género. La Ventana*, Universidad de Guadalajara, Centro de Estudios de Género, Guadalajara, Jalisco, 2008, vol. 3, núm. 28, pp. 148-190. <https://www.scielo.org.mx/pdf/laven/v3n28/v3n28a8.pdf>.

Isabel Villaseñor, la pionera

Liliana Elvira Moctezuma

[Isabel Villaseñor] también ha sabido revolver colores al cemento y a la cal para decorar la fachada de una escuela, a la intemperie y ante la vida, sin que la vida someta su don plástico sino creando plástica paralelamente a la vida.

Diego Rivera

Cuando Linda Nochlin se preguntó en 1971 “¿por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”, indagó en las razones por las que conocíamos a tan pocas mujeres dedicadas a las prácticas artísticas y llegó a la conclusión de que esta ausencia se debía a cómo históricamente la misma sociedad les había restringido el acceso a la educación artística, a los espacios de exhibición e incluso del lenguaje, donde se nos excluye sistemáticamente de la categoría de “genio”.¹ A su vez, la historia del arte ha validado un discurso en donde las artistas tienen poca cabida, dándole un lugar únicamente a unas cuantas, a quienes muchas veces se les conoce a partir de hechos biográficos o incluso por el interés que despiertan sus vidas amorosas.

Como un claro ejemplo, en México tenemos el caso de Frida Kahlo, de quien se ha replicado su rostro por doquier en muchas partes del mundo, sin que eso signifique que conozcamos en profundidad su obra o que le demos el reconocimiento justo por su capacidad artística. Pero este mismo interés que despierta Frida Kahlo parece habernos hecho dejar a un lado a aquellas contemporáneas suyas que, enmarcadas igualmente en las décadas posteriores a la Revolución mexicana, crearon un cuerpo de obra igualmente fascinante e incursionaron no solo en la pintura de caballete, sino también en el grabado, la fotografía y la pintura mural, no sin las dificultades propias de lo que implicaba ser mujer y artista en una época

¹ Véase Linda Nochlin, *Why have there been no great women artists?*, Thames & Hudson, Londres, 2021 [Publicado originalmente en ARTnews, Nueva York, enero, 1971, vol. 69, núm. 9].

en la que —aunque con una aparente apertura— aún predominaba el machismo en distintos aspectos de la vida social, incluyendo al arte y la cultura.

Así, en este texto ahondaré en el caso de una artista que fue más allá de su tiempo al ser la pionera en distintos ámbitos del arte y que considero que no han sido debidamente reconocidos: Isabel Villaseñor. Hace algunos años llegué a ella a través de sus grabados, los cuales llamaron mi atención por sus representaciones femeninas sobrias y a su vez tan sensibles y expresivas. Pero fue durante mi investigación doctoral² que ahondé en sus prácticas artísticas mediante la revisión de su fondo documental, resguardado en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap), y de distintas fuentes bibliográficas. De este modo, encontré en esta artista a una mujer creativa, sensible, transgresora y comprometida con distintas causas sociales, cuyo trabajo fue de alguna manera valorado durante su corta vida; sin embargo, con el paso de los años, su figura se fue desdibujando debido a su ausencia en la escritura de la historia y en el discurso institucional, ya que se ha hablado y exhibido poco de ella y de su obra, especialmente si la comparamos con algunas de sus contemporáneas.

He decidido dividir este capítulo en tres apartados y una conclusión: en el primero, abordaré brevemente el contexto histórico, los primeros años de formación de la artista y sus inicios como profesora; después, ahondaré en su etapa como muralista y grabadora; posteriormente, describiré el momento de su vida más enfocado en el cine, el activismo y la música, y, por último, haré algunas anotaciones y hablaré sobre el final de la vida de esta artista. Como mencioné anteriormente, esta exposición la hago a partir de mi investigación en su fondo documental y en aquello que han escrito otras personas sobre la artista y el momento en que vivió. De igual manera, intentaré hacer un breve acercamiento a algunas de sus obras.

Considero que en México y en el resto de América Latina aún nos hace falta adentrarnos en las prácticas artísticas de las mujeres que han habitado y creado

² Realicé mi tesis titulada *El autorretrato femenino en las artes plásticas en México (1920-1959)* entre 2021 y 2025 en el programa del doctorado en Educación, Arte y Cultura del Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca.

en el territorio; para ello es necesario indagar en nuevas perspectivas que nos permitan conocer su contexto, quiénes eran, en qué condiciones crearon, qué es lo que crearon y a qué situaciones se enfrentaron en su momento. Quisiera que este texto sirva como un pequeño aporte a esta escritura sobre las artistas de nuestra región, dando pie a una profundización en la riqueza contenida en sus obras y de un acercamiento a la persona detrás de estas.

Alumna, maestra y revolucionaria

Isabel Villaseñor Ruiz nació en Guadalajara, Jalisco, en 1909. Desde muy joven estuvo en contacto con la música y las letras gracias a su familia: su abuela materna, Eduarda Valencia, la acercó a la música popular mexicana, mientras que su padre le inculcó el gusto por la poesía y la narrativa mediante los escritos que le había legado su madre, Isabel Quevedo.³ Cuando a los ocho años se mudó con su familia a la Ciudad de México, comenzó a escribir sus propios poemas, cuentos y canciones, lo que más tarde incluso la haría ganar concursos literarios.⁴

Esa misma afición por las artes llevó a Isabel a continuar con sus estudios tras terminar la primaria. Durante tres años cursó el programa de la Escuela Normal de Maestros, donde se unió a las campañas de alfabetización de José Vasconcelos en 1922, y dos años más tarde se enlistó en la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA), donde estudió Artes Plásticas durante tres años. El periodo en el que Isabel Villaseñor se formó profesionalmente coincidió con la posrevolución mexicana, momento en que se estaban discutiendo en debate público problemas como la conformación de una nueva identidad nacional, la definición de *ciudadanía* y el camino que debía tomar el país en distintos ámbitos, entre ellos la educación y las artes. Todo esto influyó positivamente en la vida de la artista, pues le permitió ir definiendo su práctica artística, en el sentido de qué temas abordaría, cómo los trabajaría y en qué espacios los desarrollaría.

³ Véase Carmen Gómez del Campo y Leticia Torres Carmona, *En memoria de un rostro. Isabel Villaseñor*, Lola de México, México, 1997.

⁴ En 1927, con su poema “Primavera”, ganó el concurso La Flor, convocado por el semanario *El Universal Ilustrado*.

Después del marcado afrancesamiento estético que caracterizó al gobierno de Porfirio Díaz (1876-1911), el estallido de la Revolución mexicana (1910-1920) había evidenciado la necesidad de definir aquello que llamaríamos *lo mexicano*. En las artes comenzó a hablarse de la creación de un arte nacional que captara la realidad del país, pero que también tuviera una función social. Fue así como inició esta exploración artística donde se intentaba plasmar una nueva perspectiva de la historia del país de la mano de sus paisajes y los rostros del cotidiano, especialmente de aquellas personas pertenecientes a los pueblos indígenas. En lo que respecta a la educación artística, también se propició que distintos sujetos pudieran acceder a ella, buscando de alguna manera incorporar a mujeres y personas de distintos estratos socioeconómicos.

En 1912, la ENBA inició un periodo de renovación pedagógica tras una huelga estudiantil de nueve meses (aunque después cerraría nuevamente en plena Revolución durante tres años). Y, en 1913, se comenzaron a inaugurar las Escuelas de Pintura al Aire Libre (EPAL).⁵ En ambos proyectos se buscó renovar al profesorado y ajustar los métodos de enseñanza a las nuevas necesidades que tenía el estudiantado y el país, de manera que dejaron a un lado la copia de modelos europeos y comenzaron a salir a las calles y al campo para retratar la vida diaria de ese México. Además, con la fundación de la SEP en 1921 por iniciativa de Vasconcelos, se propusieron nuevos planes para llenar de murales algunos edificios públicos y hacer una campaña de alfabetización que pudiera llegar a distintas partes del territorio.

A pesar de la inestabilidad política, la década de los veinte trajo consigo un fuerte florecimiento de las artes en México. Fue en ese contexto que muchas mujeres comenzaron a ejercer sus prácticas artísticas, integrándose a las distintas opciones de formación que se ofrecían, pero también a las de enseñanza. Pintoras como María Izquierdo, Lola Cueto, Nahui Olin y Rosario Cabrera, por mencionar solo algunas, convivían en las aulas bajo la instrucción de profesores como Germán Gedovius y Alberto Garduño; asimismo, llegaron a formar parte de exposiciones tanto colectivas como individuales. A su vez, muchas de ellas se

⁵ Estas tendrían una pausa entre 1914 y 1920 debido a la lucha revolucionaria.

volvieron maestras y se alinearon con el modelo de mujer posrevolucionaria, en el que se esperaba que fueran ellas quienes, mediante la docencia o la maternidad, criaran y educaran a la futura ciudadanía.⁶

Durante su desempeño como maestra rural, Isabel Villaseñor comenzó a mostrar un fuerte compromiso social que la llevó a pasar temporadas en distintas poblaciones del centro del país, como el Estado de México e Hidalgo. Entre sus documentos podemos encontrar notas y reconocimientos por su labor docente, algo que parecía ser la semilla de su camino en el activismo y de cercanía con la gente, lo que impactaría enormemente en toda su producción artística.

Isabel, muralista y grabadora

Creo que la pintura es un idioma que debe ser entendido por todas las gentes del mundo. Debe expresar sentimientos, pasiones o hechos comunes a todos.

Isabel Villaseñor

Los últimos años de la década de los veinte fueron de gran relevancia para esta artista. Mientras cursaba sus estudios en la ENBA, surgieron distintas voces críticas hacia la educación académica que aún persistía en la institución, haciendo un llamado a la apertura de más EPAL que tuvieran alcance en otras partes del país y a la búsqueda de un arte verdaderamente revolucionario y social, donde se mostrara al campesinado y a las personas indígenas de una manera digna, sin descuidar la calidad estética de las obras dentro del canon posrevolucionario.

Paralelamente al asesinato del presidente Álvaro Obregón y al surgimiento del grupo de los Contemporáneos, en 1928 apareció el movimiento llamado ¡30-30! —que hacía alusión al número de sus integrantes y a una carabina utilizada durante la Revolución mexicana—, del que Isabel Villaseñor formó parte. Este movimiento se dio a conocer a través de una serie de manifiestos

⁶ Véase Jean Franco, *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, Fondo de Cultura Económica, México, 2014, p. 141.

treintatreintistas que pegaron en los alrededores de la ENBA. Mediante la utilización de frases satíricas, con clara influencia de movimientos de vanguardia como el estridentismo, se manifestaron a favor de la renovación y la transformación de las formas académicas de enseñanza que aún persistían y las obras que ahí se producían. Además, publicaron tres números de una revista homónima en los que abordaban distintos temas referentes al arte: hablaban de la necesidad de abrir más centros de educación artística y de crear espacios en donde se pudiera exhibir arte moderno; a su vez, se reproducían algunas obras, particularmente grabados, porque los consideraban una expresión artística más democrática gracias a su carácter reproducible, pero también mostraron algunos murales realizados por alumnas de las EPAL en una escuela primaria ubicada en el barrio de Coyoacán, lo que evidenciaba el interés del grupo por la integración de las mujeres a la actividad artística.⁷

Como mencioné, en 1921 se había iniciado el movimiento muralista, que durante su primera década se había servido de las paredes de distintos edificios públicos para plasmar el discurso histórico que se buscaba enseñar a la población. Sin embargo, este movimiento estaba dominado por los llamados tres grandes: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco. Aunque existían también otros artistas que pintaban murales, para las mujeres el panorama no era muy alentador, ya que su presencia en esta expresión artística era prácticamente nula, excepto por su labor como ayudantes y modelos.

Quizá influenciada por los treintatreintistas, Isabel Villaseñor realizó en 1929-1930, junto con el pintor michoacano Alfredo Zalce, un mural en las paredes exteriores de la Escuela Rural Federal de Ayotla, en el Estado de México. Utilizando una mezcla de cemento con pigmentos naturales, ambos artistas decoraron los muros de este recinto con escenas del trabajo de campo en la fachada y seis figuras femeninas —tal vez maestras— en el muro lateral (figura 1).

⁷ Véase Laura González Matute, “¡30-30!, órgano de los pintores de México, 1928”, en *Reflexiones Marginales*, 30 de septiembre, 2017. <https://reflexionemarginales.com/blog/2017/09/30/30-30-organo-de-los-pintores-de-mexico-1928/>.

Figura 1. Mural de Isabel Villaseñor y Alfredo Zalce en la Escuela Rural Federal de Ayotla, Estado de México



Foto de autoría anónima, ca. 1929-1930. Fuente: Carmen Gómez del Campo y Leticia Torres Carmona, *En memoria de un rostro. Isabel Villaseñor*, Cenidiap, México, 1997.

Frecuentemente se afirma en distintos medios que Aurora Reyes fue la primera mujer mexicana que realizó un mural, titulado *Atentado a las maestras rurales* (1936), el cual pintó en el Centro Escolar Revolución ubicado en la Ciudad de México. Asimismo, las estadounidenses Grace y Marion Greenwood son consideradas las primeras muralistas al haber trabajado como asistentes de Diego Rivera a principios de los años treinta y, después, haber pintado obras propias en distintos lugares del país.⁸ Sin embargo, durante su vida y tras su

⁸ Las hermanas Greenwood realizaron murales en el Hotel Taxqueño (1933), en la ciudad de Taxco, Guerrero; en distintos edificios de la ciudad de Morelia, Michoacán (1933), y en el mercado Abelardo L. Rodríguez (1935), en la Ciudad de México.

prematura muerte, se reconoció a Isabel Villaseñor como la primera mujer muralista. El paulatino olvido de ello quizá se deba a que su obra mural no se conservó hasta el día de hoy, a la escasez de registros fotográficos y al hecho de que no se realizó en un centro urbano. Además, si agregamos que el arte creado por mujeres ha sido históricamente ignorado, todo en conjunto nos da como resultado la invisibilización de su labor e importancia dentro del muralismo mexicano. A su vez, si pensamos que el muralismo supuestamente tenía como intención llegar al mayor número de gente posible, es curioso cómo para ese momento casi todos los proyectos eran parte de espacios interiores de edificios de gobierno a los que no muchas personas podían entrar, mientras que el mural de la escuela de Ayotla era accesible para toda su población al encontrarse en el exterior del inmueble.

En la revisión de las imágenes producidas por esta artista, me llama la atención la cantidad de obras que han sido fechadas a finales de los años veinte y principios de los treinta, por lo que considero esta etapa como una de las más ricas en cuanto a su producción plástica. Tras comenzar sus estudios en grabado en 1929 en el Centro Popular de Pintura Santiago Rebull, dirigido por Gabriel Fernández Ledesma, quien siempre mostró un gran compromiso con la educación popular y con quien más tarde contraería matrimonio, Isabel Villaseñor realizó una serie de imágenes que considero de gran trascendencia para el arte mexicano por su manera de representar a las mujeres y las temáticas que abordó.

Como menciona Eli Bartra, muchas veces las artistas afines al movimiento indigenista en las artes plasmaban a las personas de una manera que nos remite a cierto sentimiento de tristeza.⁹ Sin embargo, en los grabados sobre madera que realizó Isabel Villaseñor alrededor de esa época, es común encontrar a mujeres conviviendo y maternando con un dejo de nostalgia, pero también de felicidad y complicidad, algo que no he encontrado en las obras de otras artistas. En una serie de obras sin título, observamos a tres mujeres lavando la ropa; aunque dos están de espaldas, la que está volteada parece esbozar una sonrisa (figura 2).

⁹ Véase Eli Bartra, “Por las intermediaciones de la mujer y el retrato fotográfico: Natalia Baquedano y Lucero González”, en *Política y Cultura*, UAM-X, México, 1996, núm. 6, pp. 85-109. <https://polcul.xoc.uam.mx/index.php/polcul/article/view/126>.

Esto no lo adjudico a una romantización del trabajo doméstico o de cuidados, sino a una constante en la obra de esta artista de plasmar la convivencia y la amistad entre mujeres. También concuerda con sus autorretratos, donde se muestra a la artista pensativa, sonriente y muchas veces con los ojos cerrados como en señal de reposo y ensoñación.

Figura 2. Sin título, Isabel Villaseñor



Xilografía sobre papel, ca. 1929, 15.5 × 21 cm. Colección particular.

De esos años también conocemos un par de grabados que me parece de suma importancia rescatar. En una búsqueda que realicé junto con Eli Bartra para el Museo de Mujeres Artistas (MUMA) sobre la representación de la violencia

hacia las mujeres en el arte mexicano,¹⁰ encontramos que las primeras obras de este tipo con autoría femenina son justamente dos imágenes creadas por Isabel Villaseñor: *La muerte de la güera Chabela* (ca. 1929) y *Elena la traicionera* (ca. 1929), que ilustran dos corridos dramatizados escritos por la cantante Concha Michel e Isabel Villaseñor, respectivamente. En ambas historias, el argumento es parecido: dos mujeres que salen a divertirse en una celebración popular y son asesinadas por hombres celosos de verlas pasar un buen rato.

Aunque no he encontrado referencias a que hubiera un interés particular de Isabel por las causas feministas o al menos sufragistas, considero que la temática plasmada en su obra demuestra un interés y una sensibilidad clara hacia el tema, por lo que sus imágenes se pueden considerar una crítica a las distintas situaciones a las que se enfrentaban las mujeres. Tanto en sus autorretratos como en sus escenas de mujeres anónimas y sus ilustraciones de corridos vemos una intención de situar a las mujeres como sujetos activos y alegres, pero a la vez víctimas de la violencia machista que permeaba —y continúa permeando— en la sociedad mexicana.

Aunque pronto el grupo ¡30-30! se desintegró, como parte de sus acciones organizaron en 1929 una exhibición de grabado dentro del Pasaje América en el Centro Histórico de la Ciudad de México, siendo el primer lugar donde se expuso la obra de Isabel Villaseñor. Al año siguiente se realizó una exposición dedicada a mostrar distintas expresiones de las artes plásticas mexicanas en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, la cual incluía arte popular, obras de los muralistas y de otras personas, entre ellas mujeres como María Izquierdo e Isabel Villaseñor.

Aunado a esto y al hecho de que para ese momento Isabel se desempeña realizar su primera exposición individual dentro del vestíbulo de la Biblioteca Nacional, en donde presentó ciento cincuenta dibujos, cinco aguafuertes, quince grabados en madera y cinco estampas, obteniendo buenos comentarios de la

¹⁰ Véase Eli Bartra y Liliana Elvira Moctezuma, “Violencia hacia las mujeres en las artes visuales contemporáneas de México”, en *Museo de Mujeres Artistas*, México, abril, 2021. <https://memoria.museodemujeres.com/es/biblioteca/532-violencia-mujeres-arte>.

crítica. Además, participó en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1930. Si tomamos en cuenta que para ese entonces en México no se contaba con espacios de exhibición para el arte moderno, el que Villaseñor fuera invitada a mostrar su obra indicaba que era de alguna manera valorada y que sus creaciones eran consideradas dentro del discurso institucional del momento.

Chabela, actriz, activista y cantante

Más allá de las fronteras, en esa época el arte mexicano comenzaba a despertar interés gracias a publicaciones como la revista *Mexican Folkways* (1925-1937), editada por Frances Toor, o el libro *Ídolos tras los altares* (1929), de Anita Brenner, que se difundieron en otros países, principalmente en los Estados Unidos. Fue así como en 1930 el cineasta de origen ruso Serguéi Eisenstein llegó a México con la idea de hacer una película que retratara distintos aspectos de México desde la época prehispánica hasta la Revolución. Con presupuesto estadounidense y con apoyo de varios artistas mexicanos, entre quienes se encontraban Rivera, Orozco y Siqueiros, Eisenstein comenzó la filmación de *¡Que viva México!*, la cual consistiría de seis episodios que narrarían distintos momentos y pasajes del país.

Isabel Villaseñor fue convocada para interpretar el personaje femenino principal del tercer episodio llamado “Maguey”, filmado en la hacienda pulquera Tetlapayac, Hidalgo, que narra el levantamiento y la posterior masacre de los trabajadores de la hacienda después de la violación de la novia de uno de ellos, encarnada por Villaseñor. En él vemos a una Isabel caracterizada como campesina, portando vestidos largos y un rebozo, prendas que también utilizaría más allá de la pantalla y que la relacionarían con el movimiento indigenista en las artes. Esto fue captado en numerosas fotografías del cinefotógrafo ruso Eduard Tissé, aparentemente tomadas en la locación.

A principios de la década de los treinta, Isabel Villaseñor abandonó la casa familiar y se independizó gracias a su trabajo como maestra, yéndose a vivir con la académica Graciela Amador y la pintora rusa Angelina Beloff,¹¹ con quienes se

¹¹ Véase C. Gómez del Campo y L. Torres Carmona, *En memoria de un rostro*.

involucró en las brigadas culturales de la SEP con el proyecto de teatro guiñol de Lola y Germán Cueto, el cual buscaba presentar puestas en escena en escuelas de educación primaria a lo largo del país. Con Beloff sostuvo una larga y estrecha amistad, y compartió con ella proyectos y viajes, lo que quedó plasmado en el retrato que le hizo a Villaseñor en 1948.

En 1933, la artista contrajo matrimonio con Gabriel Fernández Ledesma y un año después sufrirían la pérdida de un embarazo. Esto impactó a Isabel a nivel personal, pero también artístico. De estos años se conocen una serie de monotipos y xilografías donde muestra a madres y niños sin rostro, sobre los que sus biógrafas Carmen Gómez y Leticia Torres mencionan: “En ellos la individuación queda suspendida: puede ser Isabel u otra la madre, o bien acaso sean una metáfora de la maternidad o una alegoría de la ausencia, del vacío”.¹² De esa época, conozco muchas menos obras que de los años precedentes. Sin embargo, la fuerza de sus representaciones en torno a la maternidad sobresale por ese aire de tristeza y de maternidad no idealizada, algo que la contrasta con la producción de esa misma temática en manos de sus colegas masculinos, donde muchas veces la maternidad aparece como un hecho casi patriótico.

A pesar de una aparente pausa en su producción gráfica, Isabel Villaseñor siguió siendo partícipe de distintos movimientos políticos y sociales. En 1934 se unió a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y al Partido Comunista Mexicano (PCM). Entre las artistas afiliadas o vinculadas a la LEAR estuvieron María Izquierdo, Aurora Reyes, Angelina Beloff y Elena Huerta; además de hablar en favor de la creación de un arte social, se buscaba un arte más cercano a la población y con un carácter menos individualista, manifestándose en contra del fascismo que comenzaba a tomar fuerza a nivel mundial. Tras la desaparición de la LEAR, Villaseñor, junto con otras personas, se unió al Taller de Gráfica Popular (TGP), lo cual concuerda con su interés y su habilidad en el grabado. Quisiera agregar que, como parte de estas afiliaciones, participó en revistas como *El Machete*.

¹² *Ibidem*, p. 81.

A modo de cierre

*Las flores del romero,
niña Isabel,
hoy son flores azules,
mañana serán miel.*

Luis de Góngora

Durante los últimos años de su vida, Isabel Villaseñor padeció de una enfermedad que la mantendría alejada de la vida pública. Un año antes de morir pintó el cuadro *Mestiza de Tahmek* (1952), en el que observamos a una mujer con indumentaria de Yucatán sentada en una silla con el cuerpo recargado en una mesa, en donde apoya la cabeza sobre su mano izquierda mientras la otra está sobre su rodilla. Los colores que utiliza son ocres y, a diferencia de sus representaciones más tempranas, muestra un gesto de angustia mientras conserva esos ojos cerrados tan característicos en su obra. Al respecto, Andrés Henestrosa señala en una nota periodística que este es un autorretrato “no físico, sino espiritual”.¹³ Quizá represente el sentimiento de angustia e incertidumbre por el que pasaba la artista al tener una hija pequeña y ver cómo su propia salud se iba mermando. Finalmente, murió en su casa de Villa de Guadalupe en la Ciudad de México en 1953.

Poco después de su muerte, se llevaría a cabo una muestra titulada *Primera exposición colectiva de artistas mexicanas. Pintura y escultura* en la Galería de Arte Contemporáneo de Lola Álvarez Bravo, que estuvo abierta de julio a agosto de 1953, donde se buscó hacer un homenaje a Isabel Villaseñor. En ella se mostraron obras de artistas como Angelina Beloff, Celia Calderón, Olga Costa, Rosa Rolanda, Frida Kahlo y María Izquierdo, entre otras. En la invitación se aprecia un autorretrato de Villaseñor y un texto del crítico de arte Jorge Juan Crespo de la Serna, en el que destaca la presencia femenina en distintas profesiones, incluidas las artes, y lamenta la ausencia física de la artista.

¹³Documento sin más información en el Fondo Isabel Villaseñor del Cenidiap.

A manera de homenaje póstumo, aparecieron numerosos textos de personajes como Diego Rivera y los críticos de arte Margarita Nelken y Antonio Rodríguez, en los que mencionan la falta de reconocimiento que sufrió Villaseñor desde la última década de su vida, en la que no se valoró la trascendencia de haber sido la primera mujer muralista y haber creado una serie de imágenes de gran fuerza y agudeza. Pensaría quizá que, al haberse enfocado en la música —y al ser una década en la que sucedieron una serie de cambios en la manera en la que se exhibía y consumía el arte—, durante los últimos años de su vida participó poco en el debate público relacionado con las artes plásticas. Además, si tomamos en cuenta el olvido al que fueron sometidas muchas mujeres en una estructura institucional que ha destacado los sujetos y las creaciones masculinas sobre las femeninas, este problema se profundiza aún más.

Lamentablemente, ni esos llamados de sus colegas y críticos pudieron subsanar el olvido de esta artista, cuya sensibilidad y potencia capturaron la atención en su momento, aunque su reconocimiento fue limado por el tiempo. Por ello, considero que su obra y su vida aún son dignas de estudio, revisión y análisis. Retomar el caso de Isabel Villaseñor no debe hacerse únicamente como una manera de agregarla a la serie de nombres de mujeres artistas de México, sino como una forma de conocer cómo se integraba o se excluía a las mujeres y qué estaban creando en un contexto donde, a pesar de permitir ciertas negociaciones, aún no les era favorable. Considero que ese momento histórico es de suma riqueza por la gran cantidad de mujeres que dedicaron su vida al arte a la par que luchaban por alcanzar una sociedad más igualitaria y digna para un mayor número de personas, ya desde su lugar como maestras, artistas o activistas. Reconocer la importancia del trabajo de Isabel Villaseñor en las distintas expresiones artísticas en las que se desarrolló nos deja entrever la vida y la creatividad de una mujer adelantada a su tiempo.

Nace una estrella internacional: las dos primeras películas españolas de María Félix

Ángel Miquel

María Félix es, seguramente, la personalidad femenina más conocida del cine mexicano del siglo XX. Nacida en Álamos, Sonora, en 1914, debutó como actriz en 1942. A partir de entonces y durante las siguientes tres décadas, se convirtió en una continua presencia —las más de las veces como protagonista— de películas y series de televisión realizadas en una decena de países. A esa exitosa carrera que la convirtió en una estrella internacional, María Félix agregó una muy influyente participación en la esfera pública, caracterizada, entre otras cosas, por la reivindicación de las mujeres en una sociedad de marcado predominio masculino. Se describe en este texto uno de los primeros episodios de su trayectoria internacional: la filmación de *Mare Nostrum* (1948) y *Una mujer cualquiera* (1949) para la productora española Suevia Films. En ese recorrido destaca la inteligente gestión de su propia carrera. También se recrea el contexto de las relaciones entre las industrias mexicana y española de la época, y se da cuenta de algunos rasgos de la recepción de esas cintas por los principales críticos de cine de publicaciones de Madrid y la Ciudad de México.

Productores en busca de mercados

La industria cinematográfica mexicana de los años cuarenta se benefició de los conflictos bélicos por distintas razones. La guerra civil española (1936-1939) tuvo como uno de sus efectos el desmembramiento parcial de la industria peninsular, con la consecuencia de que muchos de los directores, intérpretes, músicos, argumentistas y publicistas que se vieron obligados a emigrar encontraron

trabajo en el cine mexicano.¹ La Segunda Guerra Mundial (1939-1945) determinó a su vez que el cine argentino se debilitara al padecer un boicot comercial de Estados Unidos, que limitó la venta de película virgen a ese país con el fin de evitar que se filmaran obras de propaganda en caso de que se diera un involucramiento de Argentina a favor de las potencias del Eje. Esto derivó en que la industria mexicana también se beneficiara con la incorporación de intérpretes, directores y argumentistas provenientes del sur.²

De esta forma, la competencia relativamente pareja que en los primeros años treinta sostenían tres industrias –cada una en busca de los géneros populares y los sistemas de estrellas más atractivos para los públicos hispanohablantes– comenzó a inclinarse en la década siguiente. En los cuarenta se impuso un creciente predominio de la cinematografía mexicana sobre sus competidoras. Esta hegemonía se manifestó, en términos de producción, en que desde mediados de los cuarenta el número de películas mexicanas (75 en promedio por año) duplicaba al de las españolas o al de las argentinas (35 y 30, respectivamente).³ Pero no solo era el cine mexicano más abundante que el de sus contrapartes, sino que también solía tener mayor atractivo por la diversidad de sus géneros y su sistema de estrellas.

Las tres industrias tenían, por otra parte, intereses en común y algunos de sus promotores impulsaron la celebración del II Congreso Cinematográfico Hispanoamericano, en el que se intentó llegar a acuerdos en temas como la reciprocidad en medidas arancelarias, pero también —de manera muy destacada— compartir recursos en la lucha contra el cine de Hollywood. El Congreso se celebró a mediados de 1948 en Madrid y, si bien no alcanzó a integrarse en él la comunidad cinematográfica que algunos habían deseado, sí se airearon asuntos que resultarían

¹ El primer libro en abordar el traslado de españoles al cine de México y otros países fue el de Román Gubern, *Cine español en el exilio: 1936-1939*, Lumen, Barcelona, 1976. Para aproximaciones más recientes, véase Eduardo de la Vega Alfaro y Alberto Elena, eds., *Abismos de pasión: una historia de las relaciones cinematográficas hispano-mexicanas*, Filmoteca Española, Madrid, 2009.

² Véase Ana Laura Lusnich, Alicia Aisemberg y Andrea Cuarterolo, eds., *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico*, Ediciones Imago Mundi / Cineteca Nacional de México, Buenos Aires, 2017.

³ Véase Ángel Miquel, *Ponchos y sarapes. El cine mexicano en Buenos Aires (1934-1943)*, Peter Lang, Nueva York, 2021, cuadro en p. 135.

trascendentes a largo plazo, entre ellos el de la necesidad de llegar a acuerdos que permitieran un mayor tránsito de directores, guionistas, compositores, músicos e intérpretes entre las tres industrias.⁴

En lo referido exclusivamente a los intérpretes, este punto tendía a afirmar la práctica previa de algunos productores de impulsar la integración de elencos orientados a capitalizar la popularidad de las estrellas en distintos países. La industria mexicana fue la que más propuestas había hecho de este tipo hasta entonces. Solo en lo referente a la postulación de historias con intérpretes o personajes mexicanos y españoles lanzó en el primer lustro de los cuarenta una docena de cintas, la mayoría de las cuales satisficieron las expectativas de los productores al ser exhibidas con cierto éxito en los dos mercados.⁵

La integración de elencos hispanomexicanos con historias multinacionales se había dado en mucha menor medida en sentido inverso hasta que el empresario gallego Cesáreo González —quien había vivido en Cuba y México— se propuso contratar extranjeros para nutrir a Suevia, la productora que fundó en Madrid a principios de los cuarenta.⁶ En sus inicios, la empresa buscó los géneros que resultaran atractivos para el público español y encontró —con el apoyo de artistas, directores y técnicos locales— que eran las comedias o dramas de recreación histórica, como *Polizón a bordo* (Florián Rey, 1941), *Bambú* (José Luis Sáenz de Heredia, 1945) y *Reina santa* (Rafael Gil, 1947). Una vez

⁴ Véase Julia Tuñón, “Relaciones de celuloide. El Primer Certamen Cinematográfico Hispanoamericano. Madrid, 1948”, en Clara E. Lida, comp., *México y España en el primer franquismo, 1939-1950. Rupturas formales, relaciones oficiosas*, El Colegio de México, México, 2001, pp. 121-161.

⁵ Los títulos de las cintas son *En un burro tres baturros*, *Refugiados en Madrid*, *El verdugo de Sevilla*, *Los hijos de don Venancio*, *Los nietos de don Venancio*, *Mi reino por un torero*, *Maravilla del toreo*, *La barraca*, *Una gitana en México*, *Una gitana en Jalisco*, *Dos mexicanos en Sevilla*, *La monja alférez* y *El último amor de Goya*. La exhibición y recepción en la Península de algunas de ellas se describen en Á. Miquel, *Crónica de un encuentro. El cine mexicano en España, 1933-1948*, UNAM, México, 2016.

⁶ Para una aproximación académica a la trayectoria del empresario, véase José Luis Castro de Paz y Josetxo Cerdán, coords., *Suevia Films-Cesáreo González. Treinta años de cine español*, Xunta de Galicia, Centro Galego de Artes da Imaxe / Filmoteca Española / Asociación Española de Historiadores del Cine / Instituto Valenciano de Cinematografía, La Coruña, 2005, y para una periodística, Paco Ignacio Taibo I, *Un cine para un imperio. Historia de las películas franquistas*, Conaculta, México, 2000.

probada su eficacia en el mercado interno, Suevia añadió a su estructura comercial un área de distribución externa. Esto le permitió, por un lado, importar a España cintas de otros países y, por otro, internacionalizar sus productos, apoyándose en una política paralela de contratación de intérpretes extranjeros. En lo que se refiere a los provenientes de países americanos, la empresa aprovechó el clima de apertura que propiciaron las discusiones del II Congreso Cinematográfico Hispanoamericano en torno a la libre contratación entre industrias. En las dos décadas siguientes produjo películas en las que alternaban estrellas españolas de buen rendimiento —Lola Flores, Fernando Rey, Carmen Sevilla primero; luego Joselito, Marisol y Sara Montiel— con algunas de las figuras más importantes del cine mexicano y argentino: Luis Sandrini, Jorge Negrete, Pedro Armendáriz, Mirtha Legrand, Arturo de Córdova, Libertad Lamarque, Pedro Infante.⁷ El mayor logro en esa estrategia fue la contratación de la sonoreense María Félix.

Encuentro y promoción de una estrella

En octubre de 1946, se informó del traslado de Cesáreo González a Estados Unidos, Cuba y México “con la finalidad de abrir mercado a las producciones españolas” y hallar en América “valores artísticos que acudan a España a alternar con los españoles”.⁸ El viaje, realizado unos meses después, rindió buenos frutos: el productor volvió a la Península con las noticias de haber organizado una eficiente distribución de películas de Suevia en el continente, de haber adquirido los derechos para España de algunas cintas mexicanas y de haber establecido un acuerdo para contratar a María Félix, “la artista cinematográfica más cotizada en el mercado americano”.⁹

⁷ Véase A. Elena, “Medio siglo de coproducciones hispano-mexicanas”, en E. de la Vega Alfaro y A. Elena, eds., *Abismos de pasión*, p. 283.

⁸ Nota periodística citada en J. L. Castro de Paz y J. Cerdán, “Cesáreo González: hasta que llegó su hora (aproximación a un peculiar productor español)”, en J. L. Castro de Paz y J. Cerdán, coords., *Suevia Films-Cesáreo González*, p. 67.

⁹ Cesáreo González en “Una entrevista con el gran productor cinematográfico don Cesáreo González”, en *Imágenes*, Barcelona, septiembre, 1947 [s/p].

Desde su debut en 1942, la actriz había ascendido profesionalmente hasta convertirse en una de las figuras femeninas más conocidas y mejor pagadas de la cinematografía mexicana. En palabras de Eduardo de la Vega, en esas películas había delineado de forma paralela “el estereotipo de la ‘mujer fatal’ y el prototipo de belleza femenina acorde con las necesidades del nacionalismo mexicano de la época”.¹⁰ Sus personajes, por eso, podían dividirse en dos principales conjuntos: los de aventurera o vampiresa de procedencia indefinida interpretados en *Amok* (Antonio Momplet, 1944), *La mujer de todos* (Julio Bracho, 1946) y *Que Dios me perdone* (Tito Davison, 1948), o los de criolla latinoamericana de clase media o alta de *El peñón de las Ánimas* (Miguel Zacarías, 1942), *Doña Bárbara* (Fernando de Fuentes, 1943), *Vértigo* (Antonio Momplet, 1946), *Enamorada* (Emilio Fernández, 1946) y *Río Escondido* (Emilio Fernández, 1947). En ambos casos, la belleza de los personajes encarnados por la actriz era la principal fuente de conflicto en el argumento.

En esas cintas, María Félix había actuado bajo la dirección de algunos de los más destacados directores de la industria. Buena parte de su imagen había sido construida inevitablemente por esos realizadores, así como por productores, argumentistas, fotógrafos, periodistas y publicistas.¹¹ Sin embargo, a diferencia de otras intérpretes de esa industria constituida en su núcleo mayoritariamente por hombres, la actriz había hecho considerables aportaciones personales a su imagen. La estrella recordó en sus memorias que ya en su debut en *El peñón de las Ánimas* se negó a utilizar los seudónimos Diana del Mar o Marcia Maris que le fueron propuestos para sustituir su nombre, y que exigió y obtuvo un sueldo muy alto, por completo inusual en una principiante.¹² Así, desde el inicio mostró la

¹⁰ E. de la Vega Alfaro, “Cesáreo González y el mercado fílmico mexicano”, en J. L. Castro de Paz y J. Cerdán, coords., *Suevia Films-Cesáreo González*, p. 229.

¹¹ Véase Rogelio Agrasánchez, Jr., *Miguel Zacarías: creador de estrellas*, Archivo Fílmico Agrasánchez / Universidad de Guadalajara, Guadalajara, Jalisco, 2000, pp. 64-66.

¹² Véase María Félix, *Todas mis guerras. I. María Bonita*, Clío, México, 1999, p. 82. También señala un asunto relativo a su vestuario: “Querían darme ropa corriente, alegando que una mujer del campo, aunque fuera hija de familia, no podía llevar sedas y encajes. Mandaron hacer unos vestidos de percal y se los tiré al director a la cara. Fue un atrevimiento de mi parte, porque a una primeriza cualquiera no se le toleraban esos desplantes” (p. 84).

capacidad de gestionar por sí misma su carrera, proyectando la personalidad independiente, libre y poderosa que la caracterizaría como presencia pública. Esta vertiente daría lugar años después a la observación de Octavio Paz de que “la gran creación de María Félix es ella misma”.¹³

Esa personalidad chocaba con frecuencia contra los límites impuestos por los prejuicios, las costumbres o incluso las leyes de un país de profunda tradición conservadora. Pero, cuando eso ocurría, María Félix buscaba los medios para salvar el obstáculo, como sucedió a raíz del ofrecimiento hecho en 1947 por Cesáreo González para ir a trabajar a España.¹⁴ La actriz, entonces casada con el músico Agustín Lara, recordó:

Se lo dije a Agustín y él me quiso acompañar. Yo me negué y él se empeñó en que mientras fuera su esposa no me dejaría viajar sola. Tuve que posponer el viaje para el año siguiente mientras arreglaba el divorcio.¹⁵

Una vez resuelta la separación de Agustín Lara, la actriz pudo ir a la Península. Pero —y aquí se revela una nueva gestión suya— no sola, como se solía acordar en los contratos entre productores y estrellas, sino, en palabras de la propia María

¹³ Octavio Paz, “Prólogo”, en *María Félix*, Secretaría de Gobernación / Cineteca Nacional, México, 1992, p. 10. Para un testimonio contemporáneo de los abusivos tratos de directores y productores hacia las extras y actrices del cine de esta época, véase el libro autobiográfico *Una estrella al desnudo. Vida y pecados de Emilia Guiú*, Compañía Editorial Impresora y Distribuidora, México, 1993, pp. 150 y ss.

¹⁴ Sobre su encuentro con el productor, María Félix menciona: “Cesáreo González [...] tenía muchas ligas con México. Había sido panadero en Puebla, hizo una gran fortuna y volvió a su tierra con dinero para invertir en el cine. Había visto *Enamorada*, le gustó mi personalidad y vino hasta acá para contratarme. Por supuesto, la prensa se apresuró a inventarnos un romance. Decían que por mi culpa Cesáreo había dejado a su esposa y sus hijos en la miseria, como los galanes otoñales que yo arruinaba en las películas. De ese modo aprovechaban la inclinación del público a confundir mi vida real con la imagen de vampiresa que tenía en la pantalla” (M. Félix, *Todas mis guerras. II. La Doña*, Clío, México, 1999, p. 65).

¹⁵ *Ibidem*, p. 59.

Félix, “con toda mi *suite* de asistentes: peinadora, maquillista, secretaria, costurera, y mi inseparable modisto Valdés Peza”.¹⁶

De las cintas filmadas hasta entonces por la actriz, solo se habían exhibido cuatro en España, por lo que ahí era mucho menos conocida que otras figuras del cine mexicano, como Cantinflas y Jorge Negrete, cuyas películas tuvieron una mayor circulación.¹⁷ Cesáreo González decidió enmendar ese desconocimiento con una intensa campaña para publicitarla. Su primera acción consistió en gestionar ante organismos del Estado español que se declarara película de interés nacional a *Enamorada*, una de las cintas que el empresario había contratado durante su viaje para distribuir en la Península y que tenía como principal intérprete femenina a la sonoreense.

La distinción estaba destinada en principio a producciones españolas que fueran, como decía su decreto fundacional, “muestras inequívocas de exaltación de valores raciales o enseñanzas de nuestros principios morales o políticos”, pero también podía otorgarse eventualmente a obras extranjeras con “valores artísticos, técnicos o políticos de carácter excepcional dentro de las inspiraciones del Estado”.¹⁸ Recibir el nombramiento implicaba considerables privilegios en las etapas de difusión y exhibición de la cinta. *Enamorada* contaba una historia en el contexto de la Revolución mexicana e incluía diálogos y situaciones que hubieran sido difíciles —si no imposibles— de empatar con los principios políticos del muy conservador Estado español. Por eso, las gestiones de González se enfocaron en ensalzar sus valores técnicos y artísticos. Su estrategia tuvo éxito y *Enamorada* fue declarada película de interés nacional en abril de 1948.¹⁹ A esto siguieron los

¹⁶ Ibidem, p. 66. Sobre ese profesionista, véase Renato Camarillo Duque, “Armando Valdés Peza: vestuarista de pincel y tijera”, en Elisa Lozano, coord., *Vestuario 1931-1981. 50 años de creación en el cine mexicano*, Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, México, 2024, pp. 61-75.

¹⁷ Véase Á. Miquel, *Crónica de un encuentro*, pp. 184-188.

¹⁸ “Dictando normas para protección de películas españolas”, en Román Gubern y Domènec Font, *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*, Euros Editores, Barcelona, 1976, pp. 340-342.

¹⁹ Véase J. Tuñón, “Enamorada (Fernández, 1946) en Madrid: la recepción de una película mexicana en la España franquista”, en Ángel Miquel, Jesús Nieto Sotelo y Tomás Pérez Vejo, comps., *Imágenes cruzadas. México y España, siglos XIX y XX*, UAEM, Cuernavaca, 2005, pp. 124-132.

estrenos con invitados especiales en cines de diversas ciudades, acompañados por la publicación de numerosas piezas publicitarias en periódicos y revistas, en las que se destacaba la figura de la actriz. Como punto climático de esta campaña, se anunció el arribo de María Félix a la capital española.²⁰

Según recordó la diva, a su llegada al aeropuerto de Barajas fue recibida por una multitud de admiradores, entre ellos el productor gallego y otros integrantes del gremio.²¹ El noticiero No-Do, que se exhibía en los cines del país como obligado preámbulo de las películas, elaboró un reportaje con escenas de la estrella en el aeropuerto; después salieron notas, entrevistas y fotografías en las publicaciones relevantes del momento.²² Hubo recepciones y brindis con figuras de la política y la cultura. A esto se sumó, de forma circunstancial, una afectuosa acogida por integrantes de la industria de México que se encontraban en España como asistentes al II Congreso Cinematográfico Hispanoamericano o para explorar la posibilidad de filmar películas en común.

Durante un breve periodo, María Félix fue, así, centro de atención pública. Nada indicaba, por otra parte, que su trayectoria en España fuera a prolongarse. Tras su arribo a Madrid, Cesáreo González se limitó a informar que la había contratado para hacer *Mare Nostrum*, en la que su coprotagonista sería Fernando Rey y estaría bajo la dirección de Rafael Gil, quien había realizado uno de los más sonados éxitos de Suevia —y del cine español de género histórico—: *Reina santa* (1946), que retrataba la vida de la monarca Isabel de Aragón.²³

²⁰ Véase “Llega a Madrid la actriz mejicana de cine María Félix”, en ABC, Madrid, 27 de abril, 1948, p. 24.

²¹ Véase M. Félix, *Todas mis guerras*. II, p. 67

²² Véase “María Félix ha llegado a Madrid”, en *Cámara*, Madrid, 1 de mayo, 1948, p. 6; “María Félix, en Madrid”, en *Primer Plano*, Madrid, 2 de mayo, 1948, p. 3; “María Félix en la pantalla y en la intimidad”, en *Cinema*, Barcelona, 15 de mayo, 1948 [s/p]; “Presencia de María Félix en Barcelona”, en *Imágenes*, Barcelona, junio, 1948 [s/p], entre otras.

²³ Véase “Cesáreo González y sus planes”, en *Fotogramas*, Barcelona, 1 de mayo, 1948, p. 19. Para esta cinta, el productor había contratado como protagonista a la británica Madeleine Carroll. Este primer intento por revestir una cinta de Suevia con una estrella extranjera no funcionó, pues Carroll renunció alegando motivos de salud. Fue reemplazada por la española Maruchi Fresno.

Recepción en España

De manera comprensible, el argumento de *Mare Nostrum* tenía que distanciarse de la vertiente de los personajes hechos por Félix que en México habían funcionado como vehículo nacionalista y, por tanto, desarrollar la que la mostraba como una vampiresa proveniente del extranjero. Por eso fue en la cinta Freya Thalberg, espía alemana asentada en Nápoles en tiempos de la Segunda Guerra Mundial, quien seduce al marino valenciano Ulises Ferragut con el fin de que este ayude a los nazis a minar los puertos aliados en el Mediterráneo.

Basada en una novela de Vicente Blasco Ibáñez, *Mare Nostrum* tiene una trama en la que la historia sentimental se complementa con una intriga política con la que se pretende justificar la alianza del capitán Ferragut con los nazis por la compleja situación de la guerra; sin embargo, lo que sostiene la película es fundamentalmente su dimensión visual: las imágenes de las ruinas de Pompeya y Paestum, los barcos de la Armada española en combates marítimos y, como era de esperar, la figura de la estrella mexicana en la mayor parte de las escenas.

Siguiendo el camino que había tenido éxito en el caso de *Enamorada*, el productor intentó que *Mare Nostrum* también fuera designada como película de interés nacional, pero sus propósitos fracasaron, probablemente a causa de las apasionadas escenas de amor entre los protagonistas —apenas toleradas por la conservadora censura del régimen— y de la incómoda exposición de la alianza entre españoles y nazis.²⁴ *Mare Nostrum* se estrenó por eso en el Cine Callao de Madrid el 21 de diciembre de 1948 sin el apoyo del Estado y bajo la categoría 3 de la censura, “Mayores”.²⁵ De todas formas, González confiaba en su película e hizo para el lanzamiento un amplio despliegue publicitario, similar al de *Enamorada*, que incluyó anuncios de página completa, notas con fotografías,

²⁴ Sobre esto último, véase el documento con el que González apela al dictamen oficial, citado en Juan Ignacio Valenzuela Moreno, *Rafael Gil. La huella de luz de un cineasta español (1913-1986)*, Shangrila, Valencia, 2022, p. 186.

²⁵ Véase Juan José Daza del Castillo, *75 años de estrenos de cine en Madrid*. Tomo I. 1939-1948, Ediciones La Librería, Madrid, 2014, p. 319.

entrevistas y recepciones²⁶ (figura 1). En paralelo, se anunció el inicio del rodaje de *Una mujer cualquiera*, nueva cinta de Suevia protagonizada por María Félix y dirigida por Rafael Gil.²⁷

El paquete integrado por una estrella atractiva, una producción cuidada, un director eficiente y una publicidad bien diseñada funcionó. *Mare Nostrum* tuvo un muy buen desempeño comercial al permanecer veintiocho días en su cine de estreno y pasó luego con éxito a otros salones de Madrid y otras ciudades.²⁸ Asimismo, fue bien recibida en el medio profesional. Rafael Gil y Fernando Rey obtuvieron los respectivos premios a mejor director y mejor actor principal otorgados por el Círculo de Escritores Cinematográficos, y la prensa especializada aprobó la cinta en términos generales.²⁹

Sin embargo, quienes escribieron sobre el debut de la mexicana en el cine español no fueron amables con ella. Uno de ellos, Donald, comentó así su actuación, asociándola con la de personajes similares representados por Marlene Dietrich en *Morocco* (Josef von Sternberg, 1930) y Greta Garbo en *Mata-Hari* (George Fitzmaurice, 1931): “Estimamos que exagera sus actitudes, sus *toilettes*, su presentación, en suma, y se empeña en ajustarse a un tipo de espía enamorada ‘marlenesca’ demasiado repetido en las pantallas”.³⁰ Un par de semanas antes, el mismo periodista había hecho una nota sobre la producción mexicana

²⁶ Véase “*María Félix*”, en *Imágenes*, Barcelona, diciembre, 1948, pp. 32-33 y “La gran gala de *Mare Nostrum*”, en *Primer Plano*, Madrid, 26 de diciembre, 1948, pp. 7-8, entre otras. Uno de los elementos resaltados fue el elevado costo de la cinta, que permitió afirmar que “el cine español se mide con Hollywood en su máximo alarde de producción” (Anuncio en *Primer Plano*, Madrid, 19 de diciembre, 1948, p. 23).

²⁷ Véase “Nuevo descubrimiento de María Félix. La famosa actriz rueda su última película en España”, en *Cámara*, Madrid, 15 de enero, 1949, pp. 20-21. Aunque el acuerdo inicial entre González y María Félix fue hacer una cinta, poco después de terminarse *Mare Nostrum* convinieron en filmar otra.

²⁸ Para esta época, catorce días en el cine de estreno indicaban una buena recepción del público; eran contadas las cintas de primera categoría que rebasaban esa permanencia.

²⁹ Véase J. I. Valenzuela Moreno, Rafael Gil, p. 183.

³⁰ Donald, “Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas”, en *ABC*, Madrid, 22 de diciembre, 1948, p. 25.

Figura 1. Programa de mano español



1948. Colección particular.

Figura 2. Programa de mano español



1949. Colección particular.

Que Dios me perdone, en la que había desarrollado algo más su punto de vista sobre la estrella:

Si la señora Félix es hermosa y muy hermosa, no nos cabe, en cambio, en justicia, reconocer sus dotes de actriz [...]; su rostro carece [...] de los deseados matices expresivos, y el “tic” de subir siempre, reiteradamente, la ceja derecha sería conveniente que en el futuro lo corrigiese. Sólo en los instantes que canta en el *music-hall*, donde actúa al comienzo, nos parece lograda su interpretación.³¹

De manera similar, Antonio Barbero escribió que “quien la juzgue en esta película no sabrá si como actriz está a la altura de su estampa física”;³² otro criticó que abundaran “los planos exhibicionistas de la pétrea belleza de María Félix”,³³ y el cronista Gil opinó que la actriz tenía “gran atractivo físico ante todo”.³⁴ Por su parte, sin juzgar de forma directa su desempeño, María Luz Morales consideró lo siguiente:

La oportunidad de contar con la hermosa estrella mexicana María Félix, como protagonista femenina, ha llevado, irresistiblemente, al director [...] a realizar lo que podría llamarse una producción *de diva*. Asunto, cámara, reparto, dijéranse fascinados por el hechizo de la figura central. Parcialmente no habría nada que decir, pues por sí sola la plástica de María Félix es ya un elemento poderosamente atractivo... mas el conjunto de la película se resiente de esa unilateralidad.³⁵

³¹ Donald, “Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas”, en *ABC*, Madrid, 12 de noviembre, 1948, p. 18. Una de las rutinas del género con espías-vampiresas era incluir un número de canto o baile en el que las protagonistas seducían a sus enamorados. Esto ocurrió tanto en *Que Dios me perdone* como en *Mare Nostrum*, a pesar de que el registro actoral de la sonorense no era particularmente sólido en esas características; por eso, en la producción española fue doblada en la escena de la canción por la cantante mexicana Ana María González (véase Jaime Valdés, “Regresa María Félix”, en *Cinema Reporter*, México, 9 de abril, 1949, p. 17).

³² Antonio Barbero, “Crítica de estrenos”, en *Cámara*, Madrid, 1 de enero, 1949, p. 8.

³³ “*Mare Nostrum*”, en *Imágenes*, Barcelona, marzo de 1949 [s/p].

³⁴ Gil, “*Mare Nostrum*”, en *ABC*, Andalucía, 7 de enero, 1949, p. 11.

³⁵ María Luz Morales, “Nuestro crítico dice”, en *Fotogramas*, Barcelona, 15 de febrero, 1949, p. 20.

En suma, los críticos reconocieron que en *Mare Nostrum* destacaba la presencia de estrella, pero eso no era suficiente para que aprobaran su desempeño. Por otra parte, esto último tampoco tenía mayor relevancia, pues no parecía que la experiencia española de María Félix fuera a extenderse hacia nuevas cintas. Una vez que concluyeron los trabajos de *Una mujer cualquiera*, la actriz hizo preparativos para regresar a México. Cuando se despidió de los periodistas, declaró: “Mi amor por España es evidente. Vine para interpretar sólo una película y he hecho dos [...]. Mi estancia ha durado casi un año [...]. Este tiempo [...] será uno de los más bellos recuerdos de mi vida”.³⁶ Todo indicaba que el paso de María Félix por la industria peninsular había sido, como el de Jorge Negrete y otros intérpretes mexicanos, solo un breve episodio más en la creciente corriente de colaboración cinematográfica entre los dos países.

De esta forma, cuando el 15 de agosto de 1949 se estrenó en el cine Palacio de la Música de Madrid la segunda producción de Suevia con María Félix, ella no estaba en España, sino en México. Su lanzamiento fue por consiguiente menos vigoroso que el de *Mare Nostrum*. Sin embargo, funcionó bien, pues a pesar de que la censura clasificó la película en su categoría 4, “Gravemente peligrosa”, tuvo éxito de público al mantenerse, igual que *Mare Nostrum*, veintiocho días en su cine de estreno³⁷ (figura 2).

La trama de *Una mujer cualquiera* se ubica principalmente en un suburbio del Madrid contemporáneo. María Félix es en ella Nieves Blanco, emigrante “de cualquier sitio” que acosada por la desgracia se prostituye y acaba por convertirse en asesina al matar a Luis, un criminal interpretado por el actor portugués Antonio Vilar, del que está enamorada y quien la traiciona. La historia, escrita por el dramaturgo Miguel Mihura, es más compleja que la de *Mare Nostrum* e involucra a un conjunto amplio de personajes, por lo que el interés de la cinta deja de depender de la belleza de la protagonista. De cualquier forma, abundan en la cinta los planos en que se destaca su figura. Además, María Félix despliega

³⁶ M. Félix en “María Félix se va con el propósito de volver”, en *Fotogramas*, Barcelona, 1 de marzo, 1949, p. 16.

³⁷ Véase J. J. Daza del Castillo, *75 años de estrenos de cine en Madrid. Tomo II. 1949-1958*, Ediciones La Librería, Madrid, 2015, p. 26.

un amplio registro interpretativo, que incluye el dolor por la muerte de un hijo, la desesperación por haber sido atrapada en una intriga que incluye un asesinato y, claro, uno de sus rasgos más personales, el desprecio por los hombres que burlan a las mujeres.

Considerada en retrospectiva como una de las mejores obras de su director, *Una mujer cualquiera* no fue en su momento apreciada por la crítica. Sus sórdidos ambientes, las situaciones agobiantes y la vileza de sus personajes no resultaron atractivos para los periodistas y también representaron, como subraya Valenzuela, un “auténtico quebradero de cabeza para la Junta de Censura, que para una total adaptación a la moral imperante abogaba por otro tipo de cine” y castigaba con imposiciones al argumento y cortes al celuloide de lo que no estimara adecuado.³⁸ En cuanto a la intérprete mexicana, continuó la tendencia a desaprobar su trabajo, que había comenzado con las críticas a *Mare Nostrum*. Antonio Barbero opinó que el principal defecto de la cinta era haber incluido a la diva, “mitad por la limitación de sus dotes interpretativas, mitad por la inconsistencia de su papel”,³⁹ y Donald afirmó que no había “una gama expresiva en su rostro —siempre bellísimo—, ni unas acusadas facultades de actriz [...] en un solo momento de la película”.⁴⁰

Como sucedió en las críticas a *Mare Nostrum*, ninguno de los periodistas mencionados sugirió que el cine español ganara algo con la participación de la estrella.

Recepción en México

La presencia de María Félix en dos obras de Suevia fue la carta que presentó Cesáreo González a la distribuidora estadounidense Columbia para acordar la

³⁸ J. I. Valenzuela Moreno, *Rafael Gil*, p. 190. A partir de una referencia en una crítica de cine, Castro de Paz y Cerdán suponen que hubo una versión sin censura de esta película destinada a circular en países americanos (véase J. L. Castro de Paz y J. Cerdán, “Cesáreo González”, p. 78, n. 109).

³⁹ A. Barbero, “Crítica de estrenos”, en *Cámara*, Madrid, 1 de septiembre, 1949, p. 8.

⁴⁰ Donald, “Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas”, en *ABC*, Madrid, 16 de agosto, 1949, p. 20.

circulación de su material en un gran número de países.⁴¹ El negocio resultó particularmente próspero en los mercados latinoamericanos y confirmó las expectativas de quienes estaban al tanto de los desarrollos de las industrias cinematográficas hispanohablantes y sus relaciones. Cuando Rafael Gil filmaba *Mare Nostrum*, un periodista le preguntó por qué se habían contratado artistas extranjeros en una producción que podía ser hecha por intérpretes locales. El director dijo que el cine español no había logrado aún crear figuras atractivas de primera línea y, por lo tanto, “traer un artista extraño es abrir mercado a la película. María Félix, por ejemplo, significa atraernos todo el mercado americano. Con nuestros artistas ese horizonte se cierra”.⁴² Tiempo después, González reveló —en el mismo sentido— que, de las obras de su productora distribuidas en México,

la apoteosis correspondió, naturalmente, a las dos películas en las que interviene María Félix [...]. Todo como consecuencia de la enorme popularidad de María entre todos los públicos de aquel continente, donde el solo anuncio de su nombre los arrastra hacia la taquilla.⁴³

Un ejemplo de esto fue el buen recibimiento de las dos obras por el público de la Ciudad de México, donde *Mare Nostrum* se estrenó en el Cine Orfeón el 15 de abril de 1949 y estuvo cuatro semanas en cartelera (figura 3), mientras que *Una mujer cualquiera* se exhibió por primera vez en el Cine Chapultepec el 10 de noviembre de 1949 y estuvo durante dos semanas⁴⁴ (figura 4). Además, en contraste con lo ocurrido en la Península, los periodistas que comentaron las películas en la capital mexicana hicieron un elogio unánime a la diva.

⁴¹ Véase J. I. Valenzuela Moreno, *Rafael Gil*, p. 179.

⁴² R. Gil en “Rafael Gil habla para *Cámara*”, en *Cámara*, Madrid, 15 de diciembre, 1948, p. 3.

⁴³ C. González en “Cesáreo González habla para *Imágenes* a su regreso de América”, en *Imágenes*, Barcelona, enero, 1950 [s/p].

⁴⁴ Véase María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1940-1949*, UNAM, México, 1982, pp. 345, 365.

Figura 3. Anuncio en *Mañana*, México



9 de abril, 1949, p. 61. Hemeroteca Nacional de México.

Figura 4. Fotomontaje mexicano



1949, Filmoteca de la UNAM.

En una nota sobre la primera cinta, publicada en la columna a cargo del periodista Juan Dieguito, se leía:

Quien llena todo, quien lo arrolla todo es María Félix, para cuyo lucimiento esplendoroso está hecha *Mare Nostrum* [...]. María Félix luce maravillosa; se impone desde el primer momento; y su voz —un arrullo—, y su elegancia, sus movimientos, su impresionante escultura de carne son más que suficientes para obtener un nuevo triunfo personal. [...] El espectador sale de ver *Mare Nostrum* exclamando: “¡María Félix es la mujer más fascinadora del mundo!”.⁴⁵

Por su parte, Arturo Perucho señaló: “María despierta asombro y admiración [...]. Todo a su lado palidece, no obstante que, para el reparto, se echó mano de los mejores artistas de que dispone el cine español”.⁴⁶ Hortensia Elizondo celebró a la estrella con estas palabras: “La belleza y la personalidad inigualables de María Félix llenan la pantalla [...]. No ha surgido aún, ni aquí ni allende el Atlántico, un galán de verdad para nuestra deslumbrante mexicana”.⁴⁷ Y Vicente Vila sintetizó la idea de que, a pesar de aparecer en una cinta española, la actriz no dejaba de ser mexicana, al utilizar en uno de sus artículos el subtítulo de “*Mare Nostrum* y María Nostrum”.⁴⁸

La presencia de la diva en *Una mujer cualquiera* suscitó una reacción similar. Juan Dieguito escribió: “María Félix se nos presenta fascinadora; realmente nadie en el cine ha logrado, dentro y fuera de México, un triunfo tan grande con su sola presencia”.⁴⁹ Asimismo, Hortensia Elizondo encontró que la sonoreense había realizado una actuación sobria y emotiva, con la que lograba “conmover a quien la adivina aislada y sola por esa belleza suya que intimida y anonada o

⁴⁵ Juan Dieguito, “Crítica”, en *Cinema Reporter*, México, 23 de abril, 1949, pp. 28-29.

⁴⁶ Arturo Perucho, “*Mare Nostrum*, una película mediocre”, en *El Nacional*, México, 24 de abril, 1949, 2ª secc., p. 3.

⁴⁷ Hortensia Elizondo, “Hoy en la pantalla”, en *Hoy*, México, 30 de abril, 1949, p. 43.

⁴⁸ Vicente Vila, “Sobre la pantalla”, en *Mañana*, México, 30 de abril, 1949, p. 60.

⁴⁹ J. Dieguito, “Crítica”, en *Cinema Reporter*, México, 19 de noviembre, 1949, p. 36.

provoca envidias y complejos: en los hombres por sentirse desairados; en las mujeres por saberse relegadas”.⁵⁰

Cuando se estrenó *Mare Nostrum* en la Ciudad de México, María Félix ya había regresado al país. Tras su incursión en el cine español, los integrantes de la industria fílmica y del gremio periodístico locales aprovecharon para subrayar el mensaje de su pertenencia a México. Para empezar, una multitud fue a recibirla al aeropuerto con mariachis y, en los días siguientes, la llenaron de fiestas y agasajos. Un editorialista describió así el sentir general: “María vuelve a su patria, satisfecha del triunfo y orgullosa de su mexicanidad, para reincorporarse a nuestro cine, que le propició la fantástica posición que hoy ocupa”.⁵¹ A esto siguieron especulaciones acerca de los proyectos que realizaría, que pronto tuvieron una manifestación concreta cuando la estrella fue contratada por una productora local para protagonizar *Doña Diabla* (Tito Davison, 1949). Para complacer a quienes la reclamaban para la industria mexicana, María Félix afirmó que nunca dejaría de hacer al menos “tres películas al año” en su tierra.⁵² Además, su regreso indujo reflexiones acerca de las ventajas o desventajas que el intercambio de intérpretes podía representar para México.⁵³

Sin embargo, junto a los actos y comentarios con que se celebraba el regreso de la diva, se dieron también ataques en los que se criticaba su soberbia, sus

⁵⁰ H. Elizondo, “Hoy en la pantalla”, en *Hoy*, México, 19 de noviembre, 1949, p. 63.

⁵¹ J. M. Tort, “Cine de México”, en *Hoy*, México, 16 de abril, 1949, p. 55. Esa pertenencia también fue resaltada de otras formas. Por ejemplo, en una fotografía en la que la actriz aparecía comiendo, se leía en el pie de foto: “Su casa. Su tierra. Inmediatamente que llegó a su residencia, María pidió alimentos. Deseaba probar sus platillos preferidos. Aún sin cambiar el traje de viaje, se sentó a la mesa y con gusto satisfizo su apetito. Antojitos mexicanos, que no pueden ser imitados en ninguna parte del mundo” (*Mañana*, México, 9 de abril, 1949, p. 17).

⁵² M. Félix en J. M. Tort, “Cine de México”, p. 55.

⁵³ Véase “Que vengan los buenos del extranjero, pero demos preferencia a los mexicanos. Habla María Félix del cine nacional”, en *El Nacional*, México, 25 de abril, 1949, 2ª secc., p. 1. Unos días antes, se había leído en el editorial del mismo diario: “Nuestro cine ofrendó a España la belleza magnífica y las cualidades dramáticas de María Félix. Las fronteras están abiertas para los españoles en nuestra patria y sin embargo no se ha correspondido a ofrenda tan espléndida con una Aurora Bautista o un Fernando Rey, sino con artistas mediocres y desplazadores de nacionales” (“Las aberraciones del cine”, en *El Nacional*, México, 20 de abril, 1949, p. 5).

desplantes y la ostentación de su riqueza.⁵⁴ Ganar un premio Ariel por su actuación en *Río Escondido* le produjo resentimientos y envidias dentro del gremio. Además, a todo esto se sumaron las no muy veladas acusaciones de haber causado el suicidio de su secretaria y amiga Rebeca Uribe, supuestamente enamorada de ella. Fastidiada de estar en el centro de esas polémicas, la actriz decidió regresar a la Península, donde se había sentido protegida y en paz.⁵⁵ Su partida se produjo justo antes del estreno de *Una mujer cualquiera* en la capital mexicana.

Conclusiones

La distinta recepción crítica de las dos películas por algunos de los principales críticos cinematográficos de España y México revela una comprensible preocupación por las industrias de cada país. En los juicios de los españoles, parecía subyacer la opinión de que actrices locales hubieran podido ofrecer iguales o mejores desempeños, como había ocurrido, por ejemplo, con el reemplazo de Madeleine Carroll por Maruchi Fresno en *Reina santa*. Y, en los de los mexicanos, parecía asumirse que la actriz se había mostrado a la altura de la industria que la había descubierto, convirtiéndose en una especie de embajadora de lujo en el cine español. Las dos reacciones se enmarcaban en el complejo universo comercial que estimulaba el intercambio de figuras para el desarrollo de las cinematografías hispanoparlantes en su permanente lucha con el cine de Hollywood.

Esas notas, que acusaban de distinto modo el deslumbramiento asociado a una estrella de cine, no tuvieron en realidad mayor peso en la difusión y el consumo de las cintas, comparadas con los anuncios, las entrevistas a los intérpretes, las funciones de gala y otros mecanismos promocionales. Sin embargo, el éxito de público que tuvieron *Mare Nostrum* y *Una mujer cualquiera* se debió a la eficaz realización de Rafael Gil y, sobre todo, a las aportaciones de aquella actriz que arrastraba a la taquilla con “el solo anuncio de su nombre”. Desde luego, la

⁵⁴ Véase “María Félix y sus 40 baúles en Inglaterra”, en *Hoy*, México, 2 de abril, 1949, p. 41; “No tiene joyas que ponerse ya”, *Hoy*, México, 9 de abril, 1949, p. 19, entre otras.

⁵⁵ Véase M. Félix, *Todas mis guerras. II*, pp. 75-76.

principal de esas aportaciones era su belleza; pero, como Thornton afirma, también contaba en un lugar destacado su elección de atractivos y complejos papeles con los que, escapando a las exigencias tanto de las convenciones dramáticas como de los directores de las cintas, “transgredió las normas de género”.⁵⁶

A lo largo de su carrera, María Félix interpretó una buena cantidad de personajes que, con frecuencia, no podían ubicarse en alguno de los polos de la dicotomía típica del cine de la época: el de madre (“buena”) o el de prostituta (“mala”).⁵⁷ Thornton argumenta que la actriz, de hecho, aportó al cine un personaje distintivo, al que llama *mujer sin alma* (en alusión al título homónimo de la cinta en la que ella actúa, dirigida por Fernando de Fuentes en 1944), con el que representó en diversas películas “acciones que se resisten a un fácil juicio moral”. Sus características esenciales son la libertad y la insumisión a las normas dictadas por el mundo de los hombres, pero María Félix acostumbraba enriquecerlo con nuevos rasgos o capas en cada actuación. Así, en *Mare Nostrum* y *Una mujer cualquiera* dotó a las protagonistas de un interesante mundo interior con “su estilo de interpretación expresiva” y les proporcionó otras notas “a través de una elegancia que sugiere deseos de superación”, y estas operaciones contribuyeron a desarmar “el posible juicio a ambos personajes en los finales trágicos de las cintas”.⁵⁸

En efecto, los códigos no escritos de los conservadores cine español y cine mexicano de los años cuarenta, que solían destinar un castigo final a las mujeres que se rebelaban contra las normas familiares y sociales, no se cumplen en estas películas. Tanto el fusilamiento en *Mare Nostrum* de la espía Freya Thalberg como el apresamiento por la policía en *Una mujer cualquiera* de la emigrante Nieves Blanco, que la llevará a la cárcel y quizá a la horca, se perciben como desenlaces injustos; los personajes no se revelan a fin de cuentas como egoístas

⁵⁶ Niamh Thornton, *María Félix. A Mexican Film Star and Her Legacy*, Tamesis, Woodbridge, 2023, p. 64. Traducción propia.

⁵⁷ La dicotomía es analizada en J. Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*, El Colegio de México / Instituto Mexicano de Cinematografía, México, 1998, pp. 90 y ss.

⁵⁸ N. Thornton, *María Félix*, pp. 150-151. Traducción propia.

vampiresas que reciben su merecido por haber destrozado la vida comunitaria, sino como heroínas de personalidad compleja que soportan sus trágicos destinos en mundos predominantemente masculinos con entereza y dignidad.

El trabajo de María Félix en *Mare Nostrum* y *Una mujer cualquiera* demostró, por otra parte, que los intérpretes de la industria mexicana podían actuar con provecho en cinematografías extranjeras, más allá de sus circuitos habituales. Sin embargo, su caso fue distinto, ya que su paso por el cine español no fue episódico. Poco después de llegar a Madrid en noviembre de 1949, María Félix comenzó a filmar otra película para Suevia, *La noche del sábado*, también dirigida por Rafael Gil con argumento adaptado de una pieza teatral de Jacinto Benavente. Al concluirse esta cinta se hizo público que la actriz iba a continuar su trabajo para la productora. De hecho, su relación con esta se alargó y diversificó en ocho películas más, realizadas en distintos países: *La corona negra* (Luis Saslavsky, 1951), en Marruecos; *Mesalina* (Carmine Gallone, 1951) y *Hechizo trágico* (Mario Sequi, 1951), en Italia; *La bella Otero* (Richard Pottier, 1953) y *Los héroes están fatigados* (Yves Ciampi, 1955), en Francia; *Camelia* (Roberto Gavaldón, 1953) y *La Escondida* (Roberto Gavaldón, 1955), en México, y *Faustina* (José Luis Sáenz de Heredia, 1957), de nuevo en España.⁵⁹

La sociedad con Cesáreo González hizo de esta forma posible que la diva tuviera una de las trayectorias internacionales más notables entre las actrices mexicanas, pues solo las algo mayores Dolores del Río y Lupe Vélez habían hecho obra importante en el extranjero, centrándose casi exclusivamente en Hollywood. A pesar de las opiniones de los críticos de cine peninsulares sobre la incompetencia de la mexicana como actriz, el productor podía preciarse de haber enriquecido a la industria española con una estrella de primera categoría. En cuanto a María Félix, cumplió con las expectativas puestas en ella. Resultó redituable como carta de presentación internacional de Suevia, y en Madrid se convirtió en una huésped celebrada frecuentemente en portadas de

⁵⁹ Curiosamente, en *Faustina*, donde interpretó a la española a la que alude el título, su inconfundible voz fue doblada en toda la cinta.

publicaciones, reportajes y entrevistas.⁶⁰ De forma notable, durante su estancia en España no tuvo que padecer notas ofensivas como las que en México proliferaron tras su divorcio de Agustín Lara, el suicidio de Rebeca Uribe o la publicación de sus declaraciones incómodas para la cultura local. La protegieron su extranjería y su incorporación a un estrato de la sociedad en el que podían encubrirse los comportamientos considerados como escandalosos o transgresores.⁶¹

Castro de Paz y Cerdán escriben en este sentido que, convertida en “inquilina fija de los madrileños Hotel Ritz primero y Palace después”, las noticias sobre su magnífico sueldo y las joyas regaladas por Cesáreo González, que ella “lucía públicamente con orgulloso desdén, acabaron de cincelar su leyenda y extraordinaria popularidad en nuestro país”.⁶² La actriz, por su parte, gestionó de manera provechosa y autónoma su carrera, y quedó conforme con su vida y, sobre todo, con su trabajo en la Península. En sus memorias afirmó que, a pesar de que el cine español de la posguerra se encontraba en desventaja técnica con respecto al de México, tenía en sus filas a personas de mucho talento que habían logrado que sus cintas de allá tuvieran “dignidad y estilo”. Una dignidad y un estilo, podríamos concluir, que dependieron, en medida muy importante, de su presencia y de su talento.

⁶⁰ Véase “Así es María Félix”, en *Cámara*, Madrid, 1 de julio, 1950 [s/p]; “María Félix habla para Imágenes”, en *Imágenes*, Barcelona, agosto, 1950 [s/p]; “María Félix habla del amor y del cine”, en *Fotogramas*, Barcelona, 1 de febrero, 1952, p. 13, entre otras.

⁶¹ “En un paseo por la Gran Vía, tuve la suerte de encontrar a mi amigo Pedro Corcuera, un mexicano emparentado con la nobleza española que me presentó a gentes muy notables de España, como por ejemplo el duque de Alba, con quien sostuve una larga y estrecha amistad. En aquellos años la alta sociedad española era tapada, excluyente, muy secreta en sus libertinajes, y la Iglesia mandaba por todas partes con una arrogancia tremenda. Por suerte yo me desenvolví en un ambiente más libre, donde se respetaba exteriormente a la Iglesia, pero sin hacerle caso” (M. Félix, *Todas mis guerras*. II, p. 68).

⁶² J. L. Castro de Paz y J. Cerdán, “Cesáreo González”, p. 72.

Reescribiendo el canon del videoarte: cuerpo, imagen y poder en la obra de Pola Weiss

Isadora Escobedo Contreras

Pola María Weiss Álvarez (1947-1990), mejor conocida como Pola Weiss, fue una artista mexicana entusiasta, innovadora, comprometida con el arte, la experimentación y el feminismo. Además, fue una creadora incomprendida que luchó desde los inicios de su trayectoria profesional con y contra las instituciones para la incorporación de nuevas conceptualizaciones en las artes audiovisuales. Sus aportes se dirigen hacia la definición del video como forma expresiva del arte, desde una mirada crítica hacia los medios de comunicación. Siendo nombrada por muchos como la madre del videoarte, su proceder la liga más con la videodanza y la coloca como una pionera, aun sin reconocimiento, del arte feminista y del pensamiento *cyborg*. Este texto tiene como objetivo situar la producción de Pola en el marco de una genealogía transnacional del video experimental a través del análisis de las convergencias entre su obra y la de otras artistas contemporáneas, así como también ubicar la relevancia de sus aportaciones para la construcción de un canon alternativo del videoarte, en el que confluyen cuerpo, tecnología y resistencia feminista.

Pola Weiss emprendió su primera batalla institucional en 1975, a los veintiocho años, cuando se tituló como licenciada en Periodismo y Comunicación Colectiva, en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Para entonces, las modalidades de titulación se limitaban a la entrega de investigaciones en formato escrito; no obstante, dado su interés por problematizar la naturaleza del video como un medio expresivo por sí mismo, llevó a cabo las gestiones y argumentaciones necesarias para que su investigación fuese aceptada como entregable académico en formato de video.¹

¹ Véase Pola Weiss Álvarez, *Diseño para una unidad de producción para material didáctico en videotape (programa piloto)*, México, 1975. Tesis, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. <https://hdl.handle.net/20.500.14330/TES01000059533>.

En el contexto actual, cinco décadas después, en las universidades continúa la discusión acerca de la acreditación de los procesos creativos en términos de investigación científica y de sus implicaciones en la academia; sin embargo, hoy existen argumentaciones variadas en torno a la manera en que se valida la creación artística como investigación, a partir de la aplicación de metodologías de indagación-creación, como la autoetnografía. En este sentido, se puede afirmar que Pola Weiss, la estudiante, sentó un importante precedente en la relación investigación-creación, pues no es poca cosa el haber logrado que una institución académica como la UNAM aceptara el video como un producto con las características necesarias para validar los estudios universitarios a nivel licenciatura.

El sistema compacto de videograbación Portapak fue introducido por Sony en Estados Unidos en 1967, lo que permitió que cualquier persona pudiera verdaderamente grabar de forma portátil, además de editar audio y video de manera sencilla. Casi de forma inmediata, los artistas se apoderaron del medio en un afán de exploración plástica de esta nueva herramienta. En México, las cámaras portátiles empezaron a llegar al principio de la década de los setenta. Después de graduarse, Pola se integró como docente de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, donde echó mano de los equipos adquiridos por el Taller de Comunicación para realizar su investigación artística sobre posibilidades artísticas del video.

En 1977, Weiss presentó su primera obra titulada *Flor cósmica (Cosmic Flower)* en el IX Encuentro Internacional de Videoarte llevado a cabo en el Museo de Arte Carrillo Gil de la Ciudad de México. Ese mismo año, como profesora de la UNAM, Weiss fundó en su facultad el Taller Experimental de Video, primer espacio educativo para la producción e investigación del medio,² donde formó a la primera generación de artistas interesados en la experimentación con video, entre quienes se puede nombrar a César Lizárraga y

² Véase Isadora Escobedo Contreras, *Historiografía del videoarte mexicano a través de un recorrido de tres décadas de producción*, León, España, 2015. Tesis, Universidad de León, Departamento de Patrimonio Artístico, Histórico y Documental, pp. 47-48. <http://hdl.handle.net/10612/5897>.

Alberto Roblest.³ Por su parte, Sarah Minter y Andrea Di Castro harían lo propio en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda, del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, a partir de 1996.

En la década de los setenta en México, el video era aún un territorio incierto. Aunque su potencial creativo comenzaba a despertar curiosidad en ciertos círculos artísticos, la mayoría lo entendía como una tecnología que “naturalmente” desembocaba en aplicaciones científicas y, en un terreno más evidente, en la televisión de entretenimiento: la pantalla chica, la programación de masas, los noticieros, la publicidad. Pola Weiss, quien trabajaba ya como productora de documentales para el Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa (ILCE), comprendió rápidamente el potencial artístico, pedagógico e ideológico del video, por lo que tuvo la intención de explorar su lenguaje desde dentro para desmontar sus mecanismos, evitar reproducir los esquemas de la televisión comercial y controlar su contenido.

Esta postura crítica y disruptiva frente a la lógica hegemónica del uso de la imagen en movimiento se manifiesta no solo en la producción artística y documental de Weiss, sino también en su manera de relacionarse con el mundo a través del lenguaje. Desde el convencimiento del potencial expresivo del video, acuñó para sí misma el término *teleasta*, en alusión al de *cinéasta*, pero atravesado por el medio que la definía: la televisión. De esta manera, el *statement* no pretende ser una etiqueta profesional, como podría serlo el de *videoasta*, directora o artista visual, sino que se ancla en lo personal, así como en el sentimiento de una época marcada por la influencia de la cultura de masas en todos los ámbitos de la vida cotidiana.

Así, al nombrarse, Pola Weiss formula un gesto discursivo que marca un punto de inflexión en la construcción de su lugar en el mundo del arte contemporáneo. Al mismo tiempo, este gesto demuestra que Weiss era consciente de la importancia de la apropiación del lenguaje, entendiendo que nombrar también

³ Al egresar de la licenciatura en Ciencias de la Comunicación, ambos artistas formaron el Colectivo Video Dos, y más adelante Video Tres. Roblest fundó la primera revista especializada en videoarte: *Visión Múltiple*.

es habitar, un guiño al pensamiento de Audre Lorde y otras autoras feministas que, para mediados de la década de los setenta y principios de los ochenta, señalan la capacidad de las mujeres para plantear actos de resistencia a través del establecimiento de marcos discursivos propios en un contexto donde las narrativas críticas estaban en manos de teóricos e instituciones dominadas por hombres.⁴

A partir de entonces, autonombrar, postular, acuñar se hizo algo natural: *videato*, *autovideato*, *obra televisual*, *vidEfectos*... Esta práctica se convirtió en una pequeña rebelión contra el lenguaje técnico en favor de una denominación artística y emocional, así como también una oposición a las etiquetas impuestas desde el cine y el mundo audiovisual. Con este énfasis en la caracterización del video, Weiss evidenciaba su convicción de que los medios de comunicación podían encarnar visceralidad, poesía y crítica; es decir, concibió al video como un espacio ajeno a las lógicas del espectáculo, donde la intimidad emerge mediante la desaceleración, la valoración del error, la exaltación de las fallas y la radicalización del color, los vacíos y el ruido.

La revisión de los términos acuñados por Weiss revela que estos deben interpretarse también desde un pensamiento político permeado por las teorías de Marshall McLuhan y Guy Debord, que advertían sobre el poder y la influencia de los medios de comunicación. En paralelo, en la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco (UAM-X), el teórico Juan Acha, desde una perspectiva marxista, reflexionó sobre la necesidad de una postura crítica frente a los *mass media*, considerando a los medios audiovisuales como herramientas para la transformación social. Los cuestionamientos planteados por los teóricos del arte ante la posibilidad de transmitir imágenes en tiempo real y el desarrollo de los sistemas de circuito cerrado problematizaron el papel de las cámaras en nuestras vidas. Escritores como Isaac Asimov o George Orwell habían previsto, desde la ficción, futuros dominados por la vigilancia. Weiss, dada su formación

⁴ Véase Audre Lorde, “The Transformation of Silence into Language and Action”, en Barbara Ryan, ed., *Identity Politics in the Women’s Movement*, NYU Press, Nueva York, 2001, p. 81. Lorde escribe que “your silence will not protect you” y que lo que no se nombra permanece invisible y, por tanto, sin posibilidad de cambio.

como comunicóloga y debido a su ejercicio docente, no era ajena a estas ideas e incluso las incorporó a la práctica. En congruencia con este pensamiento, Pola Weiss marca una distancia conceptual con la televisión comercial al fundar/nombrar su casa productora ArTV, vinculando claramente su trabajo hacia la indagación artística.

Esta práctica constante y visionaria de acuñar términos dotó al video de una autonomía semántica que permitió, en la década siguiente, a artistas y teóricos jerarquizar el videoarte como una categoría por sí misma, más allá de su naturaleza tecnológica, es decir, lo videográfico, sirviendo también para establecer un alejamiento definitivo del cine. Lo que Weiss llamaba *videato* era una pieza audiovisual breve, una unidad mínima de expresión, equivalente a un poema visual; el *autovideato* se corresponde con el videodiario; los *vidEfectos* son efectos visuales; la *obra televisual* contendría hoy todo lo que compone las variantes del video experimental: videoescultura, videodanza, videoperformance, videodiario, videoinstalación...

Los planteamientos visuales de Weiss son producto, además, de la relación que entabló en Nueva York con diversos artistas que influidos por el grupo Fluxus trabajaron utilizando los principios del *body art* y exploraron el video como una herramienta que permitió que lo performático dejase el espacio público para hacer sitio a la intimidad y lo privado. Artistas como Vito Acconci, Wolf Vostell, Shigeko Kubota, Marina Abramović, Valie Export, Takahiko Iimura, Joan Jonas, Nam June Paik y la misma Pola Weiss pusieron el cuerpo como centro de su investigación artística y utilizaron el circuito cerrado como un espejo para la autoobservación y la exploración de la intimidad, así como también para establecer tensiones entre artistas y espectadores, poniendo en evidencia los límites entre lo público y lo privado.

El *feedback* sirvió para generar una confrontación física y psicológica con el observador a fin de que dejara de ser un mero receptor pasivo para convertirse en parte integral de la pieza. Gracias a la retroalimentación, o bucle de la imagen, conseguida a través del circuito cerrado, el espectador puede verse proyectado en tiempo real junto con la acción del artista, percibiéndose a sí mismo dentro del mismo espacio visual que antes solo contemplaba. Esta inclusión de

su propia imagen altera su posición tradicional frente a la obra: ya no observa desde fuera, sino que es observado y, por tanto, implicado en la dinámica del acontecimiento. El *feedback* convierte al espectador en un “actor involuntario”, cuya presencia modifica la obra y cuya acción-reacción es absorbida e integrada por la propia pieza. Con esta importante aportación, equivalente a la ruptura de la cuarta pared en el teatro, se abre paso la interactividad en las artes visuales, ya que se desarticula la unidireccionalidad en favor de una relación más abierta con el espectador.

Si bien la historiografía hegemónica del arte contemporáneo mexicano ha tendido a asociar la figura de Pola Weiss con la de Nam June Paik, esta comparación resulta imprecisa, pues, aunque ambos artistas compartieron el uso pionero del video como medio para la producción artística, el análisis de la obra de Weiss permite observar una filiación mucho más próxima con el trabajo de Shigeo Kubota tanto en el plano técnico como en el conceptual. Esta proximidad no se restringe únicamente al enfoque introspectivo y subjetivo, sino también al uso del cuerpo como lugar de enunciación, a la crítica a los medios de comunicación masiva, así como a una serie de estrategias formales y procedimientos técnicos compartidos, entre ellos el uso de la solarización, el *feedback*, el circuito cerrado, las sobreimpresiones múltiples, la manipulación cromática por medio de sintetizadores de video y la estructura de montaje no lineal. Ambas artistas trabajaron el video como un vehículo emocional e hicieron uso de la tecnología como una extensión sensorial del cuerpo. Por otra parte, compartieron un contexto cultural común, ante el que debían luchar constantemente: una cultura patriarcal invisibilizadora del trabajo de las mujeres.

El trabajo de Weiss y de Kubota comparten preocupaciones similares. Ambas artistas se involucraron en el desarrollo de categorías con el objetivo de entender su exploración del medio. Gracias a la aplicación de la capacidad del video para mezclar y fusionar una amplia gama de prácticas y convenciones de la representación, transformaron también las formas femeninas tradicionales de expresión. Por ejemplo, al seguir

su interés por el uso del video como herramienta de autoconocimiento, ambas apuntalaron al medio como una vía ideal para el registro de una bitácora o un diario.⁵

Kubota, artista japonesa pionera del videoarte, estrechamente ligada al movimiento Fluxus, era considerada entonces como la madre de la videoescultura norteamericana y europea, pues incorporó el monitor de televisión como objeto escultórico en sus piezas de arte. Su *performance Vagina Painting* (1965) representa una de las intervenciones del *body art* feminista más significativas y radicales contra el expresionismo abstracto: durante el Perpetual Fluxus Festival en Nueva York, la artista se arrodilló frente a un lienzo colocado en el suelo y, utilizando una brocha sujeta a su ropa interior, dibujó, trazó y manchó con pintura roja sobre papel mediante movimientos pélvicos. Con esta pieza, la artista japonesa hace una alusión clara hacia la obra de Jackson Pollock, cuyas pinturas de acción dominaban el imaginario del gesto heroico de la pintura.⁶ Kubota subvierte este paradigma al desplazar la agencia creativa al cuerpo de las mujeres, específicamente hacia la sexualidad femenina, resignificando la vulva y la vagina como elementos activos y presentes en la producción artística. Esta referencia explícita al rastro de la sangre menstrual convierte a esta pieza en una obra seminal del arte feminista.

⁵ Gabriela Aceves Sepúlveda, “Imagining the cyborg in Náhuatl: Reading the videos of Pola Weiss through Haraway’s Manifesto for Cyborgs”, en *Platform. Journal of Media and Communication*, University of Melbourne, School of Culture and Communication, Melbourne, Australia, 2015, vol. 6.2, pp. 52-53. https://platformjmc.com/wp-content/uploads/2015/10/sepulveda_platformvol6-2_2015.pdf. Traducción propia.

⁶ Véase Almudena Fernández Fariña y María Luz Feijoo Cid, “El cuerpo pincel en el arte feminista”, en *Tsantsa. Revista de Investigaciones Artísticas*, Universidad de Cuenca, Facultad de Artes, Cuenca, Ecuador, 2020, núm. 9, pp. 29-30. <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/tsantsa/article/view/3403>. El concepto de *gesto heroico* en las pinturas de acción de Jackson Pollock se refiere a la manera en que el artista incorpora su cuerpo y su energía física en el proceso creativo, transformando la pintura en un acto performativo cargado de simbolismo masculino.

El empeño en subvertir el régimen escópico moderno⁷ con sus lógicas patriarcales para despojar históricamente al cuerpo femenino de agencia representacional fue la meta principal de Kubota. Realizada en 1973, *Video is a Victory of Vagina*⁸ es una pieza clave de su corpus performativo y videográfico. En ella la afirmación identitaria se conjuga hacia una crítica estructural. En este provocativo título, *vagina* y *victoria* se presentan como términos intercambiables. De la misma manera, el desarrollo performático fusiona política y cuerpo, ya que transforma el canal reproductivo en un canal de producción simbólica y tecnológica: la vagina, en vez de ser objeto de la mirada, emite, proyecta y crea. Esta pieza es considerada como su *statement*, porque condensa el enfoque artístico feminista, subjetivo y experimental de la artista japonesa.

Kubota comenzó a desarrollar sus videodiaris en 1970 gracias a las posibilidades que brindaba el *Portapak*, pues su ligereza y movilidad facilitaron la experimentación. En sus videodiaris, Kubota demuestra que el video es un medio capaz de contener afectividad, intimidad y corporalidad, puesto que, al mantener la cámara ceñida a sí misma, el acto de grabar se convierte en una prolongación de su experiencia física y emocional, tal como la propia artista señala: “El video funciona como un espejo de mi memoria, o de mi propia vida”.⁹ Desde el aspecto técnico, estas posibilidades narrativas y sensibles fueron conseguidas a través de la alteración de linealidad diegética, del uso de sobreimpresiones y experimentaciones electrónicas, y de la inserción de música y textos escritos a mano, elementos que se pueden identificar también en la obra de Pola Weiss, quien se percató de la magnitud de las posibilidades experimentales y expresivas

⁷ El *régimen escópico moderno* hace referencia al sistema cultural y epistemológico a través del cual la mirada se convierte en una herramienta de poder, conocimiento y control, particularmente dentro de las tradiciones del arte, el cine y la ciencia occidental. Este régimen establece una jerarquía visual donde el sujeto (activo) mira y el objeto (pasivo) es mirado, produciendo una asimetría en la cual quien observa ejerce autoridad sobre aquello que se deja ver.

⁸ La obra consiste en una escultura-*performance* en la que Kubota, vestida con un traje que simula un monitor de televisión incrustado en su región pélvica, proyecta imágenes de video desde esa zona.

⁹ “The video part is my mirror for my memory, or my life” (traducción propia), en Gloria Sutton, *A Matter of Memory: Shigeko Kubota's Video Sculptures*. Museum of Modern Art, 17 de septiembre de 2021. <https://www.moma.org/magazine/articles/627>. Consultado el 18 de abril de 2024.

del video, pues descubrió que con su cámara y algunos trucos de edición era posible generar un lenguaje con características propias sin relación con lo cinematográfico ni con la lógica comercial de la televisión.

La autorrepresentación introspectiva, poética y emocional desarrollada por Weiss encuentra resonancia en las prácticas artísticas de Shigeko Kubota, pero de igual modo en la obra de artistas provenientes del *performance* como Bruce Nauman o Joan Jonas. Nauman registró acciones cotidianas de sí mismo para indagar en la relación entre cuerpo, espacio y presencia frente a la cámara. Jonas, por su parte, incluyó una dimensión autorreflexiva del yo planteando una especie de subjetividad expandida que consiguió incorporando la cámara como una extensión del cuerpo para construir una identidad múltiple, ficcional y tecnológica, en la que el cuerpo, los objetos y las imágenes se entrelazan para desestabilizar la idea de un sujeto único y estable. Kubota abrió la puerta al género del videodiario como un espacio para la narración personal y fragmentaria a través del medio electrónico; Weiss retoma y resignifica esta estrategia y la denomina *autovideoatos*. En estas piezas incorpora elementos de intimidad, experimentación visual y un posicionamiento crítico frente a los *mass media*, el cual emerge como una especie de espejo susceptible de ser distorsionado para reflejar sus emociones y luchas.

Kubota y Weiss utilizan el videodiario para narrar desde sí mismas, afirmando que lo personal también es político. En sintonía con el feminismo de los años setenta, ambas artistas eligen lo pequeño, lo doméstico y lo íntimo en lugar de lo grandilocuente e institucional. Las dos incorporan su experiencia personal para plantear reflexiones profundamente filosóficas. El uso de la escritura, la voz en *off*, la introducción de efectos para distorsionar la imagen, el montaje fragmentado y la música experimental complementan este gesto, construyendo una mirada política, feminista, sensible, íntima y provocadora.

Weiss, influida sin duda por Jonas y, de manera más directa, por Kubota, concibió la materialidad del equipo de grabación como una extensión de su propio cuerpo: la cámara como brazo y la lente como sus ojos. Esta hibridación entre cuerpo y dispositivo fue posible gracias a que los nuevos modelos de videograbación resultaban considerablemente más ligeros, lo que otorgaba una

mayor autonomía de movimiento. En sus acciones en el espacio público, Weiss incorporaba con frecuencia un monitor que devolvía la imagen en circuito cerrado, un recurso tecnológico que le sirvió para establecer un vínculo directo con el público que, de receptor, se transformaba en testigo y partícipe de la circulación de la imagen. Esta operación, además, introducía una ruptura respecto al punto de vista cinematográfico y televisivo tradicional, al situar al espectador dentro de un espacio de inmersión.

En *Mi Co-Ra-Zón*, Pola Weiss afirma: “Mi ojo es mi corazón”. Estas declaraciones establecen una equivalencia entre percepción y afecto que sirve para desplazar la función técnica de la cámara hacia una dimensión sensible y encarnada. Esta formulación guarda un paralelismo conceptual con la propuesta de Shigeko Kubota, para quien el video opera como un espejo de la memoria y la experiencia, al tiempo que evidencia una sensibilidad estética que desestabiliza las jerarquías entre sujeto y aparato. Asimismo, esta pieza puede leerse como una alusión crítica a la tradición moderna inaugurada por Dziga Vertov en *El hombre de la cámara*, donde el ojo-cámara se erige como dispositivo de conocimiento; sin embargo, en Weiss esta relación se reconfigura al incorporar la dimensión afectiva y corporal como eje de la experiencia visual, pues la artista entrelaza sus propias heridas con las de la ciudad tras el terremoto de 1985, mediante una edición que opera simultáneamente como soporte vital ante su propio sufrimiento, causado por un aborto espontáneo y el dolor de una ciudad en ruinas. La interacción con el entorno urbano se construye como una presencia compartida, en la que se despliega una coreografía del yo articulada a partir de la relación entre cámara, montaje, color, movimiento y corporalidad. De este modo, la obra configura un espacio de enunciación en el que el deseo y la contradicción se inscriben como ejes constitutivos de su poética videográfica.¹⁰

De modo similar, Kubota también trabajó con la cámara como una extensión emocional del yo. En su célebre obra *Nam June Paik I*, de 2007, dedicada a la

¹⁰ Sobre las similitudes entre el trabajo de Weiss y Kubota, véase G. Aceves Sepúlveda, “V de video y vagina: los intercambios de Pola Weiss y Shigeko Kubota” en *Las mujeres se hacen visibles. Los feminismos en el arte y los nuevos regímenes mediáticos y de visualidad en la Ciudad de México*, UNAM, México, 2022, pp. 347-364.

memoria de su pareja, la artista manipula imágenes fragmentadas, distorsionadas por el color y el eco visual, y crea una elegía videográfica que sirve para procesar el duelo a través del arte. De esta manera, se hace evidente que ambas artistas comprendieron que el video era capaz de sostener la vida ante la pérdida.

Aun cuando el trabajo de Pola Weiss ha sido reconocido como pionero del videoarte mexicano, es posible pensar su reflexión artística desde una zona liminar más amplia en que se intersectan tanto la videodanza como el pensamiento cyborgfeminista, pues no se trata únicamente del registro del movimiento corporal en una cinta de video, sino de una forma de experimentación que vincula el cuerpo con la imagen desde un proceso afectivo que implica también la exploración expresiva de cada elemento visual y sonoro. En gran parte de su obra, el cuerpo de Weiss no es simplemente representado, sino que se trata de una hibridación en la que gracias al video el cuerpo se fragmenta (solarización), se repite y se funde (duplicación espectral) en una búsqueda que no pretende imitar la realidad, sino intensificar la experiencia sensible. Al respecto, Laura Ríos afirma, en relación con la participación de la mexicana en la exposición internacional *The Art of Performance*, realizada en Venecia en 1979:¹¹ “Pola Weiss fue la primera persona en México —y muy probablemente de las primeras en el mundo— en hacer videodanza hace 35 años”.¹²

Este tipo de aproximación vincula la propuesta de Weiss y de Kubota con las nociones formuladas por Donna Haraway en el *Manifiesto cyborg* (1985), en el que propone pensar el cuerpo como un ensamblaje híbrido, una entidad poshumana situada en la intersección entre lo orgánico, lo tecnológico y lo discursivo. En este sentido, los videodiaros de ambas artistas anticipan prácticas contemporáneas donde la subjetividad se entrelaza con la tecnología digital en que el cuerpo videográfico de Kubota y de Weiss puede leerse como cuerpo-*cyborg*

¹¹ La pieza se llamó *Videodanza, viva videodanza* y se presentó en la calle. Consistió en una acción en la que Pola bailaba con la cámara al hombro interactuando con un espejo y transmitiendo las imágenes en circuito cerrado para provocar que los espectadores tuvieran una retroalimentación de su imagen en directo.

¹² Laura Ríos, “La videodanza: género transmutante del arte noventero”, en *Memoria histórica de la videodanza*, vol. 1 de *La creación híbrida en videodanza*, UDLAP, Puebla, 2015.

tecnológicamente mediado y políticamente posicionado, que resiste los dispositivos de control a través de la autoinscripción estética. En los videoatos de Weiss, la memoria ya no es solo mental o emocional: es también electrónica, óptica, codificada. El yo se escribe en la cinta magnética detonando procesos en que el cuerpo se distorsiona y se reconfigura.

El trabajo de ambas artistas ante la cámara no se presenta únicamente como una herramienta externa ni como un dispositivo de registro neutral, sino en una extensión íntima del cuerpo, un órgano sensorial expandido que percibe, pero, sobre todo, siente, interpreta y produce subjetividad. Esta concepción corporal del video entiende a la tecnología como algo que no se opone al cuerpo, antes bien se integra a él, lo que permite comprender a la cámara como un agente afectivo que participa en un proceso de interioridad: ya no es un ojo mecánico que observa desde afuera, sino una especie de cuerpo-otro, con funciones perceptivas, emocionales e incluso vinculares.

En el caso de Pola Weiss, esta relación alcanza una dimensión particularmente conmovedora con respecto a la relación que establece con su videocámara, a la que llama *mi escuincla*, sin duda, una expresión maternal que humaniza al dispositivo y establece un vínculo simbólico. Al tratar a la cámara como a una hija, es decir, una criatura nacida de sí misma, la artista no solo desplaza los límites entre sujeto y objeto: plantea y ejerce una maternidad de forma simbólica. En sus propias palabras, este lazo implicó la fusión entre su deseo de gestar vida y la pulsión por producir arte a través de su propio cuerpo. Pola Weiss deseaba ser madre, un anhelo que se vio frustrado y cuya imposibilidad la sumió en un proceso depresivo que afectó gravemente su salud mental y su vida. En ese marco, la relación con *su escuincla* permite subvertir su deseo frustrado de maternidad, transformando esta condición de vida en creación.

Bajo esta misma lógica, Weiss planteó también una relación amorosa con la mochila que portaba en la espalda, de manera simultánea que la cámara al hombro, y que contenía la máquina grabadora que accionaba el casete de cinta magnética. Esta caja era el dispositivo que permitía almacenar y reproducir lo grabado; con ello Weiss obtuvo un segundo aparato reproductor que le permitió entender al video como un medio capaz de gestar y parir imágenes. Esta fusión

entre cuerpo y tecnología, característica del pensamiento *cyborg*, convierte a su obra en una de las propuestas más singulares del video experimental en América Latina debido a su innovación formal y a su capacidad para trasladar al lenguaje del video una problemática femenina, la maternidad perdida y recuperada a través del arte. En lugar de un hijo biológico, Weiss engendró imágenes, relatos corporales y danzas afectivas que hacen de su obra un archivo de cuidados, de gestos amorosos y de duelo.

En los años ochenta, en México, las fronteras entre lo que hoy llamamos *performance*, *videodanza*, *videoarte* o *arte feminista* no estaban aún delimitadas. Se trataba de un contexto en el que múltiples categorías del arte comenzaban a delinearse; por ejemplo, el *performance* era un campo en construcción que se nutría del teatro, la protesta, el ritual y lo espontáneo. La videodanza, por su parte, ni siquiera era reconocida como una forma de arte: era más bien una intuición experimental, una forma de bailar con la cámara en espacios inusuales, en la que el cuerpo decía cosas que las palabras no alcanzaban a nombrar. Y el videoarte, aunque ya tenía ecos en el extranjero, principalmente en Estados Unidos y Europa, en México era un territorio inexplorado, casi subversivo. En ese momento histórico, la generación de los Grupos decidió tomar el arte con el cuerpo en dirección hacia lo que más tarde se definió como arte acción: salieron a la calle y se enfocaron en la protesta, desarrollaron dinámicas colectivas y enfocaron su crítica hacia el sistema del arte. De esta manera se configuraron las búsquedas del llamado *arte no objetual* y las primeras expresiones del feminismo artístico. Maris Bustamante definió estas manifestaciones artísticas no objetuales como formas PIAS. Esta caracterización se inspira en la radicalidad creativa de la época, que se podía definir, según la artista, por una actitud impía. En palabras de Bustamante,

las estéticas no objetuales, aceptadas sin discusión hoy día, también esperaron mucho tiempo por su permiso para ser y ahora [...] muestran los esfuerzos realizados primero por los profesionales visuales para anunciar los cambios que vendrían, y que son los que hoy vemos diariamente y en nuestra vida cotidiana. Aunque no se cuente con los conocimientos que

se aprenden para desmontarlas, estas estéticas dieron sus primeros frutos en las que yo he llamado en México [...] las formas PIAS, acciones de artista o *performance*, instalaciones y ambientaciones, hoy incluidas en el vocabulario y repertorio de todos los profesionales del arte del mundo.¹³

Las formas PIAS incluyeron el arte correo, la neográfica, la psicomúsica, el libro-objeto, las músicas visuales, el computarte y los usos experimentales del video.¹⁴

En medio de esta efervescencia profundamente creativa en la que las nuevas tendencias del arte generaron tensiones institucionales y contradicciones, Pola Weiss desarrolló una forma de acción en el espacio público que era difícil de catalogar, ya que no se trataba de una categoría pura, es decir, no podía definirse como *performance*, televisión, danza o cine, sino que más bien consistió en una propuesta que entrelazó los gestos del *body art* con los principios del feminismo, desde una mirada concedora de las problemáticas globales en torno a la imagen. Así, su obra resultó en un híbrido que evidenció que el cuerpo tecnologizado de las mujeres era vehículo para hablar sobre el control y la libertad, el cansancio, la rabia, el placer, siempre desde la experiencia propia.

Pese a que Weiss recibió reconocimiento desde el ámbito internacional, en nuestro país siempre tuvo poca visibilidad, puesto que la escena cultural y artística aún no se encontraba consolidada ni tampoco existía una red de apoyo institucional comparable a la que respaldó a muchos de los artistas internacionales que, en otras latitudes, se reconocieron como pioneros del videoarte. Para entonces, en México el video no era reconocido como una forma artística, por lo que el trabajo de Weiss fue ampliamente incomprendido y catalogado como radical, debido a que era realizado por una mujer que utilizaba su cuerpo y mostraba su intimidad. Este contexto desfavorable fue la semilla de una relación hostil con el mundo, que se agravó con la muerte de su padre, lo que la sumió en

¹³ Maris Bustamante, “De las formas PIAS a las alógicas: las lógicas del futuro”, 5 de septiembre, 2012. <https://marismariamagdalen.wordpress.com/>.

¹⁴ Sarah Minter, “A vuelo de pájaro, el video en México: sus inicios y su contexto”, en Laura Baigorri Ballarín (ed.), *Video en Latinoamérica: una historia crítica*, Brumaria, Madrid, 2008, pp. 159-168.

una profunda depresión que día a día fue mermando su producción artística y derivó, finalmente, en su fallecimiento.

El punto de inflexión en la trayectoria de Pola Weiss se produjo a partir de su contacto con artistas internacionales, ya que fuera de México encontró resonancia a sus reflexiones teóricas y tuvo acceso a prácticas artísticas afines a su propia búsqueda. Esta experiencia le permitió reconocer formas críticas y creativas de concebir el video no solo como un medio expresivo, sino también como una tecnología de poder. Comprendió así que el video trascendía su función instrumental —vinculada a la venta de productos, el registro documental o la producción de narrativas de entretenimiento— para constituirse en un dispositivo atravesado por tensiones conceptuales y afectivas: capaz de vehicular sensaciones y emociones, pero igualmente implicado en mecanismos de control, marcaje, clasificación y sospecha sobre los cuerpos. De este modo, a la luz de las teorías críticas de la comunicación, Weiss advirtió que el mismo aparato que ella asumía como prolongación de sí misma, al que abrazaba con la intimidad de una hija y en el que encontraba un canal de libertad creativa, estaba también cargado de una mirada aprisionante y normalizadora, al servicio de los intereses del patriarcado y del capitalismo.

Con su obra, Pola Weiss introdujo interrogantes que dialogan con los planteamientos teóricos de Antonio Gramsci, Pierre Bourdieu, Hannah Arendt y, de manera particular, con el concepto de panoptismo desarrollado por Michel Foucault, pues la relación con la cámara de video establece una lógica asimétrica en la que se define quién tiene el derecho de mirar y quién es objeto de esa mirada,¹⁵ igualmente sobre aquel que ejerce el control de la narrativa y ese que permanece silenciado. Desde la perspectiva gramsciana, Weiss se enfrentaba a

¹⁵ El concepto de lo panóptico surge del modelo carcelario diseñado por Jeremy Bentham, en el que un vigilante, situado en el centro, podía observar, sin ser visto, a todos los prisioneros. Esta organización genera una interiorización de la vigilancia. Michel Foucault lo retoma en *Vigilar y castigar* (1975) para mostrar cómo este principio se convierte en una tecnología de poder que regula cuerpos y conductas en escuelas, fábricas, hospitales o ejércitos. En el contexto del video y los medios visuales, lo panóptico adquiere una nueva dimensión con la videovigilancia, pues la cámara no solo registra, sino que también produce sujetos disciplinados a través de la mirada.

una hegemonía cultural que produce y reproduce una mirada masculina dominante que naturaliza la subordinación del cuerpo femenino.¹⁶ En sintonía con Bourdieu, es posible entender cómo esta mirada es inscrita en el *habitus* y las estructuras simbólicas que delimitan lo visible y lo decible.¹⁷ Por su parte, Arendt había advertido sobre la dimensión política del aparecer en el espacio público, donde la visibilidad constituye un acto de agencia.¹⁸ Weiss, al colocar su cuerpo frente a la cámara, no solo se hace visible, sino que problematiza las condiciones mismas de esa visibilidad. Finalmente, en diálogo con Foucault, su gesto puede leerse como una práctica de resistencia frente a los dispositivos de vigilancia y normalización: en un contexto donde las tecnologías de control comenzaban a expandirse sin freno, Weiss situó su propio cuerpo como campo de tensiones, transformando la mirada externa, masculina e intrusiva en una lógica alternativa de autoafirmación y reapropiación.

Más allá de su título fundacional, Pola Weiss debe ser comprendida como parte de una genealogía transnacional del video experimental feminista, en la que su trabajo establece diálogos con prácticas artísticas desarrolladas en distintos contextos geopolíticos y culturales. Sus obras se inscriben en una red de afinidades críticas con artistas que, desde finales de los sesenta y a lo largo de los ochenta compartieron la inquietud por desarticular los lenguajes dominantes del audiovisual, por interpelar los regímenes escópicos patriarcales y por proponer modos alternativos de subjetividad a través del cuerpo y de la imagen en movimiento. En este marco, la obra de Weiss puede leerse no solo como una experiencia fundacional en el campo del videoarte y la videodanza en México,

¹⁶ Véase Omar Gutiérrez Valdebenito, “Gramsci: la cultura y el papel de los intelectuales”, en *Revista de Marina*, Armada de Chile, Valparaíso, julio-agosto, 1997, núm. 4, pp. 327-328. <https://revistamarina.cl/revistas/1997/4/ogutierrezv.pdf>.

¹⁷ Véase Alicia B. Gutiérrez, “Poder, hábitus y representaciones: recorrido por el concepto de violencia simbólica en Pierre Bourdieu”, en *Revista Complutense de Educación*, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Educación, Madrid, 2004, vol. 15, núm. 1, pp. 289-300. <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/100079>.

¹⁸ Véase Anabella Di Pego, “Pensando el espacio público desde Hannah Arendt. Un diálogo con las perspectivas feministas”, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, La Plata, Argentina, *Question/Cuestión*, julio-septiembre, 2006, vol. 1, núm. 11. <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/222>.

sino también como un nodo en el entramado internacional de la experimentación audiovisual feminista.

Asimismo, y con relación a la valoración y reconocimiento que el grupo Fluxus ha recibido por sus aportaciones hacia el arte contemporáneo, es indispensable pensar en que, al asumir su cuerpo como materia prima para la producción artística, Weiss le propone a la escena artística nacional una manera personal y política de hacer arte. Además, su exploración crítica hacia los medios de comunicación cuestiona los roles del receptor, el emisor y el mensaje en que se subvierte la unidireccionalidad de la imagen a partir de planteamientos performativos. Su obra encarnó lo efímero y lo inmaterial como desafío ante las estructuras institucionales y utilizó el humor y la ironía como recursos para resistir ante la incomprensión del entorno cultural que la circundaba. La artista mexicana, al igual que Fluxus, cuestionó los límites entre arte y vida, pero desde una perspectiva marcada por una mirada feminista que evidenció las contradicciones de los contextos latinoamericanos y estableció una reflexión crítica sobre la tecnología como dispositivo de control y de emancipación.

Por consiguiente, la figura de Pola Weiss debe ser pensada como una agente cultural que contribuyó a expandir las fronteras del medio desde lo político, lo estético y lo afectivo, pues su legado abre campo a la presencia femenina en la pantalla y en el arte más allá del deseo masculino o los imperativos de la industria audiovisual. En suma, su obra debe ser objeto de nuevas lecturas, ya que su producción artística, su pensamiento y hasta el imponente acto de su muerte constituyen un gesto de resistencia y afirmación que se inscribe en la tradición de los movimientos artísticos, teóricos y políticos del siglo XX y que aportan una mirada situada, encarnada y vinculada a los debates sobre cuerpo, género y poder en América Latina.

La mirada que abraza en el cine documental de Tatiana Huezo

Melisa Lio Flores

El principal interés en retomar la obra de una de las documentalistas más elogiadas y analizadas en los últimos años nace por reconocer algunos de los aportes formales y conceptuales que la mirada femenina ofrece al campo cinematográfico en México. La consolidación y el incremento de cine documental realizado y dirigido por mujeres ha sido afortunadamente exponencial en el país durante los últimos años.¹ Por ello, propongo en este capítulo reflexionar sobre el trabajo de una visión en particular, la cual engloba nuevos lenguajes, discursos y experimentaciones formales en el ámbito de la producción audiovisual cuando se abordan temas sobre memoria y violencia en México. En específico, me refiero al trabajo de Tatiana Huezo y su influencia sobre otras directoras y directores contemporáneos que claramente mantienen un posicionamiento político sobre la violencia, la desaparición forzada y los problemas de injusticia y precariedad que existen en el país.

En este sentido, considero fundamental explorar las contribuciones de las mujeres en el campo del cine documental en México e identificar las distintas formas en que las creadoras aportan una mirada distinta al retratar e interpretar el mundo.² Es a partir de una mirada empática y sobrecogedora que el cine documental realizado por Huezo ha reformulado la manera de representar el

¹ Véase Eduardo de la Vega Alfaro, “Las mujeres conquistan el nuevo cine documental mexicano”, en *Salida de emergencia*, [5 de marzo, 2021]. <https://sdemergencia.com/2021/03/05/las-mujeres-conquistan-el-nuevo-cine-documental-mexicano/>.

² Sin embargo, todavía falta mucho por recorrer en las desigualdades que existe en la industria, ya que las mujeres que producen y que se encuentran detrás de cámara no se comparan con el número de hombres que trabajan en este campo (Véase Taluana Wenceslau y Georgina Sticco, “Representaciones de género en el cine mexicano, en T. Wenceslau *et al.*, *Representaciones de género en la industria audiovisual*, Osífragos, México, 2020, pp. 12-17. http://cedoc.inmujeres.gob.mx/documentos_download/Representaciones%20de%20Genero%202020.pdf).

dolor del otro, mientras que las estructuras visuales y sonoras que propone en sus imágenes establecen un estilo particular en torno a la mirada *matricial* que ha propuesto hace ya unas décadas atrás la teórica Bracha L. Ettinger.³

El trabajo de cine documental ensayístico de Huevo ha inaugurado una forma propia de mostrar sus historias, las cuales son el reflejo del espectro emocional de sus protagonistas por medio de un paisajismo de abandono y penumbra⁴ —un paisaje emocional, como la misma Tatiana lo señala—, a la vez que su mirada ayuda a reconocer al otro y a la otra a través de matices afectivos, abrazando el dolor y el terror que estos han sufrido debido a la violencia que existe en México.⁵ Por ello y debido a sus aportaciones estéticas, el trauma retratado en la pantalla adquiere distintos matices de representación, reconciliando la memoria de sus protagonistas y, sobre todo, haciendo uso de las metáforas visuales que reflejan las emociones y afectos relacionados con las historias que se cuentan, opuesto a la violencia gráfica, la cual se presenta en otras producciones recientes, incluyendo aquellas que se muestran en redes sociales, plataformas digitales o televisión comercial.

Por ende, este capítulo indaga sobre la singularidad de la mirada femenina-matricial durante la segunda década del siglo XXI en el cine documental mexicano a través de los aportes de una de las mujeres documentalistas que han abierto una visión diferente al retratar y atestiguar problemáticas sociales,

³ Véase Bracha L. Ettinger, *Proto-ética matricial. Ensayos filosóficos sobre el arte y el psicoanálisis*, trad. e introd. de Julián Gutiérrez Albilla, Gedisa, México, 2019 [libro electrónico].

⁴ El paisajismo es un género pictórico dentro de la historia del arte que retrata paisajes naturales, como montañas, bosques, ríos y mares, así como algunas veces escenas costumbristas. En la actual producción de documentales en México, existe el común denominador de retratar paisajes del territorio con una fotografía que refleja el terror, el abandono y la violencia por medio de paisajes sombríos y brumosos, un recurso formal y artístico para reflejar el relato íntimo y emocional de la víctima.

⁵ La obra de Tatiana Huevo es un conjunto de proyectos documentales que integra de igual manera el cine de ficción y los cortometrajes. Entre sus obras más destacadas se pueden mencionar *El eco* (2023), *Noche de fuego* (2021), *Tempestad* (2016), *Ausencias* (2015) y *El lugar más pequeño* (2011). Sin embargo, para este análisis me centraré en las dos últimas, ya que abordan la problemática de violencia y desaparición forzada que aqueja al país y en donde la mirada matricial de Huevo, considero, es más evidente.

y con lo cual se reafirma que existe otro acercamiento al interpretar la realidad a través del ojo femenino.⁶

El cine documental contemporáneo en México y la inserción de la mirada femenina

El cine documental a lo largo de los años y principalmente en Latinoamérica se ha concentrado en la denuncia social y en la concientización crítica de la situación política y hegemónica.⁷ Ejemplo de ello es el concepto de *tercer cine* que los directores argentinos Octavio Getino y Fernando Solanas acuñaron en los años sesenta para referirse a aquellas obras que se contraponían al cine comercial norteamericano y europeo. Estas producciones tenían el único propósito de despertar conciencia en el espectador, reflexionando sobre las estructuras de poder establecidas con el fin de producir un cambio social en los países de Latinoamérica. Dicha denuncia social abarcaba desde la propagación ideológica hasta la acción social y activa por parte de distintos movimientos sociales. A la fecha, las y los realizadores latinoamericanos han estado políticamente comprometidos con esas otras realidades que son negadas y desconocidas, y tanto activistas como artistas y directores de cine se apoyan en el documental para concientizar e impulsar transformaciones sociales y políticas dentro de nuestras realidades sociales en el continente.⁸ De ahí que, en años recientes, las y los jóvenes realizadores se interesen por escuchar y dar voz a la experiencia

⁶ Véase Lisa French, “The ‘Female Gaze’”, en *The Female Gaze in Documentary Film: An International Perspective*, Palgrave Macmillan, Cham, Suiza, 2021, p. 55. https://doi.org/10.1007/978-3-030-68094-7_3.

⁷ Véase Ernesto Guevara Flores, “El cine documental en América Latina. Política, compromiso, memoria histórica”, en *Pacarina del Sur. Revista de Pensamiento Crítico Latinoamericano*, Asociación Cultural Latinoamericana Pacarina del Sur, México, octubre-diciembre, 2012, año 4, núm. 13. <https://lapacarinadelsur.com/2025/09/14/pacarina-13/>.

⁸ Véase Julianne Burton, ed., *The Social Documentary in Latin America*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, Pensilvania, 1990, pp. 3-28.

testimonial y subjetiva de quienes han atravesado por hechos relacionados con la violencia y la marginación existente en este país.⁹

Como consecuencia, el reciente cine documental contemporáneo en México se ha dado a la tarea de generar producciones que evidencian la violencia, la corrupción y la injusticia mediante un enfoque observacional y reflexivo, a la vez que poético. Con ello me refiero a las categorías del documental que han sido previamente analizadas por el teórico e investigador Bill Nichols, en donde el registro de la realidad por medio de la mirada cinematográfica se centra en una visión subjetiva que es testigo de los hechos, al mismo tiempo que se compone de registros visuales que permiten al medio cinematográfico funcionar como metáfora de lo que vemos y atestigüamos frente a nuestra mirada.¹⁰ Particularmente, este cine que ha surgido en la última década en México constituye un espacio de experimentación visual en el que se exploran las distintas maneras de comunicar la violencia, su representación y el compromiso social en términos formales y de contenido. Como ejemplo, se encuentran las producciones de Lourdes Portillo (*Señorita extraviada*, 2001), Everardo González (*La libertad del diablo*, 2017), Daniela Rea (*No sucumbió la eternidad*, 2017), Mauricio Bidault (*Hasta el fin de los días*, 2014), Alberto Arnaut (*Hasta los dientes*, 2018), Marcela Arteaga (*Guardián de la memoria*, 2018), Carolina Corral Paredes (*Volverte a ver*, 2020), etcétera.

No obstante, la dirección de varias de estas cintas se ha realizado por mujeres y, con ello, las problemáticas y referentes en torno a los temas que se captan a través de la cámara permiten valorar y analizar esas otras estrategias audiovisuales que podrían coincidir con una mirada más subjetiva y emotiva, en contraste con los trabajos realizados por directores, como lo analizaremos

⁹ La investigadora María Guadalupe Ochoa Ávila realiza una formidable tarea de recopilación de la historia del documental mexicano. En su libro *La construcción de la memoria. Historias del documental mexicano* (Conaculta, 2013), podemos encontrar los nombres y trabajos de los cientos de autores y autoras que han producido cine documental en México.

¹⁰ Véase Bill Nichols, *Introducción al documental*, 2ª ed., trad. de Miguel Bustos García, UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, México, 2013. <https://www.libros.unam.mx/digital/v7/25.pdf>.

más adelante. Ahora bien, la incursión de las mujeres en el cine documental en México no es reciente; sin embargo, desde los años noventa, la producción y el involucramiento de las mujeres en esta industria se ha ido incrementando paulatinamente. Con esta participación, hemos sido testigos de otras temáticas, visiones y formatos que denotan un acercamiento diferente a la realidad. Temas como la desigualdad, empoderamiento de líderes mujeres, violencia doméstica, derecho a la salud reproductiva, además de otros tan crudos que afectan a la sociedad mexicana, como feminicidios, desaparición forzada y madres buscadoras, han sido abordados recientemente por mujeres directoras, entre ellas María Inés Roque, Guadalupe Miranda, Colectivo Cine Mujer, Lourdes Portillo, Christiane Burkhard, María José Cuevas, Daniela Rea, solo por mencionar algunas.¹¹ Con ello se abre un nuevo panorama en los estudios visuales, que traen a debate las formas y los contenidos feministas, las miradas que desvirtúan la cosificación de las mujeres en la pantalla y perfilan el retrato íntimo, las subjetividades y el análisis de las emociones en la historia del cine reciente. Es a partir de que las mujeres dejan de ser observadas en la pantalla que comienzan a producir su propia mirada.

La mirada femenina

A partir de estas nuevas incursiones de mujeres en el cine documental es que surgen preguntas sobre los documentales de cine y la mirada femenina con relación a temas de violencia y desaparición. Por un lado, cabría preguntarse si existe una forma específica y evidente de recordar y “hacer memoria” solo por mujeres; por otro, si sería posible que la mirada se cuente de manera distinta debido al género. Y, si es así, ¿qué elementos visuales, simbólicos y narrativos son constantes en la forma de mirar y entablar un diálogo con aquello que relata un pasado traumático? Es preciso conocer, entonces, de manera extensa e interseccional qué

¹¹ Véase María del Carmen de Lara Rangel, “El cine documental mexicano hecho por mujeres”, en Fonseca. *Journal of Communication*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, España, 2019, núm. 18, pp. 20-22, <https://doi.org/10.14201/fjc2019181323>.

circunstancias políticas, generacionales o sociales están presentes en la elaboración de la mirada cinematográfica retratada por mujeres en años recientes. Por ello, es necesario no caer en esencialismos de género ni homogenizar las inagotables posibilidades que las cineastas plantean en sus producciones.

No obstante, y durante los últimos años, se han llevado a cabo arriesgadas y variadas reflexiones sobre la mirada femenina en el cine y sus repercusiones temáticas y formales en las producciones que estas dirigen. Existen, de igual manera, los debates en donde no es posible clasificar en ciertas ocasiones si una obra fue producto de la mirada “masculina” o “femenina”. Pese a ello, hay quienes consideran que existen ciertas características estilísticas y temáticas que han permitido definir, ciertamente, la producción de cine documental realizado por mujeres. De acuerdo con la cineasta Melissa Silverstein, algunas particularidades que pueden distinguirse en documentales dirigidos por mujeres incluyen el movimiento lento de cámara o los temas a documentar (vida doméstica, violencia de género, problemas reproductivos...), así como una diferencia en cómo se retrata y aborda —formal y psicológicamente— al “otro”.¹² De igual forma, existe un interés por retratar el espacio íntimo de los y las protagonistas, además de mostrar con peculiar interés y empatía cada una de sus historias.

Siguiendo esta dirección, encontramos la propuesta de la psicoanalista israelí Bracha L. Ettinger, quien ha descrito otro ángulo dentro de la mirada que aportan las mujeres dentro de los estudios cinematográficos y audiovisuales. Una nueva forma de ver desde el campo subjetivo y afectivo: la mirada matricial, la cual Ettinger describe como una aproximación en donde “podemos acercarnos al sufrimiento del otro con una preocupación sincera... Se basa en los vínculos arcaicos de cada ser humano nacido con una figura embarazada femenina-materna”.¹³ A diferencia de la cosificación y anulación del otro que se plantea dentro de la mirada masculina —según la teórica de cine Laura Mulvey—, la mirada matricial no desea fundirse, apropiarse o proyectarse en el otro; más bien desea vincularse con ese otro, desde la diferenciación, abriendo espacios de encuentro

¹² Véase L. French, “The ‘Female Gaze’”, p. 59.

¹³ B. L. Ettinger, *Proto-ética matricial*, cap. 1.

entre el “yo” y “no yo”. En consecuencia, hay una experiencia de compasión y de cuidado. Tanto el que mira como aquel que es retratado se construyen de forma separada, pero a la vez intercambian “rastros de acontecimientos” a partir de actos compasivos y actos maternos: cuidar, portar, atender.¹⁴ Un gesto ético que permite tocar al otro desde su individualidad y espacio propio, pues, para Ettinger, la mirada matricial rebasa cualquier marco simbólico maternal construido por el pensamiento patriarcal hegemónico, superando la noción de *empatía* con el de *compasión*. Una compasión que, al mismo tiempo, imposibilita entender del todo la experiencia externa, pero que concede “de manera compasiva ser testigos, atestiguar-con o compartir en distancia en proximidad y en proximidad en distancia las experiencias subjetivas y compartidas del otro”.¹⁵

Como consecuencia, la mirada matricial puede explicar el origen de la compasión, la ética y los vínculos que hacemos con otros individuos como resultado de traspasar, pero a la vez delimitar los espacios individuales. La mirada que Ettinger propone no se vincula con esencialismos femeninos o contraposiciones en cuanto al poder falocentrista o la cosificación, implícito en la mirada masculina. Por el contrario, esa mirada permite abrir las posibilidades de los encuentros desde una propuesta más amplia que elabora el surgimiento de los vínculos compasivos a medida que vamos adentrándonos en la matriz materna que cuida y se ocupa de ese otro, independientemente del género biológico.

De ahí que la propuesta sobre la mirada matricial en el trabajo de Tatiana Huezo consiga un encuentro compasivo y respetuoso con el dolor de sus protagonistas. Es, por tanto, una mirada distinta a la de sus contemporáneos, la cual permite denunciar, a través del vínculo afectivo y emocional, el trauma, el vacío y el terror de un país impune a la violencia. Si bien Tatiana Huezo es o no consciente de esa mirada, la reflexión propia acerca de su trabajo expresa aquella visión que cuida y protege al documentar el dolor del otro:

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ *Idem.*

Lo que es difícil de adquirir o de entender o de encontrar adentro de ti, digamos, es mirar [...]. Es saber mirar, saber mirar el mundo y mirar no desde la técnica, sino mirar un poco desde el alma, desde el corazón [...]. Hay miradas que ven o que medio ven, y hay miradas más profundas. Para mí la mirada está contenida en las cosas más pequeñas de la vida, o sea, en mirar la cotidianidad del otro, en mirar cuando llueve y ver lo que realmente sucede con las gotas en el cristal [...], en tener tiempo para estar en el mundo, para tocar la vida y para ser como consciente de la vida, de la vida cotidiana, de lo más pequeño [...]. Para mí eso es mirar: poder estar en el mundo y mirar lo que sucede [...], las cosas más chiquitas [...] que pueden ser enormes [...]. Eso es la mirada.¹⁶

Por lo tanto, podríamos enmarcar la obra documental de Tatiana Huezo en una experiencia matricial que sale de los marcos heteropatriarcales para constituir nuevas formas suplementarias de experimentar la realidad, recordar el pasado y mirar el mundo con pequeños detalles que enmarcan la compasión hacia otros seres humanos, la cual se contagia ante quien es cómplice de su mirada. Es evidente que su trabajo cinematográfico procura, honra y abraza a sus protagonistas desde la distancia y la cercanía. Sumando una estética-ética propia que trasciende el mero retrato de sus testimonios a través de documentales-ensayos, como lo analizaremos a continuación.

La desaparición forzada retratada a través de la mirada matricial

De acuerdo con el teórico y documentalista argentino Nicolás Prividera, a partir de finales del siglo pasado, el documental ha transformado sus contenidos y estrategias formales para comunicar realidades de acuerdo con los contextos históricos y sociales de cada época. Con ello, nos encontramos en nuestros días con un tipo

¹⁶ Tatiana Huezo en Casa de América, Una conversación con Tatiana Huezo: Desde “*El lugar más pequeño*” a “*Noche de fuego*”, YouTube, 26 de mayo, 2022 <https://www.youtube.com/watch?v=Fj50yJef56E&t=603s>, mins. 13:30-13:44 y 1:15:10-1:16:46.

de documental que él denomina ensayo/documental. Este nuevo cine obtiene una estructura más compleja en su conceptualización y producción debido a que se integran tres características de realización: parte ficción, parte realidad y aquello que se considera experimental. Para Prividera, la realización de un verdadero documental borra los límites entre lo real, el montaje cinematográfico y la realización de lo poético a través de la experimentación formal de los elementos visuales y sonoros, creando estéticas que recuperan el rol vanguardista del cine.¹⁷ De esta forma, dentro del cine documental no solo se trata de retratar hechos o examinar las huellas de la realidad; por el contrario, este es un nivel de creación mucho más complejo dentro de la escritura visual. En este contexto, considero que los documentales de Tatiana Huezo se enmarcan en la categoría de documentales/ensayo, cuya labor trasciende el mero retrato de la “realidad” y la denuncia, por aquellas estrategias formales y conceptuales que hacen de sus documentales instrumentos de enunciación ensayística.

Aludiendo a lo anterior, comenzaré por referirme al documental *Ausencias* (2015), cortometraje que mezcla lo poético, lo testimonial, lo ficcional y lo militante dentro de la historia de Lulú, madre y esposa que es víctima de la desaparición de su hijo menor y de su esposo en el norte del país en 2009. Siendo un monólogo que lleva a cabo la propia protagonista, su voz en *off* nos traduce momentos íntimos y dolorosos sobre la desaparición forzada de sus familiares. Con escenas largas y pausadas, a la vez que la fotografía expone pequeños detalles cotidianos en la vida de Lulú y su hija (el resplandor del sol que refleja el polvo en el aire o el azul de la alberca a la que Lulú lleva a su hija a nadar), nos habla de una ausencia que se manifiesta en silencios que la misma fotografía refleja al retumbar las palabras de su protagonista.¹⁸ ¿Cómo es la vida de una persona que

¹⁷ Véase Nicolás Prividera, *Cine documental. La pasión de lo real*, La Marca Editora, Buenos Aires, 2022, pp. 89-90.

¹⁸ Véase Silvia Gianni, “Ausencia que llama, presencia que responde. Mostrar el vacío, materializar la desaparición forzada: afecto e intimidad en dos documentales centroamericanos”, en *Ístmica. Revista de Estudios Centroamericanos y Caribeños*, Universidad Nacional, Facultad de Filosofía y Letras, Heredia, Costa Rica, 2020, vol. 1, núm. 26, pp. 130-134. <https://doi.org/10.15359/istmica.26.8>.

tiene a un familiar desaparecido?, ¿qué ve, siente o piensa? La mirada de alguien que busca en cada rincón y en rostros desconocidos a sus allegados y lo único que encuentra es un vacío y un cansancio emocional. Un retrato en la voz y en la pantalla de nuestra protagonista.

Más allá de documentar el trabajo que las madres buscadoras realizan día a día en las fiscalías y en las fosas clandestinas, el retrato de Lulú es ese otro ángulo al rostro de una madre que siente, una persona que desde el matiz personal y subjetivo convive con el dolor. Y he ahí la diferencia respecto a otros documentales en torno a la violencia y la desaparición forzada en el país, ya que veremos a Lulú actuando de manera cotidiana, nunca mirando a la cámara. Ella y su hija realizan sus actividades; sin embargo, este retrato revela la pesadilla que vive su protagonista. No se habla de culpables, no se remite a un estado de condena —aunque, entre líneas visuales, Huevo hace evidente su demanda por justicia—, pues al retratar la historia de Lulú y su familia, la directora Tatiana Huevo pone sobre la mesa las injusticias del sistema, la incompetencia/complacencia de las instituciones y la desinformación que existe sobre el tema en la sociedad mexicana.

Ahora bien, a diferencia de otros documentales realizados sobre el tema, aquella mirada “masculina” sobre la violencia y la experiencia de ausencia recae, la mayoría de las veces, en los testimonios que escuchamos directamente por parte de las víctimas y, en algunos casos, victimarios. De igual manera, el guion brinda datos duros, así como la intervención del propio director que hace evidente un interrogatorio hacia el personaje que está siendo entrevistado, lo cual irrumpe con la intimidad de conocer el sentir de ese “otro” frente a nosotros. Si no es una regla, sí la mayoría de los documentales aluden a presentar un material más crudo y directo —aun cuando no hay imágenes violentas, muchos de los testimonios sugieren una violencia gráfica en sus palabras—, lo que en ciertas ocasiones recae en una mirada cosificante y pervertida ante el placer gráfico y verbal de una violencia física, ya que seguimos mirando la experiencia traumática del otro desde “afuera”. Es, por lo tanto, una especie de documental/reportaje basado en entrevistas, en donde hasta algunas veces se comparan con aquellos reportajes de carácter más objetivo, aunque con algunos gestos

poéticos en ellos. Este podría ser el caso de *La libertad del diablo*, de Everardo González, o *Soles negros*, de Julien Elie. En general, los relatos históricos son un retrato de las narrativas que han sido en su mayoría masculinizadas y que desacreditan otras formas de contar y mirar la historia. La teórica chilena Eyleen Faure Bascur ha señalado que los relatos universalistas en la construcción de la memoria han sido relatos que casi siempre confirman los valores que se atribuyen a la masculinidad: “heroísmo, fuerza física, gallardía”. En contraposición, los relatos femeninos se asocian con estereotipos que se vinculan con la “pasividad, victimización, fragilidad y experiencias de vida desplegadas mayormente en el ámbito doméstico-privado”.¹⁹

Si revisamos la historia hegemónica en Occidente, esta ha sido mayoritariamente masculinizada, narrada y estructurada desde lo épico y con la mirada masculina del vencedor. La historia la escriben y la ganan los hombres. Pero, entonces, ¿qué pasa cuando las mujeres “hacen memoria” en contraposición a los estereotipos de víctima y pasividad? ¿Qué otros matices se han perdido por asumir solo una memoria, dejando invisibilizado el recuerdo de las mujeres y las formas en cómo contar y mirar esas otras voces?

Si tomamos como ejemplo la mirada documental de Tatiana Huezo, ella transforma la memoria a través de una mirada subjetiva que se relaciona de manera emocional y emotiva con las experiencias de sus protagonistas. Sus personajes son mujeres que importan y a partir de ellas se crea la experiencia contemplativa y narrativa, lo que incluye que la mirada cinematográfica tome un “giro emocional”. Como resultado, las líneas narrativas de Huezo, a diferencia de los testimoniales, datos y estadísticas, hacen que sus protagonistas sean el centro y punto de partida de la historia que transcurre en la pantalla. Es precisamente esa mirada matricial a la que hacía referencia al principio de este capítulo.

¹⁹Eyleen Faure Bascur, “Memoria, género y cuerpo: apuntes para la composición de nuevas tramas de recuerdo”, en Athenea Digital. *Revista de Pensamiento e Investigación Social*, Universidad Autónoma de Barcelona, Departamento de Psicología Social, Barcelona, 2018, vol. 18, núm. 3, p. 5. <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.1930>.

En el caso del reconocido documental *Tempestad* (2016),²⁰ en donde, por medio de paisajes y lugares inhóspitos, la obra toma un carácter de *road movie*, somos testigos de dos historias, la de Miriam y la de Adela, sobre el abuso de poder del Estado y la desaparición forzada.²¹ Sobre el trabajo de memoria que realiza Miriam, este se ve acompañado de largas secuencias de tomas con vistas a las carreteras de México y de otros lugares que apelan a la imaginación visual. A partir de las palabras de Miriam, que fue detenida por autoridades federales y encarcelada en el norte del país por crímenes de tráfico de personas, que ella jamás cometió, al año de ser liberada, comienza su viaje de regreso al sur del país, de donde ella es originaria. Durante el trayecto, se proyectan y vemos distintos rostros, pero paradójicamente nunca conoceremos el de Miriam. Su testimonio en *off* recorrerá miles de kilómetros, apelando a la proyección de imágenes y planos secuencia que retratan paisajes grises y desolados, casas en ruinas y ensombraciones que revelan la tendenciosa violencia que existe en el país. Los rostros, posturas y gestos de esas otras y otros retratan a la misma Miriam que nunca conoceremos, pero que de manera metafórica la reconocemos en esos otros rostros en común, debido a que la violencia y el abuso de poder pueden afectar a cualquiera que viva en un país con impunidad.

La voz de Miriam tendrá altibajos y proporcionará los recursos emocionales cuando momentos oscuros y violentos hacen que su voz se quiebre y vuelva a retomar el tono normal de su historia. Recursos como la música, el sonido ambiente de los lugares —estaciones de autobuses, retenes militares u hoteles de paso—, acompañados de silencios que dan la palabra a la imagen, evocan poéticamente las emociones de Miriam. Los planos abiertos en la fotografía del documental muestran que una tormenta está próxima a comenzar, signo de la tensión y pesadumbre psicológica que ha sufrido la protagonista. De la misma

²⁰ Tatiana Huezo, *Tempestad*, 2016. Youtube, 6 de diciembre 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=meCmIawV6Jk&t=2177s>.

²¹ Véase Emmanuel Solís Pérez, *Contranarrativas de la desaparición de personas: estrategias cinematográficas en los documentales “Ausencias” (2015) y “Tempestad” (2016) de Tatiana Huezo*, Xalapa, 2021. Tesis, Universidad Veracruzana, Centro de Estudios de la Cultura y la Comunicación Región Xalapa, pp. 142-147. <http://cdigital.uv.mx/handle/1944/52664>.

manera, Tatiana Huezo nos lleva por los mismos caminos y pesares por los que Miriam recorrió a su regreso a casa: es el intento por mirar lo que nuestra protagonista vio y experimentó; es, pues, una mirada desde los ojos de Miriam.

Como segunda historia, tenemos la de Adela, una madre que sigue en la búsqueda de su hija desaparecida. En este caso, la directora opta por mostrar imágenes de Adela junto con las mujeres que forman parte de su familia y su comunidad de trabajo: un circo en alguna parte del país. A diferencia de Miriam, en este caso, sí conocemos el rostro de Adela; sin embargo, como recurso técnico, seguimos escuchando su voz en *off*, que nos sigue llevando a través de su memoria durante el trayecto traumático a causa de la desaparición de su hija y cuya hipótesis, según su madre, es que fue desaparecida debido a la trata de personas que existe en el país.

Por lo tanto, Tatiana Huezo decide contar las historias de dos mujeres que han sufrido violencia física, emocional y psicológica de forma directa. Sin embargo, estos dos relatos recorren todos los matices de lo que consideramos “violencia” dentro de un espectro más amplio sobre las condiciones extremas en que los seres humanos podemos crear condiciones impensables de crueldad, así como circunstancias en las que las mujeres son las que más padecen una violencia estructural y simbólica en un engranaje económico neoliberal que acaba con recursos y vidas humanas.

Con un estilo propio, Tatiana Huezo logra expresar con metáforas visuales un trauma y una violencia escalofriante, ya que por medio de una belleza sombría se retrata un ritmo secuencial entre el silencio y el testimonio, a la vez que el documental apunta por un posicionamiento de denuncia política. Ello se realiza a través de la verdad contada por los testimonios de las dos protagonistas, los cuales, es importante subrayar, no es común escuchar en los medios y plataformas de comunicación. Por fortuna, contamos con el cine documental que nos abre los ojos y denuncia esas otras historias que son acalladas por los propios sistemas hegemónicos de rapiña y extractivismo que se reflejan en el aniquilamiento sobre todos los niveles de vida.

Finalmente, gracias al trabajo documental de Huezo es que se abre al espectador la terrible realidad sobre la desaparición forzada en el país, y cuyo

acompañamiento brinda la empatía y el interés por hablar y reconocer el tema, el cual es un suceso que se enmaraña de confusión y ocultamiento por parte de los sistemas económicos, políticos e institucionales. Sin embargo, estas realidades son ahora vistas y conocidas por el trabajo de mujeres que se empeñan en reconocer y poner sobre la mesa esas otras historias que son silenciadas y que debido a la mirada femenina se retratan desde otros ángulos de denuncia y acompañamiento.

Conclusiones

La teórica e investigadora Elizabeth Jelin señala que efectivamente las voces de las mujeres cuentan historias diferentes y de esta manera se introduce la pluralidad de puntos de vista, lo que abre otras experiencias que cuentan esos otros matices y ángulos de una mirada que encarna una memoria múltiple y diversa. En términos históricos y de construcciones socioculturales, Jelin comenta que hombres y mujeres desarrollan habilidades distintas al recordar; esto debido a que la socialización de género implica prestar más atención a ciertos campos sociales relacionados con la familia, la comunidad y, con ello, las actividades de cuidado que implican una mayor atención a los detalles y las emociones: “Recuerdan en el marco de relaciones familiares, porque el tiempo subjetivo de las mujeres está organizado y ligado a los hechos reproductivos y a los vínculos afectivos”.²²

Es en este contexto que la mirada matricial de Huezco permite conocer a fondo los sentimientos de sus personajes a través de metáforas sutiles en torno a lo visual y lo sonoro. Sus protagonistas son escuchadas y retratadas a través de una compenetración distinta al de la cosificación del sujeto, pues se necesita encontrar una mirada distinta y profunda que mire desde el interior de cada ser humano. Por lo tanto, los paisajes emocionales de los documentales *Tempestad* y *Ausencias* construyen atmósferas tanto externas como internas que rodean

²² Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, Siglo XXI / Social Science Research Council, Madrid, 2002, p. 108.

a las protagonistas (desolación, tristeza, aislamiento), mientras que los pequeños detalles hablan de la intimidad del personaje, aquella mirada que retrata lo simple a través de una estética matricial que involucra una ética que abraza la memoria de la otra, pero sin suprimirla o aniquilarla. El lente que ve envuelve con compasión las memorias de sus protagonistas, y quien contempla desde la pantalla encuentra un estrecho lazo afectivo a partir de las narraciones y secuencias visuales que Tatiana Huezo reconstruye a partir de su particular mirada: afectos que retumban para generar sujetos políticos conscientes cada vez más de su realidad.

Esa mirada reformula y recuenta una memoria traumática que despliega las más sombrías y, a la vez, las más poéticas tonalidades de afectos y emociones en la imagen en movimiento. Por último, ambos documentales plasman visualmente una memoria con una mirada matricial que cuida y sana los vacíos de una experiencia de dolor y ausencia, con una íntima y compasiva cercanía hacia otro ser humano, resultado de exponer en la última década un trabajo de memoria realizado por mujeres documentalistas que expresan visiones e intereses desde lo afectivo y el cuidado más que la fiel representación gráfica de la violencia. Por lo tanto, Tatiana Huezo inaugura una mirada distinta que repercute en otras producciones de sus contemporáneos al retratar acontecimientos de ausencia y desaparición a través del “paisaje emocional”, el cual está impregnado de la experiencia matricial que ha contribuido a atestiguar la carga poética, pero también política en los afectos con el fin de generar denuncia ante una urgente conciencia y acción social.

Procesos y estéticas en el arte contemporáneo

Teresa Burga: perfil de la artista latinoamericana

Larisa Escobedo

I

En un territorio tan inmenso, tan diverso, tan complejo como es Latinoamérica, ¿podríamos pensar en un perfil de la artista mujer? El siglo XX alberga nombres de artistas latinoamericanas cuya obra es a un mismo tiempo de importancia local y global e histórica, pero notablemente desconocida y desvalorizada en el escenario global de la cultura. Creadoras como Marisol Escobar, María Teresa Hincapié, Cecilia Vicuña, Rosângela Rennó, Pola Weiss, Lotty Rosenfeld, Rosana Paulino, Luz Donoso, Victoria Santa Cruz, Helen Escobedo o Teresa Burga son nombres que son prácticamente desconocidos por el gran público latinoamericano. No así por el público especializado, o por lo menos eso pensamos quienes conocemos y reconocemos a estas y otras artistas cuyos trabajos resultan indispensables para tejer el relato de una narrativa decolonial y feminista que habita en las entrañas del continente.

Las obras de estas artistas son inmensamente diversas, pues pertenecen a generaciones distintas, con contextos socioculturales a veces, incluso, opuestos. Algunas son abstractas, otras vanguardistas, otras más conceptuales, desmaterializadas o feministas. Algunas vivieron en plena libertad, otras padecieron en sus vidas dictaduras militares o fueron perseguidas por estructuras fascistas. Algunas nacieron en cunas privilegiadas, por clase o raza, otras más lidiaron con la opresión de ser negras, morenas o pobres. Algunas vivieron largas vidas y otras murieron en la juventud. Algunas tuvieron hijos, otras exploraron caminos de libertad sexual y otras más fueron lesbianas.

¿Cuál es, pues, el perfil de la mujer artista latinoamericana? ¿Acaso podríamos señalar algo que las una, además de haber nacido mujeres? ¿Algo que permita crear un perfil, una noción, un mapeo de qué significó ser artista mujer en Latinoamérica en la segunda mitad del siglo XX? Para evitar el riesgo de caer

en esencialismos sobre la noción de *mujer* —tan amplificadas y complejizadas por nuestros feminismos—, generaré en este texto un paralelismo conceptual con una obra de arte central en el arte no objetual latinoamericano.

Teresa Burga (1935-2021) fue una artista peruana que se hizo preguntas similares a las anteriores en 1980. Burga fue una creadora visual que contribuyó ampliamente al desarrollo del conceptualismo peruano y latinoamericano. Formó parte del grupo Arte Nuevo (1966-1968), desde donde creo los lazos y sustentos para una producción que implicaría la desmaterialización del arte y que se consolidaría como una forma de arte-investigación de corte conceptual. Una de sus obras más importantes fue realizada entre 1980 y 1981, y consistió en una práctica artística no objetual que supuso formas de arte transdisciplinar y el borramiento de los límites entre el arte y las ciencias sociales.

El trabajo conceptual de Burga es una crítica a los regímenes de información y, en particular, analiza el tema de los mecanismos de representación y control a través de la organización y gestión de datos personales. Al separar un problema y analizarlo como estructuras de información detalladas, Burga buscó organizar los datos que pudo recopilar, así como establecer formas alternativas para poner en funcionamiento y experimentar dicha información a través de una serie de artefactos e instalaciones cuidadosamente creados.¹

En 1979 fundó la asociación ISA (Investigaciones Sociales y Artísticas), desde donde estructuró el proyecto de investigación-creación titulado *Perfil de la mujer peruana*, que se produjo en colaboración con la psicóloga Marie-France Cathelat. Este proyecto, que fue realizado durante dos años, implicó el involucramiento de universidades —sobre todo catedráticos de la Universidad del Pacífico, la Universidad Peruana Cayetano Heredia y de la Pontificia Universidad

¹ Elisa Arca y José Carlos Mariátegui, “Sistemas de información en el trabajo de Teresa Burga”, en *Revista Ui*, Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú, Lima, enero-julio, 2020, año 4, núm. 5, p. 66. https://www.researchgate.net/publication/353242962_Sistemas_de_informacion_en_el_trabajo_de_Teresa_Burga_-_Revista_Ui.

Católica del Perú—, empresas privadas, intelectuales de diversa índole y encuestadores, por lo que participaron más de cincuenta personas. El estudio buscó mapear la realidad económica, cultural, educativa y social de mujeres limeñas de entre 25 y 29 años, pertenecientes a la incipiente clase media peruana. El proyecto fue presentado en el Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual y Arte Urbano en el Museo de Arte Moderno de Medellín y, más tarde, en el Banco Continental en Lima.

La exposición fue considerada uno de los grandes eventos culturales del momento en el país andino, y el entonces presidente de la República de Perú, Fernando Belaúnde Terry, asistió a la inauguración. Finalmente, se editó un libro que relata los pormenores de la investigación, que implicó un análisis estadístico científico y artístico de las condiciones de las mujeres peruanas desde diversos ángulos: lo psicológico, lo sociológico, la situación de la salud, la sexualidad, la escolaridad, lo político, lo económico y los marcos jurídicos en los que se encontraban. Estos rubros se dividieron en encuestas que fueron aplicadas a personas del sexo femenino y que tenían por objetivo visibilizar las situaciones de vida que enfrentaban las mujeres urbanas en Perú al finalizar la década de los setenta. Para la realización del proyecto, se contó con la participación de voluntarios que se unieron en la logística de la realización de encuestas y el análisis estadístico de los resultados.

Asistimos al desarrollo de la encuesta, cada sábado, de manera ininterrumpida con el fin de asegurar la puesta en marcha y el funcionamiento de la infraestructura necesaria para su normal desenvolvimiento, ofreciendo las mejores condiciones dentro de las circunstancias a nuestro alcance, para que las encuestadas tuvieran la oportunidad de expresar sus opiniones con la máxima espontaneidad y dentro de la mayor reserva. La información obtenida fue luego procesada por computadora.²

² Teresa Burga y Marie-France Cathelat, *Perfil de la mujer peruana, 1980-1981*, Investigaciones Sociales Artísticas / Fondo del Libro del Banco Industrial de Perú, Lima, 1981, p. 27.

La exposición creó una tensión estética y conceptual entre la visualización estadística de las ciencias sociales y la instalación artística. A través de datos y documentos, pero también de objetos cuidadosamente dispuestos, se generaban a un mismo tiempo pedagogías que permitían comprender y visualizar la información, así como poéticas o críticas que desestabilizaban las nociones propias de las ciencias sociales. De esta forma, el *Perfil de la mujer peruana* contaba con distintas salas que mostraban la diversidad de análisis de las respuestas obtenidas. Emilio Tarazona describe la pieza instalatoria llamada *Perfil fisiológico* de la siguiente manera:

Consiste en cuatro paredes de acrílico transparente que forman una suerte de urna en la que, sobre dos caras yuxtapuestas, se han dibujado siluetas de frente y de perfil coincidiendo e indicando las medidas promedio del cuerpo de la mujer peruana, recogidas en los exámenes (1.54 m de altura, 93.5 cm de perímetro torácico, 71.5 cm de circunferencia de cintura). Estas son confrontadas con un maniquí que es colocado en el interior. La obra hace así estallar el criterio antropométrico iluso que, como en la publicidad, genera una imagen estilizada bajo cánones que definen una corporalidad femenina que en cualquier parte carece de contexto.³

Influidas por la artista argentina multidisciplinaria Mahia Biblos (esposa del crítico de arte Juan Acha), Teresa Burga y Marie-France Cathelat realizaron estos estudios de “la condición de la mujer” que, años más tarde, serían reformulados en torno al concepto de *género*. En un contexto de restauración de la democracia, luego de doce años de dictadura militar, el ambiente de libertades fue propicio para la realización de tan complejo proyecto. En una entrevista publicada por la Sala de Arte Público Siqueiros en Ciudad de México —donde el proyecto se expuso nuevamente en 2014—, Cathelat describe que, en el en-

³ Emilio Tarazona, “La contra-producción del presente. Algunas ideas sobre la obra-archivo de Teresa Burga”, en *Teresa Burga. Informes. Esquemas. Intervalos. 17.9.10*, Instituto Cultural Peruano Norteamericano, Lima, 2011, p. 29.

torno previo a la realización de la investigación, las mujeres se encontraban en una situación de ostracismo generalizado, tanto a nivel jurídico como en todos los ámbitos de la esfera pública. Después del alud de datos estadísticos que el proyecto mapeó, se encontró, por ejemplo, que el 67 % de las mujeres entrevistadas eran egresadas universitarias que, sin embargo, no parecían tener horizontes laborales. También se evidenció que las mujeres que sufrían abortos espontáneos eran llevadas a prisión junto con todas las personas que les hubiesen ayudado, acusadas de complicidad de homicidio. No existían programas públicos de información o acceso a métodos anticonceptivos. La participación de las mujeres en el trabajo era minorizado y su participación política era casi nula. Por otro lado, además de evidentes opresiones sistemáticas a las que se veían acotadas las mujeres de Perú a principios de la década de los ochenta, *Perfil de la mujer peruana* reveló también un ángulo poco esperado: el deseo de las mujeres de participar. Los sondeos fueron realizados de manera anónima, por lo que la libertad con la que las encuestadas pudieron contestar permitió ver que estaban interesadas en el estudio, en alcanzar la independencia económica, en realizar cambios sustanciales en los marcos jurídicos, en integrarse a la participación plena de la ciudadanía y en transformar las relaciones interpersonales con sus parejas masculinas. La obra mostró, sobre todo, que las mujeres no estaban satisfechas con su situación social en prácticamente ningún ámbito, ni público ni privado.

El objetivo de esta experimentación artística fue profundamente político: el proyecto buscaba intervenir en las agendas públicas y amplificar los deseos, necesidades y urgencias de las mujeres, incluyendo demandas entonces aún poco discutidas públicamente, como el derecho al aborto. Aun sin declararse abiertamente feminista —en aquel momento, el término no estaba tan ampliamente extendido como hoy—, *Perfil de la mujer peruana* ensayó lo que podríamos

llamar hoy investigación feminista: formas creativas que desafían las estructuras patriarcales y sus formas naturalizadas de opresión.⁴

Pese a la complejidad de este proyecto artístico-académico, cuando en una entrevista se le preguntó a Burga sobre las consecuencias culturales y políticas de una obra de esta magnitud, respondió tajantemente: “No tuvo ninguna repercusión: fue como que si no hubiera pasado nada”.⁵ Si bien la inauguración fue reportada en los principales diarios nacionales y espacios noticiosos, no implicó la transformación social que la artista esperaba con relación al arte conceptual y a la situación de las mujeres peruanas.

Nacida en la provincia de Iquitos en 1935, Burga comenzó su desarrollo profesional estudiando Arquitectura en la Universidad Nacional de Ingeniería en 1955 y dos años más tarde se trasladó a la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Luego complementó sus estudios de maestría en la School of the Art Institute of Chicago, becada por la Fundación Fulbright. Participó tempranamente en múltiples exposiciones dentro y fuera de Perú. Sus primeras obras fueron instalaciones, ambientaciones, dibujos y pinturas, así como obras de instrucciones, diagramas, esquemas, mapas mentales y piezas no realizables que quedaban en formatos de texto y bocetaje. Dos de estas obras son *Estructuras de aire* y *Obra que desaparece cuando el espectador trata de acercarse*, ambas concebidas en 1970.⁶ Mucho del trabajo de Burga se centró en sistemas de información, cibernética y sistemas complejos. Más tarde, decepcionada por el poco espacio para exponer y presentar obras de arte conceptual, Burga se separó del medio cultural para buscar un empleo que le permitiera una remuneración

⁴ Miguel A. López, “Las infinitas revoluciones de Teresa Burga”, en *Illapa Mana Tukukuq*, Universidad Ricardo Palma, Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas, Lima, 2021, núm. 18, p. 14. <https://doi.org/10.31381/illapa.v0i18.4415>.

⁵ Teresa Burga en Sala de Arte Público Siqueiros y La Tallera, *Sala de Arte Público Siqueiros: Entrevista a Teresa Burga*, YouTube, 31 de marzo, 2014. https://youtu.be/dZEXzCjoW_o?si=K_x83ZeRQduh0XgI, mins. 1:36-1:40.

⁶ Estas obras fueron producidas décadas más tarde por Teresa Burga en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), en la exposición *Estructuras de aire* en 2015, con la curaduría de Miguel A. López y Agustín Pérez Rubio.

adecuada para sostenerse. Así, al igual que muchas otras artistas latinoamericanas, su nombre desapareció poco a poco de la escena del arte.

Teresa Burga comenzó así a dedicarse al trabajo informático por casi treinta años en la Superintendencia Nacional de Aduanas, donde diseñó uno de los primeros sistemas de información aduanera de Perú:

El *software* concebido por Burga se denominó SIGLA (Sistema de Información de Gestión Legal Aduanera). SIGLA no solo fue capaz de validar leyes (normas, decretos, resoluciones ministeriales, entre otras), sino que también incluyó una taxonomía que se utilizó para clasificar y concatenar temas de diferentes maneras y ordenar los resultados por fecha, texto y una serie de otras clasificaciones específicas que fueron útiles para las operaciones diarias.

Lo que Burga hizo en la Superintendencia Nacional [de] Aduanas es de alguna manera similar a su práctica como artista conceptual, y fue allí donde su sensibilidad creativa se ocupó principalmente de estructurar información y de representar relaciones entre una diversidad de conceptos o variables.⁷

Durante esos mismos treinta años, el trabajo artístico de Burga estuvo en el olvido y la obliteración. En su labor en Aduanas, no se sabía a qué se refería cuando hablaba de sí misma como artista. En ese tiempo, sin embargo, mantuvo su labor en el área del dibujo, utilizándolo como una herramienta para generar diagramas de toda clase de cosas y comprender los sistemas ocultos de las estructuras.

Fue en 2007 cuando los investigadores de arte Miguel A. López y Emilio Tarazona se acercaron a Burga y le solicitaron autorización para revisar sus archivos e incluirla en la exposición *La persistencia de lo efímero. Orígenes del no-objetualismo peruano: ambientaciones / happenings / arte conceptual*

⁷ E. Arca y J. C. Mariátegui, “Sistemas de información en el trabajo de Teresa Burga”, p. 71.

(1965-1975). Esta investigación tuvo por resultado el redescubrimiento del trabajo de Burga y su posterior exposición en 2010 en el Instituto Cultural Peruano Norteamericano titulada *Teresa Burga. Informes. Esquemas. Intervalos. 17.9.10*. A partir de entonces, la obra fue recuperada y presentada en el Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, Alemania (2011); la 12ª Bial de Estambul (2011); la Sala de Arte Público Siqueiros, Ciudad de México (2014); el MALBA, Buenos Aires (2015); la 56ª Bial de Venecia (2015); el Sculpture Center, Nueva York (2017); el SMAK, Gante, Bélgica (2018), y el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (2023), entre otros. Burga murió durante la pandemia de covid-19 en 2021.

Como si se tratase de una profecía autocumplida, los datos revelados por el *Perfil de la mujer peruana* implicaron lastimosamente también a Burga, pues ella era una profesionista joven cuyo desarrollo laboral fue minimizado y no tuvo suficiente cabida en la sociedad peruana. Pero eso no se debió a la especificidad de su arte, como podría pensarse, sino a un sistema estructural que condena a las artistas mujeres a la inmanencia y a la invisibilización. En *La carrera de obstáculos*, la teórica feminista Germaine Greer relata cómo, en las primeras historias del arte, las mujeres artistas fueron siempre consideradas como excepcionales y de menor trascendencia que sus pares masculinos.⁸ Aunque Giorgio Vasari menciona a algunas artistas en la segunda edición de *Vidas*, son estas apenas un puñado de pintoras casi siempre asociadas a ser hijas o esposas de algún pintor famoso. Sin importar lo innovadora, desafiante o prodigiosa que pueda ser la obra de las artistas mujeres, siempre se colocan en la historia de una forma relegada, y la continuidad de su espíritu creativo supone generalmente un esfuerzo mayúsculo en términos tanto económicos como de valoración cultural. Unos meses después de la muerte de Teresa Burga, su amigo, el curador Miguel A. López, escribió: “Tenemos múltiples deudas en relación con su obra indomesticada. Pero quizás la deuda más importante, y que ella siempre señaló, es lograr que las mujeres puedan alcanzar en vida y tempranamente todo el reconocimiento que merecen”.⁹

⁸ Véase Germaine Greer, *La carrera de obstáculos. Vida y obra de las pintoras antes de 1950*, Bercimuel, Madrid, 2005.

⁹ M. A. López, “Las infinitas revoluciones de Teresa Burga”, p. 15.

II

Las estadísticas no mienten. La agrupación y el análisis de cifras numéricas en las ciencias sociales nos permiten hacer mapeos de la realidad a macro- y microescala. En el caso de la situación del arte producido por mujeres, muchas historiadoras, teóricas y artistas feministas se han dado a la tarea de hacer compilaciones estadísticas sobre la realidad económica, política e histórica que afecta al arte producido por mujeres. El grupo artístico feminista Guerrilla Girls, por ejemplo, ha elaborado por casi cuarenta años obras de arte cuyo centro es la visualización de la desigualdad estadística entre hombres y mujeres, teniendo como uno de sus ejes la visibilidad de las mujeres artistas en oposición a varones de sus mismas generaciones. *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?* es una de sus obras más reconocidas y ha sido realizada en tres ocasiones: en 1989 se acompañó con el resultado de que menos del 5% de las artistas en la sección de arte moderno eran mujeres, pero el 85% de las obras de desnudo representaban féminas. En 2005 repitieron el ejercicio con una disminución notable en la participación femenina, acotada a un pobrísimo 3% y ligero aumento al 4% para 2012, lo cual muestra una lamentable falta de voluntad política y curatorial de inclusión a pesar de los avances generalizados de los derechos de las mujeres.

La curadora Maura Reilly publicó en 2015 un artículo estadístico que presenta la realidad de las mujeres artistas a nivel global en los contextos de los grandes museos de Europa y Norteamérica. En el estudio, Reilly explica que, a pesar de que existen algunas mejorías en la situación de las artistas, como los éxitos globales recientes de exposiciones individuales de figuras como Marina Abramović, Tracey Emin o Cindy Sherman, la igualdad parece aún muy lejana para la mayoría de ellas. Nos muestra, por ejemplo, que la exhibición permanente del Museo de Arte Moderno de Nueva York pasó de incluir al 1% de mujeres en 1997 al 4% en 2013.¹⁰

¹⁰ Véase Maura Reilly, "Taking the Measure of Sexism: Facts, Figures, and Fixes", en ARTnews, Penske Media Corporation, Nueva York, junio, 2015, pp. 40-43. https://www.academia.edu/38083113/TAKING_THE_MEASURE_OF_SEXISM_FACTS_FIGURES_AND_FIXES.

El escenario latinoamericano no fue en el siglo XX ni remotamente más prometededor. Aunada a la discriminación generalizada del sistema del arte a las personas del sur global, las mujeres artistas latinoamericanas se enfrentan a dobles y triples opresiones que intersectan en la invisibilización de sus trabajos. En México, por ejemplo, la artista feminista Mónica Mayer expuso en 1999 algunos datos estadísticos:

Según datos del INEGI del censo de 1990, de 147,183 personas registradas como trabajadores del arte y los espectáculos, 13.3% somos mujeres y más del 50% de estas son menores de 30 años. De las 19,500 mujeres dedicadas de lleno al arte y al espectáculo, 17,000 perciben menos de un salario mínimo, aun cuando las mujeres tenemos una mayor preparación que los hombres y nuestras jornadas son un poco más largas. [...]

Las artistas plásticas jóvenes obtienen 34% de las becas, en el Sistema Nacional de Creadores 22% son mujeres y la mayor presencia es de artistas visuales, que acaparan 39% de este porcentaje. Sólo 10% de los eméritos son mujeres.¹¹

Argentina, por su parte, no presentaba mejores condiciones. Andrea Giunta publicó en su libro *Feminismo y arte latinoamericano* una serie de estadísticas que revelan estas desigualdades. El Gran Premio de Honor del Salón Nacional de Artes Visuales es un premio que otorga una pensión vitalicia a los artistas a partir de cumplir los sesenta años:

La mayor diferencia se percibe en los premios de Pintura: entre 1911 y 2017, sobre las veces que se otorgó, 5 fueron para artistas mujeres y 92

¹¹ Mónica Mayer, “Aseveraciones y estadísticas en torno al tema de la mujer/arte”, en *Pinto mi raya*, 1999. <https://www.pintomiraya.com/pmr/monica-mayer/textos-monica-3/15-textos-pmr/textos-de-monica/59-estadisticas-arte>.

para artistas varones; en Escultura, entre 1911 y 2017, 10 lo obtuvieron artistas mujeres y 86, varones.¹²

Otra situación importante que hay que remarcar es que muchas de estas exposiciones son reiteraciones sobre la misma artista. Yayoi Kusama, por ejemplo, ha tenido sendas exposiciones individuales en el Tate Modern, MALBA, Museo Tamayo, Museo Guggenheim que han sido grandes éxitos comerciales y fenómenos culturales, dando la apariencia, en términos estadísticos, de que los museos están más abiertos al arte de las mujeres; sin embargo, en realidad están presentando solo a un puñado de estas. Dicha situación se repite en los relatos latinoamericanos:

En las narrativas y exposiciones de historia del arte que han servido como referencia principal en el campo, son los hombres los configuradores de la historia del arte. Solo unas pocas artistas han sido elegidas para representar el campo en su conjunto, y esas figuras han sido destacadas una y otra vez: Anita Malfatti, Tarsila do Amaral y Amelia Peláez representan el modernismo temprano; Leonora Carrington, María Izquierdo, Frida Kahlo y Remedios Varo el surrealismo; Lygia Clark, Lygia Pape, Gego y Mira Schendel el neoconcretismo y la abstracción geométrica; y Ana Mendieta, Marta Minujín y Liliana Porter el arte conceptual y experimental. Menos de veinte artistas representan a las centenares de mujeres creadoras, a menudo difíciles de clasificar, que son una parte intrínseca e importante de nuestra historia.¹³

¹² Andrea Giunta, *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2019, p. 48.

¹³ Cecilia Fajardo-Hill, "The Invisibility of Latin American Women Artists: Problematizing Art Historical and Curatorial Practices", en C. Fajardo-Hill y A. Giunta, eds., *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*, Hammer Museum / DelMonico Books / Prestel, Los Ángeles, 2017, p. 21. https://hammer.ucla.edu/fileadmin/media/Digital_archives/Radical_Women/Essays/fajardo-hill_invisibility-of-latin-american-women-artists.pdf. Traducción propia.

III

Pese a que las estadísticas no muestran cambios radicales entre la experiencia de las mujeres artistas en el siglo XX y la del XXI, es indudable que la popularización del feminismo en muchos espacios de discusión también ha permeado en los sistemas culturales. Teresa Burga fue recuperada del ostracismo y muy pronto se dimensionó la trascendencia de su arte al incluirla en la Bienal de Venecia o producir su gran exposición en el MALBA. Lo mismo está ocurriendo con otras artistas latinoamericanas que están alcanzando el reconocimiento mundial en la tercera edad, como son la chilena Cecilia Vicuña, quien a los 74 años, en 2022, obtuvo el León de Oro a la trayectoria en la Bienal de Venecia, o Mónica Mayer, a quien el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) le realizó una exposición individual apenas en 2016. Por su parte, la venezolana Marisol Escobar —quien en 1968 estuvo en la Bienal de Venecia y luego fue olvidada— no tuvo tanta suerte, pues la obtención de la Medalla Páez de las Artes en Venezuela ocurrió un mes después de su fallecimiento.

Burga pudo disfrutar la última década de su vida con el reconocimiento que su trayectoria merecía. Pudo ver realizadas algunas de las piezas que se habían quedado en proyectos por falta de presupuesto o de interés. Su situación no fue una sucesión de eventos desafortunados que la llevaron al olvido, sino la sistematización patriarcal de la opresión de las mujeres que genera la carrera de obstáculos en todas las áreas para impedirles pensar, crear o crecer.

Si bien no existe un modelo de artista latinoamericana, pues cada una tiene su historia, su desarrollo y su creatividad, en una amplísima pluralidad de trayectorias y experiencias, sí existen condiciones sociales que moldean un perfil de opresión y un techo de cristal profesional que las localiza en ciertas limitantes que se traducen en una invisibilización dentro de la escena del arte contemporáneo y en la historia del arte. El perfil de la artista latinoamericana del siglo XX es un perfil de resistencia en el que solo algunas pocas han podido vivir haciendo arte mientras sus necesidades están cubiertas. Es en el primer cuarto del siglo XXI que se presenta el reconocimiento tardío de artistas mujeres que se

encuentran en la tercera edad y que apenas están pudiendo recibir los frutos de sus arduos caminos.

Sin embargo, el futuro del siglo XXI se anuncia como una época en la que las artistas mujeres jóvenes y de carreras medias puedan acceder con mayor rapidez a exposiciones en museos y a premios que las consoliden económica y culturalmente; pero esto solo puede hacerse desde el compromiso con acciones afirmativas que consideren las condiciones que intersectan a cada artista mujer, su raza, su etnia, su lengua, su estado de salud, su relación con la maternidad, su clase socioeconómica, su nacionalidad, su preferencia sexual y su expresión de género. En un estudio reciente, el Centro de Estudios Legislativos para la Igualdad de Género del Congreso de la Ciudad de México propone como primera acción afirmativa la creación de guarderías para los hijos e hijas de mujeres artistas:

Ante la precariedad económica y el bajo nivel de ingreso de las mujeres dedicadas a las artes resulta insuficiente cuando las mujeres siguen siendo las principales responsables del cuidado y crianza de las hijas(os), o de la atención y manutención de las personas mayores y/o con algún tipo de discapacidad. Será necesario implementar políticas públicas para las mujeres trabajadoras del arte que les permitan conciliar las tareas de cuidado.¹⁴

Se requiere así un complejo engranaje de políticas públicas, voluntades colectivas, lineamientos institucionales y convicciones personales que coloquen en el centro un compromiso irrestricto en la equidad de participación en exposiciones individuales y colectivas, así como en la adquisición de obra para colecciones públicas y privadas. A ello se suma la necesidad de estudios especializados sobre la historia del arte de mujeres en coloquios, seminarios y líneas de investigación

¹⁴ Martha Juárez Pérez y Judith Minerva Vázquez Arreola, *Las mujeres en el arte y la cultura en México. Análisis y propuestas para el fortalecimiento de sus derechos*, Centro de Estudios Legislativos para la Igualdad de Género, México, 2022, p. 72.

que se concentren en crear nuevas historiografías, y el compromiso de las editoriales en la publicación de libros especializados sobre el devenir de las mujeres creadoras, así como catálogos monográficos de exposiciones, que permitan conformar un acervo histórico para la consulta de futuras generaciones.

La paridad de género, por ejemplo, tiene que considerarse en este momento no como la necesidad de realizar exposiciones y catálogos al 50% entre hombres y mujeres, sino que tiene que dar un paso decisivo hacia la exposición mayoritaria de mujeres para compensar, aunque sea de manera simbólica, el rezago de visibilización artística de por lo menos el siglo pasado. De igual manera, es fundamental el trabajo historiográfico revisionista que reencuadre a las artistas mujeres que participaban en las diversas trayectorias latinoamericanas, en particular la forma en que ellas tejieron redes de resistencia y colaboración a pesar de los entornos opresivos en los que se encontraron.

El perfil de la artista latinoamericana del siglo XXI puede cambiar hacia un territorio de reconocimiento, equidad, valoración y formación de genealogías femeninas que permitan a las artistas mujeres desarrollar su imaginación y sus potencias creativas en libertad, plenitud y gozo, pero para ello no basta el trabajo de instituciones o investigadores, sino que es necesario un esfuerzo colectivo de todas y todos los agentes de la producción cultural de nuestro continente.

Plegaria muda. Poética del duelo
en la obra de Doris Salcedo (Colombia, 1958)

Mariel Ciafardo

*Untados de penumbra, de humedad y de tierra.
Y cual si me golpearan las manos del espanto,
hui de aquel camino largo del camposanto
mientras el sol de azufre se acostaba en la sierra.*

Juana de Ibarbourou,
“El camino del camposanto”

El miércoles 6 de noviembre de 1985, en Bogotá, Colombia, tuvo lugar la toma del Palacio de Justicia por parte de un comando del Movimiento 19 de Abril (M-19), el cual fue recuperado por el ejército, de manera igualmente brutal, 28 horas después. Este hecho no solo dejó sus huellas en la historia del país, sino que también marcó definitivamente la obra artística de la colombiana Doris Salcedo.

Según ha relatado en numerosas entrevistas, ese día Salcedo trabajaba en la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República cuando escuchó unos tiros. Ante el sonido de los disparos, abandonó rápidamente el edificio, se dirigió a la plaza de Bolívar y fue testigo de la toma.¹ Desde entonces, su obra ha girado en torno a la violencia política. El conflicto armado en Colombia, que

¹ En 2002, como un modo de conmemorar el decimoséptimo aniversario de la toma del Palacio de Justicia, Salcedo realizó *Noviembre 6 y 7*, una intervención efímera en la fachada del nuevo edificio que reemplazó al destruido en 1985. La acción comenzó a las 11:35 de la mañana, hora exacta en la que fue asesinado el primer guardia, y se extendió durante 53 horas. Lentamente, una a una, fueron descendiendo desde el techo 280 sillas de madera suspendidas con cuerdas. La artista hiperboliza tanto la duración del evento como la cifra de víctimas —estimadas en alrededor de 100 personas— con el fin de simbolizar el profundo impacto que este acontecimiento tuvo en la historia del país.

ha dejado más de cien mil desaparecidos y cuyo número de víctimas se estima en más de ocho millones de personas, se convirtió en el marco de referencia de su actividad.

Todos sus proyectos parten de entrevistas a los familiares de las víctimas y, en ocasiones, a testigos de los hechos, con la convicción de que era necesario escuchar, documentar y volver visibles sus historias. Para la artista, ya no alcanzaba con construir un riguroso archivo, sino que tenía que trasladarse al lugar de los hechos y conocer las condiciones materiales en las que vivía la víctima: “Porque, si yo soy escultora, la materialidad tenía que estar definida por algo”.² De ahí que la elección de la materialidad sea el rasgo esencial de sus obras.

Este capítulo propone una reflexión sobre el trabajo de Doris Salcedo con el objetivo de profundizar en cómo su producción artística elabora una poética del duelo que incide en las formas de enfrentar las heridas abiertas en la memoria social.

En primer lugar, se presenta un recorrido por algunas de sus primeras piezas; luego, se analiza en detalle la obra *Plegaria muda*, donde dicha poética alcanza una de sus expresiones más complejas y potentes, y, en el último apartado, se examinan dos de sus piezas más recientes con el fin de mostrar cómo ha evolucionado la estética del duelo a lo largo de estas tres etapas de su trayectoria. Esta poética adquiere relevancia en tanto permite abordar contextos de violencia desde una perspectiva ética y política, que rehúye la espectacularización del dolor y privilegia la revisión crítica de la memoria.

De lo doméstico a lo público: primeras aproximaciones estéticas

Las obras que componen la serie *Sin título* dan el puntapié inicial para la búsqueda de las posibilidades poéticas de los materiales. La primera obra de esta serie la realizó en el mes de marzo de 1989, momento en el que es asesinado

² Doris Salcedo en Bumbox Podcast, *Lo que nos enseña el arte es a no caer del todo en la barbarie: Doris Salcedo* | Bumbox, YouTube, 16 de agosto, 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=zllCSTk5KPc>, mins. 14:50-14:55.

José Antequera, un joven político del partido de izquierda Unión Patriótica, en el aeropuerto El Dorado de Bogotá. Trabajó en esta serie durante diecinueve años y, hasta el día de hoy, no la considera concluida. Las obras consisten en muebles seccionados y ensamblados —sillas, mesas, armarios, camas, marcos de puertas y ventanas— rellenos de hormigón, en el cual inserta, en ocasiones, varillas metálicas. Convertidos en objetos pesados, inútiles e inaccesibles, Salcedo niega su función original de acoger, almacenar o sostener. El hormigón, rígido y brutal, actúa casi como una tumba simbólica: confina lo que ya no está, lo que ha sido negado o eliminado, y, al mismo tiempo, tensiona con la maleabilidad y la calidez de la madera.

En la serie *La casa viuda* (1992-1995), Doris Salcedo recurre nuevamente a objetos del ámbito doméstico —como muebles, huesos humanos y delicados textiles blancos embebidos en yeso— para construir una poderosa metáfora del duelo. Estos elementos no representan directamente a las víctimas, sino que las evocan a través de su ausencia: lo sellado, lo oculto y lo mutilado remite a vidas borradas. El título de la serie, profundamente simbólico, no alude a una casa sin esposo en el sentido literal, sino que emplea la figura de la viudez como símbolo del estado de abandono. La casa, espacio tradicionalmente asociado con la protección y la intimidad, aparece aquí como un cuerpo incompleto, atravesado por el duelo, incapaz de cumplir su función. Salcedo transforma estos hogares en espacios heridos por el conflicto armado colombiano, marcados por la desaparición de esposos, hijos y padres, y convierte el vacío en estructura. Al elegir una expresión inusual y poética como *la casa viuda*, genera una tensión lingüística que se corresponde con la perturbadora quietud visual de sus obras: muebles sellados, fusionados o mutilados que ya no pueden abrirse ni cobijar. Lo doméstico ha sido furiosamente perturbado.

Ambas series implican procesos intensivos y minuciosos, con una estética de lo lento, lo silencioso, lo contenido. Este gesto deliberado refleja el duelo prolongado y la imposibilidad de cerrar las heridas.

A flor de piel (2011-2012) es una de las pocas obras de Salcedo que no parte del testimonio de las víctimas. La artista ideó un proyecto que oficiara como una ofrenda floral en honor a María Cristina Cobo Mahecha, una enfermera que fue

secuestrada el 19 de abril de 2004 a los 29 años, torturada, violada, desmembrada y desaparecida por paramilitares en Calamar, municipio del departamento del Guaviare. Su cuerpo nunca apareció.³ *A flor de piel* es un gran manto compuesto exclusivamente por pétalos de rosa que fueron tratados manualmente para conservar su flexibilidad y evitar su descomposición. El procedimiento fue altamente meticuloso, artesanal y laborioso, e involucró procesos técnicos especializados. Cada pétalo fue cuidadosamente desvenado a mano para hacerlo más delgado y dúctil sin que perdiera su integridad visual, y fue tratado con compuestos químicos para preservar su textura y apariencia, evitando su marchitamiento natural. Luego —como si se tratara de una acción simbólica de coser la piel de un cuerpo profanado pero ausente— fueron cosidos entre sí manualmente con hilo quirúrgico, creando una especie de membrana o piel de un intenso color semejante al de la sangre seca. Una mortaja, un sudario montado sobre el piso que habilita el ritual funerario que le fue negado a María Cristina.

Otra línea de trabajo en la práctica artística de Doris Salcedo está constituida por intervenciones públicas de carácter colectivo, en las que la autora deliberadamente disuelve su protagonismo, concibiéndolas como actos de duelo y conmemoración, cuya escala y complejidad vuelven imposible la realización individual.

El 18 de junio de 2007 fueron asesinados por la guerrilla de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) —en un hecho que aún hoy genera interrogantes por las versiones contradictorias— once de los doce diputados de la Asamblea del Valle del Cauca que habían sido secuestrados en un operativo armado en la sede de la Asamblea Departamental en Cali. A los pocos días de conocerse la noticia, Salcedo, junto con un grupo de artistas, convocó a la ciudadanía a concurrir el 3 de julio a la plaza de Bolívar de Bogotá, centro político del país, para honrar a las víctimas. Frente a la Catedral Primada de Bogotá, los voluntarios encendieron veinticinco mil velas dispuestas en forma de

³Durante unas jornadas realizadas el 11 y 12 de mayo de 2013, el centro de salud del municipio de Calamar fue nombrado Hospital María Cristina Cobo Mahecha como parte de una medida simbólica de reparación y memoria histórica.

retícula sobre la plaza. En completo silencio, las mantuvieron prendidas durante seis horas. *Acción de duelo* fue un gesto sobrio pero cargado de significación, que se inscribe en una poética que sortea la espectacularidad y apela a la acción mínima como forma de resistencia en una sociedad que pareciera no querer ver.

La pregunta no es por qué hice esto, sino por qué es una retícula (de velas). Esta es una sociedad que no responde, una sociedad indolente. Las velas están ordenadas para que se vea que es un grupo el que hace esto. Si fuera un acto espontáneo, las velas estarían en desorden. Debería ser un acto espontáneo.⁴

La figura de la mortaja es retomada y amplificadas en *Sumando ausencias*. El domingo 2 de octubre de 2016 se celebró el plebiscito que consistió en refrendar los acuerdos de paz entre el Gobierno de Colombia y la guerrilla de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-Ejército del Pueblo (FARC-EP). Contra todos los pronósticos, se impuso el no por apenas cincuenta y ocho mil votos, situación que sumergió al país en una profunda incertidumbre sobre el futuro de las negociaciones. El 5 de octubre, apenas tres días después del plebiscito, Doris Salcedo comenzó a realizar una obra que le permitiera manifestar su profundo malestar ante este resultado, el cual, según ha expresado, fue producto de la negación de las consecuencias terribles de la guerra, y significaba la pérdida de la posibilidad de alcanzar una paz duradera.

Las tareas preliminares se desarrollaron en el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia. Con la ayuda de aproximadamente diez mil voluntarios, entre los cuales se encontraban familiares directos de algunos de los damnificados, comenzaron las tareas de cortar paños de tela blanca de 2.5 × 1.3 m, un paño por cada una de las 1900 personas asesinadas, cifra que representaba apenas el 0.7% de las víctimas del conflicto armado hasta ese año.

⁴D. Salcedo en “La Plaza de Bolívar se encendió anoche con 24 mil velas, en homenaje a los diputados asesinados”, en *El Tiempo*, 4 de julio, 2007, <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3623175>.

Sus nombres fueron proporcionados por la Unidad para la Atención y Reparación Integral a las Víctimas del Gobierno colombiano. La lista se generó de manera aleatoria, sin seguir criterios específicos como género, edad o procedencia, y fue entregada a la artista a solicitud suya para llevar a cabo la obra. Luego, se aplicó pegamento sobre las telas y se escribieron con cenizas los nombres. La escritura, entonces, resultaba imprecisa, como una forma de señalar que el olvido ya estaba en marcha. El carácter efímero y volátil de las cenizas reforzaba la idea de una memoria frágil, siempre amenazada por el paso del tiempo y la indiferencia.

El martes 11 de octubre de 2016, Salcedo vuelve a citar a la ciudadanía a la plaza de Bolívar. Desde las ocho de la mañana y durante aproximadamente doce horas, miles de voluntarios se reunieron para unir manualmente los siete mil metros de tela y confeccionar la inmensa mortaja. Con solo el 0.7% de las víctimas se cubrió la totalidad de la superficie de la plaza. En la acción de coser, cada voluntario de algún modo se conectaba emocionalmente con la víctima, lo recordaba y, principalmente, lo nombraba.

Esta nómina incompleta de sus obras da cuenta solo de algunos de los materiales que refieren al estrecho vínculo que guardaban los objetos con la vida cotidiana de quien, en vida, los usó o que se vinculan conceptualmente con el hecho que evocan. En su relación, procedimiento e incluso técnica, Salcedo genera tensiones recurrentes en su obra entre la vida y la muerte, lo efímero y lo permanente, lo frágil y lo sólido. La manera en que combina y compone estos elementos da lugar a obras vivas, en constante transformación con el paso del tiempo. Los materiales utilizados —madera, metal, fibras, hierba— experimentan cambios naturales: la madera se expande y contrae, se pudre; el metal se oxida; las fibras se secan; la hierba crece. Sus obras no solo reflejan la memoria del conflicto y el dolor: la incorporan, convirtiéndose en manifestaciones materiales del sufrimiento. Salcedo escucha respetuosamente los testimonios, pero también a los objetos, en un diálogo incesante entre el concepto y la materia.

Plegaria muda

En 2008, un escándalo sacudió a Colombia. Las denuncias de familiares de las víctimas y el hallazgo de una fosa común con cincuenta cadáveres pusieron sobre la superficie lo que muchos sabían y que la prensa denominó como *falsos positivos*: asesinatos de civiles perpetrados por el Ejército y presentados como guerrilleros muertos en combate en el municipio de Soacha, a cambio de obtener premios, días de descanso o alguna retribución económica. La Jurisdicción Especial para la Paz (JEP) calcula que entre 2002 y 2008, durante el gobierno de Álvaro Uribe,⁵ el número de víctimas bajo esta figura se eleva a 6402, la mayoría de las cuales fueron enterradas en fosas comunes.

Tal como relata la artista en un texto que escribió para la primera exhibición en 2011, *Plegaria muda*⁶ parte de una investigación que en ese momento estaba desarrollando en los guetos de Los Ángeles, de la violencia social colombiana y del conocimiento de estos sucesos:

⁵ En noviembre de 2023, bajo el amparo de la jurisdicción universal, el expresidente Álvaro Uribe fue denunciado ante la justicia argentina por su presunta participación en las ejecuciones extrajudiciales llevadas a cabo por el Ejército. La denuncia fue presentada por once víctimas y tres ONG de Colombia: el Colectivo de Abogados y Abogadas José Alvear Restrepo (CAJAR), el Comité de Solidaridad con los Presos Políticos (CSPP) y la Corporación Jurídica Libertad (CJL).

⁶ La exhibición fue comisionada por el Moderna Museet Malmö (Suecia) y la Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa), y coproducida con el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC, Ciudad de México), Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo (MAXXI, Roma) y la Pinacoteca de São Paulo. En 2011, inauguró simultáneamente en el MUAC y en el Moderna Museet Malmö para luego itinerar por distintas ciudades del mundo, con dimensiones variables: MUAC, del 9 de abril al 14 de agosto de 2011; Moderna Museet Malmö, del 21 de mayo al 4 de septiembre de 2011; Centro de Arte Moderna Gulbenkian (CAM)-Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa), del 11 de noviembre de 2011 al 22 de enero de 2012; MAXXI, del 15 de marzo al 24 de junio de 2012; White Cube (Londres), del 25 de mayo al 30 de junio de 2012; Pinacoteca de São Paulo, del 15 de diciembre de 2012 al 3 de marzo de 2013; FLORA ars+natura (Bogotá), del 22 de febrero al 29 de marzo de 2014; Museum of Contemporary Art Chicago, del 21 de febrero al 24 de mayo de 2015; Museo Guggenheim (Nueva York), del 26 de junio al 12 de octubre de 2015; Nasher Sculpture Center (Dallas), del 27 de febrero al 17 de abril de 2016; Pérez Art Museum Miami, del 22 de abril al 17 de julio de 2016; Kunsthalle St. Annen (Lübeck, Alemania), del 7 de septiembre al 3 de noviembre de 2019. Hoy es parte de la Colección de Arte del Banco de la República de Colombia.

Era claro que había un sistema de incentivos y prebendas por parte del gobierno colombiano al ejército, si ellos demostraban un mayor número de guerrilleros muertos en combate. Ante este sistema de prebendas e incentivos, el ejército comenzó a contratar a jóvenes de zonas remotas y marginales ofreciéndoles trabajo y transportándolos luego a otros sitios donde los asesinaban y luego presentaban como “guerrilleros N. N.: dados de baja en combate”.⁷

Comienza entonces las entrevistas. Durante meses, mantuvo contacto directo con los familiares de las víctimas, principalmente con las Madres de Soacha, una organización conformada en 2008 por madres, esposas y hermanas que buscaban a sus desaparecidos, realizaban denuncias y exigían justicia. En ese proceso, algunas encontraron a sus hijos en fosas comunes. Escuchar los relatos de quienes tenían negada la voz y, a partir de allí, definir la materialidad de la obra le permitió dar forma tanto al testimonio como a la herida que ha dejado el sufrimiento. A través de su trabajo, convirtió el duelo y la ausencia en una presencia tangible, materializando el dolor en obras que confrontan al espectador con las marcas de la violencia.

Cuando se presenta en su totalidad, la instalación se compone de 166 esculturas, cada una de las cuales consiste en un par de mesas de madera, enfrentadas tabla contra tabla y, entre ambas, una gruesa capa de tierra compactada (figura 1).

No son mesas producidas industrialmente, sino fabricadas una por una artesanalmente con el tamaño de un ataúd estándar. Salcedo vuelve aquí, mediante la posición de las mesas, a anular la función de muebles domésticos, cotidianos. Esos objetos ya no tienen sentido, ya no merecen existir, “porque aquí el ser que [los] utilizó, que [les] daba vida, ya no está”.⁸ Y retoma otra constante en su obra: el cuerpo elidido, la voluntad de hacer presente la

⁷ D. Salcedo en Infoesfera, “Doris Salcedo habla sobre *Plegaria muda*”, en *Esfera pública*, 20 de mayo, 2013. <https://esferapublica.org/doris-salcedo-habla-sobre-plegaria-muda>.

⁸ D. Salcedo en Museo Guggenheim Bilbao, Conversación con *Doris Salcedo (subtitles ENG)*, YouTube, 17 de mayo, 2021. https://www.youtube.com/watch?v=xMeEfgl_rX4, mins. 4:23-4:28.

Figura 1. *Plegaria muda*, Doris Salcedo



Mesas, tierra, 2008-2010. Captura de pantalla de Razón Pública, *El arte es marcadamente ideológico*. <https://www.youtube.com/watch?v=q88Oq3p9iOQ>. CC BY.

ausencia de los seres queridos que no pueden manifestarse. Cuerpos insinuados, aludidos mediante los vestigios de una vida que, de algún modo, pueda experimentar el espectador. El hecho de dar forma a las ausencias significa para Salcedo un acto de responsabilidad del artista, a partir del que, en esta región del mundo, es posible generar marcos de pensamiento y de respeto por lo esencial del ser humano.

Uno de los gestos más sutiles y cargados de sentido en *Plegaria muda* es la presencia de delgadas hierbas verdes que brotan por las hendiduras de la tabla superior de las mesas intervenidas (figura 2). Este elemento orgánico no solo introduce un contraste visual y material frente a la solidez de la madera sellada, sino que opera como una síntesis poética de la relación entre la vida y la muerte. El pasto, que crece lentamente a lo largo de los meses que dura la exposición, señala la dimensión temporal y procesual de la obra: su desarrollo es silencioso pero constante, casi imperceptible, como el duelo mismo. A medida

que brota y se extiende, el pasto introduce la posibilidad de la regeneración, no como redención o consuelo, sino como persistencia vital que resiste al olvido. En algunos momentos, este pasto es podado, lo cual introduce una segunda capa simbólica: el duelo no es un trayecto lineal hacia la sanación, sino un proceso cíclico, donde la memoria se interrumpe, se reprime, pero también insiste en brotar. Así, el pasto funciona como un marcador del tiempo encarnado, una materialización del ritmo lento, corporal y profundo que implica la elaboración del dolor.

Figura 2. Detalle



Captura de pantalla de Razón Pública, *El arte es marcadamente ideológico*.

<https://www.youtube.com/watch?v=q88Oq3p9iOQ>. CC BY.

El enorme conjunto de objetos se ofrece al espectador como un laberinto en el que la repetición se convierte en la estrategia retórica privilegiada. Una repetición al infinito, como las desapariciones y los asesinatos masivos. Dice la artista:

Cada túmulo es individual; no es fosa común [...], porque cada ser tiene derecho a un espacio, incluso en la muerte. [...] A pesar de no estar marcadas, cada obra está sellada y muestra que algún tipo de ritual funerario tuvo lugar. Tal vez uno precario, pero tuvo lugar.⁹

Las tumbas inundan la sala y enfrentan al público a un recorrido perturbador por una especie de camposanto. No hay fotos, no hay identificación, no hay nombres. Sin embargo, no son exactamente iguales. En cada una, las pequeñas hierbas crecen de manera diferente y encuentran en los intersticios de la madera un espacio por donde emerger. Están vivas.

La tierra compactada coincide en altura con la cintura del espectador, único dato de la instalación que refiere directamente a la fosa común: “Es como si camináramos dentro de la fosa común, no sobre la fosa común”.¹⁰

Salcedo no pretende narrar un acontecimiento, sino las marcas que los crímenes dejan sobre las víctimas. Busca, según sus propias palabras,

mostrar la textura de la violencia [...], cómo quedan estas personas marcadas. Y [...] tomar ese olvido que tiene la sociedad, ese espacio, ese vacío que generamos alrededor de las víctimas. Y ahí, justo ahí, justo en ese espacio, inscribir la imagen.¹¹

La luz mortecina, el suave olor de la tierra y el profundo silencio —en un intento por conferirle una urgente relevancia a tanta muerte trágica y, sin embargo, naturalizada— crean la atmósfera necesaria para una plegaria muda, un rezo interno, profundo, respetuoso. Una posibilidad de detener el tiempo y de brindar una sepultura, un ritual mortuorio, de transitar un duelo colectivo.

⁹ D. Salcedo en Comisión de la Verdad, *Doris Salcedo en “Nombrar lo innombrable”*, YouTube, 25 de junio, 2020, https://www.youtube.com/watch?v=_zTJBUBJEWs, mins. 46:31-47:00.

¹⁰ *Ibidem*, mins. 44:15-44:20.

¹¹ D. Salcedo en Razón Pública, *El arte es marcadamente ideológico*, YouTube, 1 de abril, 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=q88Oq3p9iOQ>, mins. 2:12-2:33.

La estética de Doris Salcedo está atravesada por una ética. Tiene la firme convicción de que la muerte violenta no puede ni debe ser representada por el arte, dado que la única manera de representarla es volviendo a cometer el acto violento, y esto sería obsceno, incluso peligroso. La función del artista es tratar de devolver humanidad a las víctimas, de crear una relación afectiva, de aportar herramientas para procesar la tragedia y de plantear preguntas. La imagen siempre es indirecta, paradójica, incierta. No reseña ni describe:

Se habla de que la obra de arte debe ser como [...] un eclipse, es decir, no se ve directamente la imagen, sino que entre el espectador y el sol hay un objeto que temporalmente nos impide ver, pero, sin embargo, vemos el brillo que está alrededor del eclipse, y ese brillo, que de forma efímera podemos observar, es la obra de arte.¹²

Las obras de Doris Salcedo trascienden el hecho concreto que les dio origen y se expanden en un espacio de pensamiento y reflexión. Mediante materiales vivos y en constante cambio, Salcedo logra plasmar la fragilidad del duelo y la latencia del recuerdo a la vez que esos materiales evidencian el paso del tiempo y simbolizan la manera en que las cicatrices del dolor se transforman sin desaparecer. Sus obras funcionan entonces como testigos materiales del sufrimiento y la resistencia, ya que obligan a confrontar sus huellas. En este sentido, Salcedo no documenta el conflicto, sino que lo mantiene presente, y encuentra formas de emerger como un modo de interrumpir la comodidad del espectador y obligarnos a mirar donde preferiríamos no hacerlo.

Salcedo construye una estética de la ausencia que es, al mismo tiempo, una política de la presencia: una forma de mantener vivos los cuerpos que la violencia ha querido borrar. Su trabajo se sostiene sobre una paradoja poderosa: hacer del silencio una forma de denuncia, y de la ausencia, una presencia persistente. El dolor, aunque profundamente íntimo y privado, se dilata en una experiencia

¹² D. Salcedo en Comisión de la Verdad, *Doris Salcedo en "Nombrar lo innombrable"*, mins. 52:52-53:17.

pública, colectiva. Y, al hacerse visible, el silencio de la muerte se convierte en exclamación ensordecedora.

Configuraciones del duelo en sus últimas obras

En los últimos años, Doris Salcedo recurre a la figura de la casa para abordar temas de preocupación cada vez mayor a nivel mundial: la crisis climática, la guerra y la migración forzada. En su obra *Desarraigados (Uprooted)*, presentada en la 15ª Bienal de Sharjah, Emiratos Árabes Unidos, en 2023, Salcedo profundiza su constante exploración del duelo como una dimensión colectiva e inacabada. Se trata de una instalación compuesta por 804 árboles secos, extraídos con sus raíces expuestas.

El conjunto de árboles fue dispuesto cuidadosamente para formar un sendero o pasaje lineal. Los troncos, raíces y ramas se entrelazan y extienden sobre el suelo, generando una superficie orgánica, accidentada y densa. Al final de este recorrido vegetal, se erige una estructura arquitectónica que remite a una vivienda: una casa sin puertas ni ventanas, de apariencia cerrada y hermética. Su fachada sobria y sin aperturas refuerza su condición de inaccesible. La obra combina elementos naturales y artificiales —árboles y placas metálicas— en una composición monumental que domina el espacio expositivo y dirige el tránsito del espectador.

La imagen es contundente: árboles que alguna vez crecieron libres están ahora, en cambio, contenidos, inmovilizados, como si hubieran sido vencidos por una fuerza que les impide crecer o regresar a la tierra. Esta escena remite al desarraigo forzado, al exilio, al desplazamiento que arranca a las personas de sus territorios, de sus vidas cotidianas, y las deja suspendidas en una imposibilidad de retorno. En este contexto, el duelo no se limita a la pérdida de vidas humanas, sino que se extiende a la pérdida de hogar, de continuidad histórica y afectiva. Los árboles, símbolo de lo que echa raíces y se aferra a la tierra, aparecen aquí como cuerpos sin lugar, testigos mudos de la violencia.

Bajo el título *CASA* —con la palabra tachada—, en 2024 comienza a realizar un último proyecto, que aún no ha sido expuesto, en el cual plantea una obra

como la construcción de un fantasma arquitectónico, una evocación de aquello que fue destruido por la fuerza: las casas, los barrios, las ciudades enteras. Arrasar con la vivienda es arrasar con la humanidad misma, con la posibilidad de habitar el mundo. Pero, cuando ya no hay tierra firme, ni materiales, ni herramientas con las que reparar, asoma una pregunta abierta sobre qué alienta la vida en medio del vacío. Solo queda el propio cuerpo. Esta vez la casa estará enteramente producida con el único material disponible: el cabello humano. Junto con 53 colaboradores, incluidas tejedoras de Boyacá, Salcedo se encuentra abocada a la delicada tarea de elaborar uno por uno los paños que conformarán un enorme textil de 8 m². Una morada apenas visible, imperceptible, metáfora de la extrema fragilidad existencial.

¿Qué implica encontrarse en medio de un paisaje devastado, donde todo lo que brindaba sentido —la familia, el hogar, la comunidad— ha desaparecido? Esa experiencia de desorientación profunda revela una verdad esencial: incluso en medio del derrumbe, las personas necesitamos un espacio para existir, para pensar, para proyectar vida. La magnitud de la tragedia ha dado lugar a la aparición de un nuevo término en ámbitos jurídicos y organismos de derechos humanos: *domicidio*, la aniquilación deliberada del hogar y del derecho a habitar, que no se limita a la pérdida de una vivienda, sino que implica también el desarraigo, la fragmentación del tejido comunitario y la imposibilidad de reconstruir un lazo de pertenencia.

El duelo, entonces, se vuelve doble: por lo que se ha perdido y por lo que ya no puede volver a arraigar. En estas últimas obras, como en gran parte de su producción, Salcedo convierte el acto de crear en un gesto ético y político: una forma de memoria material que, sin estridencias, denuncia los procesos de deshumanización que atraviesan nuestro tiempo y realiza un llamado urgente a la toma de conciencia colectiva.

Palabras finales

A lo largo de su trayectoria, la poética del duelo desarrollada por Doris Salcedo ha transitado una transformación significativa, en estrecha relación con los

contextos históricos y sociales que marcan su obra. En sus primeras piezas, como la serie *Sin título* y *La casa viuda*, el duelo se articula como un recuso de visibilización de las ausencias provocadas por la violencia política en Colombia. Estas intervenciones escultóricas incorporan objetos cotidianos cargados de historia —muebles intervenidos, prendas suturadas— que inscriben la pérdida en la materialidad de lo doméstico, donde lo íntimo se vuelve huella política. La memoria se manifiesta como una presencia sostenida en los restos y las cicatrices que conservan el rastro de lo ausente. Por otro lado, *A flor de piel* despliega una aproximación distinta al duelo, enfocándose en la delicadeza del gesto ritual. Esta pieza trabaja con el cuerpo elidido como territorio afectado y sensible, y construye una estética respetuosa que abre un espacio para la reflexión y la experiencia profunda del dolor y la vulnerabilidad.

Con *Plegaria muda*, la poética del duelo adquiere una dimensión más introspectiva y monumental. La acumulación de mesas invertidas y separadas por capas de tierra y vida vegetal compone un paisaje fúnebre que confronta al espectador con la masividad de la muerte y la imposibilidad del duelo frente a los crímenes sistemáticos del Estado. Aquí, el duelo se configura como una práctica de resistencia frente al silenciamiento, donde el arte se convierte en espacio para el recogimiento ético y la rehumanización de las víctimas.

En sus obras más recientes, como *Desarraigados* y *CASA*, la poética del duelo se orienta hacia problemáticas vinculadas al desplazamiento forzado, la pérdida del territorio y el despojo. Sin abandonar la densidad simbólica ni el rigor formal, estas instalaciones expanden el campo del duelo hacia lo espacial y lo comunitario. El dolor ya no se centra solo en la pérdida de vidas, sino que incluye la fractura de vínculos, la violencia estructural y la negación de un lugar en el mundo. En esta última etapa, el duelo opera como una forma de denuncia, pero también como una política de cuidado, hospitalidad y reconstrucción desde las ruinas.

Esta evolución de la poética del duelo en la obra de Doris Salcedo da cuenta de una transformación estética y de un desplazamiento político en su modo de interpelar al espectador y al contexto. Desde la evocación de ausencias individuales hasta la denuncia de violencias estructurales y la apuesta por formas colectivas de reparación simbólica, su obra propone un lenguaje capaz de alojar

el sufrimiento sin clausurarlo, de hacer memoria sin convertirla en monumento. En ese gesto persistente por resistir al olvido y por dignificar a los cuerpos y comunidades afectados por la violencia, el arte de Salcedo se sitúa como un dispositivo crítico y afectivo, que contribuye a imaginar otras formas de justicia y convivencia posibles.

En un contexto regional y mundial atravesado por la extranjerización de la tierra, el acaparamiento de recursos y la privatización del agua —convertida en arma de guerra—, se intensifican las desigualdades y se debilitan las soberanías territoriales y culturales de los pueblos. El avance de un modelo basado en el despojo no solo erosiona ecosistemas, sino que impone formas de violencia que actúan sobre los cuerpos y los territorios, desplazando, marcando, disciplinando. En este escenario, el arte que emerge en América Latina no se instala en la comodidad de las certezas, sino que brota de las fisuras de su tiempo: se nutre de las tensiones irresueltas, de las heridas abiertas, de las fuerzas que oprimen y resisten. Allí donde la vida es amenazada, el arte se vuelve lenguaje de denuncia, pero también de memoria y de insumisión

Elizabeth Romero: *performance*, tatuaje y sacralidad transgresora

Araceli Barbosa Sánchez

Elizabeth Romero nació en la Ciudad de México en 1960 y falleció en 2016. Fue una figura clave del arte acción en México. Su obra se caracteriza por un cruce entre arte, feminismo y espiritualidad. En sus discursos visuales impera una propuesta estética profundamente arraigada en la exploración del cuerpo como dimensión simbólica y espiritual. A través del *performance*, el uso del cuerpo se convierte en un medio de expresión, resistencia y sanación. Sus poéticas visuales desafían las normas establecidas y resignifican lo sagrado mediante una perspectiva feminista y personal.

Su cuerpo se constituye en soporte expresivo, empleando técnicas y materiales que van desde el tatuaje y las perforaciones rituales hasta el uso de sangre y objetos cotidianos. Su enfoque simbólico y religioso se manifiesta en acciones como el *performance* denominado *Aparición de la Virgen en mi piel* (2003), que consistió en la realización de un tatuaje donde el cuerpo deviene en altar, archivo y acto de fe.

Con estas prácticas, la artista plantea una reconexión con saberes ancestrales y una denuncia de violencias estructurales. Su obra se concibe como vehículo de memorias encarnadas, donde el cuerpo se transforma en campo de duelo, creación y poder. En este contexto, el arte se configura como un espacio de resistencia y sanación, en el que lo íntimo y lo político se entrelazan.

El objetivo de este capítulo es reflexionar en torno al quehacer artístico de Elizabeth Romero, analizando su trayectoria desde una perspectiva de género y la epistemología de la complejidad. Se estudia cómo su práctica performativa desestabiliza oposiciones binarias como sagrado/profano, cuerpo/alma, arte/vida y femenino/feminista, proponiendo una transgresión dialógica que, lejos de destruir los símbolos tradicionales, los habita, los subvierte y los resignifica desde el cuerpo. Se busca valorar su estética performativa, comprender sus

contribuciones simbólicas, examinar la resignificación de lo sagrado y reconocer la transgresión del canon religioso y artístico que atraviesa su obra. En particular, se propone interrogar las tensiones entre espiritualidad y transgresión, así como las posibles paradojas que emergen entre la reapropiación de lo sagrado femenino y los cuestionamientos contemporáneos al esencialismo de género.

La argumentación se organiza en cuatro apartados, en los que se abordan las distintas dimensiones de su práctica artística:

“El cuerpo como territorio de enunciación” analiza el cuerpo como espacio simbólico, político y afectivo, donde se inscriben memorias, resistencias e identidades. Se explora cómo Romero convierte su corporalidad en plataforma de expresión y subversión frente a los discursos hegemónicos, articulando una poética del dolor, la espiritualidad y la agencia. “El tatuaje como práctica simbólica, identitaria y artística” estudia el tatuaje como gesto estético y ritual, como archivo viviente y como forma de sacralidad contemporánea. Se examina cómo Romero utiliza el tatuaje para afirmar su identidad, resignificar lo sagrado y construir una narrativa visual desde el cuerpo, entre lo efímero y lo permanente. “El cuerpo como obra de arte efímera y permanente” aborda el cuerpo como soporte de lo sagrado y como espacio liminal entre lo humano y lo divino. Se analiza cómo Romero transforma su piel en altar, archivo y manto simbólico, y cómo sus acciones performáticas encarnan una espiritualidad situada que trasciende la muerte y permanece en la memoria colectiva. “Transgresión y deconstrucción sagrada” explora el *performance Aparición de la Virgen en mi piel* y la acción *Cihuayo*, elucidando la transgresión como estrategia dialógica. Se interpreta el cuerpo como soporte de lo divino, como espacio de encarnación simbólica, y se vincula su obra con la epistemología de la complejidad y la resignificación del canon religioso desde una perspectiva feminista.

El cuerpo como territorio de enunciación

Más allá de la concepción del cuerpo humano como estructura biológica, también se piensa como una dimensión simbólica, donde se construyen significados, memorias, luchas y deseos. Por tanto, connota un ámbito de enunciación

en el que se expresa la capacidad para comunicar y resistir a través de signos visibles o invisibles. El cuerpo, entonces, se transfigura en plataforma, en donde el significante (la forma, el trazo, el tatuaje, la arruga, la estría, la cicatriz) se une al significado (la historia, la identidad, la protesta, el recuerdo).

Desde esta perspectiva, el cuerpo es también un campo de disputa en el que se negocian normas sociales, se desafían estereotipos y se reescriben identidades. En contextos donde ciertos cuerpos han sido históricamente silenciados o controlados, intervenir el cuerpo —ya sea con tatuajes, modificaciones o *performances*— remite a un acto de resistencia, una forma de reclamar autonomía y visibilidad. Es una acción subversiva a la normatividad y disciplinamiento de la cultura hegemónica. En este sentido, el cuerpo deja de ser solo materia para convertirse en mensaje.

Así, por ejemplo, el tatuaje expresa algo más que tatuarse la piel. Significa una forma de apropiarse del cuerpo como un pliego narrativo. Cada símbolo grabado puede ser una declaración estética, una marca de pertenencia, una herida transformada en arte o una postura política. Por tanto, el cuerpo tatuado habla, incluso cuando la voz calla. Se troca en archivo viviente de experiencias, emociones y posicionamientos frente al mundo.

El tatuaje sigue enunciando incluso cuando el cuerpo deja de existir físicamente, pues permanece vigente en el plano simbólico y adquiere nuevas connotaciones, muchas veces más intensas y cargadas de memoria, afecto y trascendencia. Frente al cuerpo efímero, los tatuajes sobreviven a la muerte, testimoniando la existencia de una vida cargada de significados, que se constituyen en signos, en huellas, como si el cuerpo siguiera hablando a través de ellos. Son recordatorios tangibles de la identidad de una persona, de sus pasiones, de sus luchas, de sus creencias.

En este contexto, el tatuaje puede ser leído como un testamento visual. Es una forma de decir “esto fui”, “esto amé”, “esto defendí”. El tatuaje opera simbólicamente como legado, una marca que trasciende lo físico para habitar el recuerdo colectivo. En este sentido, el tatuaje connota una resistencia a la desaparición, sigue hablando, sigue diciendo “aquí estuve”.

Aunque el cuerpo se degrade, el tatuaje —como arte— desafía el tiempo, manifestándose y prevaleciendo como una estética de la eternidad. En museos, archivos o rituales funerarios, los tatuajes pueden ser preservados o documentados como expresiones culturales que merecen ser estudiadas y respetadas. De esta forma, el tatuaje se vuelve un puente entre la vida y la muerte, entre el cuerpo ausente y el cuerpo que recuerda.

Cuando un o una artista del *performance* muere y su cuerpo fue tatuado como parte de una acción plástica, su obra entra en una dimensión compleja donde el arte, la memoria, el cuerpo y la muerte se entrelazan profundamente.

De este modo, el cuerpo tatuado del o de la artista conserva una huella estética al tiempo que evoluciona en un archivo viviente, manteniendo activa la potencia del arte como acto creativo, de memoria y de subversión.

El tatuaje como práctica simbólica, identitaria y artística

*Lleno de mí, sitiado en mi epidermis
por un dios inasible que me ahoga.*

José Gorostiza, *Muerte sin fin*

Desde tiempos ancestrales, el tatuaje ha constituido una forma de marcar el cuerpo con significados profundos: símbolos de pertenencia, protección, memoria o transformación. En muchas culturas, el tatuaje significaba un acto ritual cargado de espiritualidad y poder. Hoy, en el arte contemporáneo, el tatuaje ha sido resignificado por artistas que lo utilizan como herramienta de expresión identitaria, política, estética y simbólica.

El cuerpo, en este contexto, se transforma en un texto activo, en un medio, un plano de enunciación, donde se producen memorias, resistencias y afectos. El tatuaje asume una forma de sacralidad contemporánea, pero también enuncia una afirmación de identidad. Marcar la piel es definir un lugar en el mundo: una forma de decir “aquí estoy”, “esto soy”, “esto recordamos”. En este sentido, el

tatuaje no solo expresa una identidad individual: manifiesta, al mismo tiempo, la evocación de una identidad común, compartida por la comunidad, una historia o una memoria colectiva.

Elizabeth Romero fue una de las artistas que exploró esta dimensión del cuerpo tatuado. Fue una artista visual y escritora mexicana. Desde 1983 adoptó el alter ego de La Doctora, figura performática que encarnaba sofisticación, crítica y feminidad. Participó en colectivos artísticos como el grupo SUMA y en eventos como Fotoseptiembre. Fue coordinadora de exposiciones y promotora cultural activa en los años noventa.

A lo largo de su trayectoria, presentó tanto obra objetual como no objetual en exposiciones individuales y colectivas en México, Argentina, Brasil, República Dominicana, Italia y Japón, entre otros. Con más de cuarenta *performances* realizados, Romero trabajó desde el cuerpo como universo de enunciación para construir un discurso visual acerca de la subjetividad femenina.

Su práctica artística es profundamente simbólica y espiritual. Recurrió al tatuaje —como en el caso de la Virgen de Guadalupe grabada en su piel— como una forma de resignificar el misticismo que encarna y de afirmar la identidad personal y colectiva en función de una mirada feminista y poética.

En su obra se reconocen influencias como María Sabina, el arte feminista, la medicina tradicional y el arte conceptual, que configuran una estética simbólica, ritual y sagrada. Son referentes que nutren su imaginario, aportando narrativas visuales poderosas, dado que connotan una manera de habitar el cuerpo como lugar de conocimiento y resistencia. Es un territorio situado donde se expresa la frontera entre lo íntimo y lo divino, donde la piel tiene un límite cargado de sentido y donde se inscriben memorias, creencias y luchas. Por lo tanto, su poética performática adopta una forma de escritura corporal que dialoga con lo ancestral, lo femenino y lo político.

Una de las nociones clave para entender su trabajo es la de *cuerpo situado*, concepto desarrollado por pensadoras feministas como Donna Haraway y retomado por autoras latinoamericanas como Rita Segato. Este enfoque reconoce que toda experiencia corporal se encuentra atravesada por contextos históricos, sociales, culturales y de género. Así, en el caso de Romero, su cuerpo

encarna una historia de mujer, artista, mexicana, mestiza y feminista, que se manifiesta en cada acción performática.

El cuerpo situado se asume también como un cuerpo transgresor, en el sentido que ha sido desarrollado en estudios acerca de la plástica femenina en México, donde se analiza cómo artistas como Romero irrumpen con discursos visuales “políticamente incorrectos”, contrahegemónicos, que desestabilizan las representaciones tradicionales de la feminidad dentro del ámbito de la teología patriarcal. De esta forma, el cuerpo se transforma en escenario de confrontación simbólica frente al orden hegemónico, religioso y estético dominante, y se ubica en una genealogía de prácticas artísticas que, desde los años setenta y ochenta, han cuestionado los límites entre, política y espiritualidad.¹

El cuerpo como obra de arte efímera y permanente

En el *performance*, el cuerpo es el medio y el mensaje. Si el tatuaje fue parte de una acción artística, entonces ese cuerpo tatuado se transforma en una obra viva que, tras la muerte, adquiere el sentido de una obra *post mortem*. Aunque el cuerpo desaparezca, el acto queda inscrito en la historia del arte como una pieza que existió en un tiempo y espacio concretos.

El *performance Aparición de la Virgen en mi piel*, que Elizabeth Romero realizó en 2003, constituye un documento visual que conserva la memoria de su acción performática. Un día antes del 12 de diciembre, Romero convirtió su espalda en altar y lienzo, tatuándose la imagen de la Virgen de Guadalupe como acto de fe, ofrenda y arte. Es una acción plástica donde el dolor, la sangre y la devoción se entrelazan para hacer del cuerpo una demarcación sagrada y política.

En su convicción de que el arte es algo que se vive, se encarna y se sacrifica, al tatuarse a la Virgen no solo invocó su presencia, sino que la hizo carne y la volvió parte de su identidad, de su historia, de su piel. Fue una aparición no

¹ Véase Araceli Barbosa Sánchez, “El arte de la transgresión en la plástica femenina: México, el legado de los 70s y 80s”, *Artelogie*, École des Hautes Études en Sciences Sociales, París, 2016, núm. 8, pp. 1-24. <https://doi.org/10.4000/artelogie.441>.

milagrosa, sino decidida por una mujer que se expresa a través de su corporalidad desde la rebeldía y la autonomía.

Hoy que Romero ya no está físicamente, su cuerpo-obra sigue hablando. Su piel tatuada fue un acto de amor, de resistencia y de arte que supera la muerte. Porque, cuando el cuerpo se vuelve lenguaje, ni el silencio ni el tiempo pueden borrarlo. Su cuerpo intervenido como parte de su obra constituye el legado de una cartografía simbólica. Su muerte no anula la obra: la transforma de acción viva a mito, de gesto efímero a símbolo duradero.

En la acción performática la ejecución del tatuaje corrió a cargo del tatuador Raúl Pascual Blas López conocido por su nombre artístico como *Piraña*. Un proceso en el que la tinta y la sangre se funden con la piel. Es el momento creativo que revela la intensidad del gesto: una mujer que plasma en su piel el icono más poderoso del imaginario religioso mexicano. Mientras se realizaba el tatuaje, Romero invocaba la presencia de la Virgen en su cuerpo como una forma de protección, identidad y resistencia, relata Mónica Mayer, quien presencié la acción.

Cabe mencionar que a lo largo de su trayectoria distintos fotógrafos y fotógrafas documentaron sus acciones, entre ellos Germán Romero y Maritza López, además de Federico Gama, cuyo trabajo en contextos urbanos y populares ha encontrado en la devoción guadalupana un *nodo de identidad* que une a personas de diversos orígenes, edades y culturas urbanas, vinculadas por una misma fe. En su serie *12-D*, retrata a devotos tatuados, cholos, punks y peregrinos que, como Romero, expresan su fe a través del cuerpo, en un gesto que mezcla espiritualidad, resistencia y pertenencia.²

En este marco, la acción de Romero se articula a una genealogía de cuerpos creyentes que hacen del dolor, la tinta y la piel un lenguaje de resistencia y de amor. En este acto ritual, la artista ofreció el martirio, la sangre y la permanencia del tatuaje como una forma de entrega espiritual, dado que, para ella, el cuerpo —además de ser un soporte artístico— era un dominio de fe y sacrificio.

² Véase Sonia Sierra, “Retratos de identidad guadalupana, en ‘12-D’”, en *El Universal*, 28 de agosto, 2015. <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/artes-visuales/2015/08/28/retratos-de-identidad-guadalupana-en-12-d/#imagen-1>.

Su acción connota además la reapropiación simbólica del cuerpo femenino frente a los discursos religiosos tradicionales.

El tatuaje de Romero puede leerse como una forma de sacralidad corporal; asimismo, como una forma de transgresión simbólica, al apropiarse de un ícono profundamente arraigado en la cultura mexicana y resignificarlo desde una mirada feminista, mestiza y contemporánea.

En su piel, la Virgen no es solo madre o intercesora: es compañera de lucha, marca de identidad y testigo de una espiritualidad encarnada. Romero era una guadalupana fervorosa, y su fe no estaba separada de su práctica artística, sino que la atravesaba por completo.³ Ella no solo se tatúa una imagen en su piel: la reinscribe en su cuerpo como una narrativa colectiva, resignificando su devoción en función de una postura personal.

De ahí que la imagen tatuada, además de aludir un símbolo de fe, también proponga una declaración estética y política: la de una artista, devota y luchadora que se incorpora a sí misma en la historia sagrada, desde su piel, desde su subjetividad, desde su espíritu subversivo y su praxis feminista y transgresora.

Transgresión y deconstrucción sagrada

El *performance Aparición de la Virgen en mi piel* manifiesta el interés de la artista por el tema guadalupano, constituye una búsqueda estética y simbólica de la feminidad que se manifestará en *Cihuayo*, (2006). En esta acción, Romero establece un vínculo entre su cuerpo y la figura de la Virgen de Guadalupe, fusionando elementos de la cosmovisión náhuatl con la iconografía católica. La Virgen, lejos de ser una figura pasiva, comporta un símbolo de poder femenino, de sabiduría ancestral y de resistencia encarnada.

La palabra náhuatl *cihuaáyotl* hace referencia a la idea de un líquido femenino equivalente al semen, mientras que *cihuatl iacayo* y *tepilcuaxicalli*

³ *Idem.*

designan a la vagina, y *cihuapilli*, *nenetl*, *cocoxqui*, *tepilli*, *ome iten* aluden a la vulva o vagina.⁴

Estos vocablos revelan cómo los antiguos nahuas concebían el cuerpo femenino como portador de sacralidad y energía vital. La artista sustentó su narrativa visual en estos ritos, donde las mortificaciones del cuerpo constituían prácticas sagradas que afligían la carne obedeciendo a prescripciones mágicas o calendáricas. Al retomarlos, Romero resignifica la dimensión ritual del dolor y la corporalidad como territorio de lo sagrado.

Ferviente devota del culto guadalupano, Romero se identifica con una deidad femenina: “Venero a una deidad femenina; no tengo al Cristo. Me parece una fortuna haber nacido mexicana y tener a la Virgen de Guadalupe. Desde 1984 hago algo para la Virgen: hacer un *performance*, una conferencia, esta acción *Cihuayo*”.⁵

El ritual consistió en extraer algunas gotas de sangre punzando los labios menores de sus genitales con dos puntas de maguey que portaban pequeñas cintas rojas, con el objetivo de depositar el líquido vital sobre papel de maguey (figuras 1 y 2). Ofrenda que fue quemada en el altar doméstico en honor de la Virgen de Guadalupe. De ahí que el ritual haya tenido lugar el 11 de diciembre de 2006, la víspera de la celebración de la fiesta de la Virgen.

Romero deconstruye la simbolización de la feminidad del imaginario occidental que, de acuerdo con su interpretación, remite a la iconografía cristiana toda vez que se puede apreciar que la vulva se asocia con la forma de una mandorla, un marco o aureola en forma oval o de almendra en donde se colocan divinidades. Esta figura almendrada es evidente en las imágenes del culto mariano y guadalupano.

En su reflexión, Romero alude a la mandorla como una asociación simbólica que se asemeja a los genitales femeninos.⁶ Por ello que la artista proponga que, de manera inconsciente, al venerar a la Virgen, se está adorando un símbolo

⁴ Véase Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, t. I, UNAM, México, 1996, p. 335.

⁵ Elizabeth Romero, entrevista, Ciudad de México, 2009.

⁶ *Idem*.

arquetípico de la feminidad. Aunque esta idea puede resultar impactante, sugiere que la forma de la vulva está implícita en la representación visual de la Virgen, especialmente en la de Guadalupe.

En este sentido, Romero utiliza sus genitales como soporte corporal para crear una metáfora visual de la simbolización de la feminidad asociada a la iconografía guadalupana. La artista señala que la imagen de la vulva femenina confronta a la gente, sobre todo, porque es una parte oculta del cuerpo, misteriosa, tabú, que ni las propias mujeres conocen. Por tanto, verla atravesada con las puntas de maguey resulta sumamente impactante. La consideran dolorosa, horrible, desconcertante, no la decodifican. Asimismo, menciona que su idea no fue mostrar la vagina o darle una connotación sexual; por ello la imagen mostró la vulva sin vello púbico, lo cual no le confirió una carga sexual o erótica. Romero recuerda:

Hubo una mujer que la vio y me confesó que se fue luego a mirar en un espejo. O sea, despertó su curiosidad y su deseo de ver su propio sexo. Hay otra mujer que la vio y soñó con ella. Y hay un hombre que me dijo que era hermosamente dolorosa.⁷

La artista sostiene que su relación íntima con su cuerpo, especialmente a través de la sangre, representa vida y autoconocimiento. Explora su cuerpo como una zona de aprendizaje, placer y dolor, y afirma que conocerlo y nombrarlo es una manera de apropiarse de sí misma. Rechaza las imposiciones sociales, familiares y religiosas sobre cómo debe ser el cuerpo femenino, por lo que reivindica el suyo como un acto de soberanía personal: un cuerpo desobediente, sublevado, construido y enunciado por ella misma.⁸

⁷ *Idem.*

⁸ *Idem.*

Figura 1. *Cihuayo*, Elizabeth Romero



Foto: Federico Gama. Serie *Cihuayo*, digital, México D.F., 2006.

Figura 2. *Cihuayo*, Elizabeth Romero

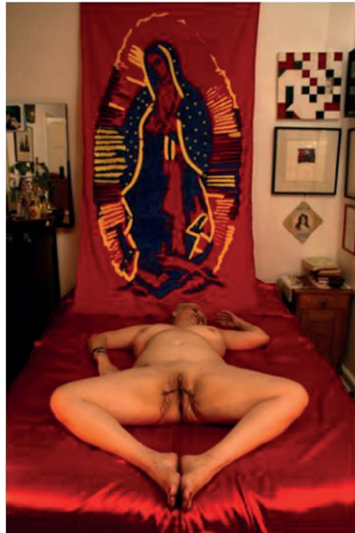


Foto: Federico Gama. Serie *Cihuayo*, digital, México D.F., 2006.

Un aspecto relevante en la obra de Elizabeth es su poética transgresora, donde los opuestos, lejos de confrontarse, se complementan de forma dialógica formando la unidad. Conforme a la epistemología de la complejidad, Edgar Morin concibe un pensamiento dialógico en donde se reconoce la lógica complementaria concurrente de los opuestos. Su articulación y coexistencia dentro de un mismo fenómeno.⁹

A diferencia de la lógica clásica, que busca eliminar la contradicción para alcanzar la verdad unívoca, la dialógica del conocimiento acepta la coexistencia, la interdependencia entre los opuestos como una lógica constitutiva de la realidad fenoménica. En lugar de la lucha entre términos antagónicos y de la elección de uno u otro, la dialógica propone pensar con ambos, sostener la paradoja, habitar la complejidad.

Aplicado al arte, y en particular al concepto de *transgresión*, este enfoque permite entender que transgredir no implica simplemente romper con una norma: significa entrar en una lógica en diálogo con ella, tensionarla, resignificarla. Por ende, en concordancia con la dialógica, la transgresión no niega el símbolo que cuestiona: lo habita críticamente, lo desestabiliza sin destruirlo, lo revela desde otro lugar.

En el pensamiento dialógico, la transgresión se aleja de las visiones simplificantes de los dualismos antagónicos. Plantea un proceso simbólico cuya lógica opera en el cruce de tensiones y contradicciones. La transgresión dialógica, por tanto, asume una relación activa con los discursos que se cuestionan; no los destruye: los desestabiliza desde dentro, los reinterpreta. Es un movimiento que reconoce la fuerza de los símbolos tradicionales —como la Virgen de Guadalupe—, pero que los somete a una relectura a partir del cuerpo, la experiencia situada y la subjetividad femenina. A partir de estas premisas, la transgresión no es lineal ni unívoca: es ambigua, contradictoria, fecunda. No busca reemplazar un orden por otro, sino que abre grietas en los significados establecidos para permitir nuevas formas de ver, sentir y creer. De este modo, se trata de una transgresión dialógica que dialoga con la tradición, que negocia con ella, que la subvierte sin

⁹ Véase Edgar Morin, *Introducción al pensamiento complejo*, Gedisa, Barcelona, 2005, p. 106.

borrarla. El *performance Aparición de la Virgen en mi piel* constituye un claro ejemplo de esta transgresión dialógica. Romero no rechaza la figura de la Virgen de Guadalupe: la reclama, la plasma en su cuerpo, la vuelve herida, marca de fe, presencia viva. La Virgen aparece de otra forma, desplazada del altar hacia la piel como poderoso símbolo espiritual.

Es un gesto que no niega lo místico; por el contrario, lo reinterpreta desde la carne. La transgresión aquí no es escándalo: es revelación, es el cuerpo con voz que habla a través de la sangre, del dolor, del ser. Esta acción trastoca, desafía la lógica de oposición binaria (sagrado/profano, Virgen/vulva, vida/arte, cuerpo/alma, pureza/impureza, experiencia/representación, femenino/feminista), ya que se ubica en una lógica dialógica, de convivencia y complementariedad de los opuestos. La transgresión, en este caso, no es un fin en sí mismo, sino un medio para abrir sentidos, reconfigurar símbolos, reconstruir identidades y espiritualidades.

En el contexto de la complejidad, las obras de Romero pueden interpretarse como parte de una estrategia estética que entiende la transgresión como una forma de conocimiento. El cuerpo femenino, históricamente silenciado o idealizado, se transforma en voz, en significant, lugar de enunciación en el que la vulva, tradicionalmente oculta o censurada, es resignificada como matriz de creación, como forma sagrada que dialoga con la figura de la Virgen.

Todo ello opera como un acto ritual contemporáneo en el que la artista deviene obra de arte, un proceso ontológico de encarnación que la diviniza en tanto soporte corporal de la Virgen de Guadalupe que se graba en su piel como símbolo numinoso y de poder.

Aquí, el acto creativo va más allá de una producción externa, pues adquiere la connotación de una revelación interna, un devenir que brota desde lo más íntimo del ser hacia lo visible. El *performance* se transforma en un espacio liminal donde el cuerpo muta en obra de arte, transformado en presencia viva. La piel, como umbral entre lo interior y lo exterior, ahora es manto celestial, lugar de aparición y de resistencia.

La Virgen, símbolo de lo divino y lo maternal, no se impone desde fuera: emerge desde dentro como una epifanía que honra la memoria, la fe y la

feminidad. Es un proceso en el que el cuerpo, además de comunicar, ora y se consagra. Este *performance* evoca entonces un ritual religioso que invoca lo trascendente a través de lo humano y lo divino, asumiendo que no son ámbitos ontológicamente separados, sino complementarios.

Conclusión

Tanto *Cihuayo* como *Aparición de la Virgen en mi piel* se sitúan en una genealogía de transgresión dialógica que resignifica lo sacro a partir del cuerpo que siente, que recuerda, que se rebela y revela en la piel que ha trascendido la superficie de la materia efímera para aferrarse al tiempo presente, a través de una obra sagrada que perdura más allá de su soporte corporal en la memoria colectiva de quienes en su tiempo vivenciaron y testimoniaron las obras de Romero.

Su discurso visual puede leerse como un territorio donde el cuerpo se convierte en archivo, altar y lenguaje. Por medio de sus *performances*, tatuajes y rituales, la artista propone una espiritualidad encarnada que desafía las fronteras entre lo sagrado y lo profano, entre lo íntimo y lo político. Su práctica artística no se limita a intervenir el cuerpo: lo transforma en superficie de inscripción simbólica, en espacio de resistencia y en gesto poético.

Desde la perspectiva de la complejidad, la estética de Romero se interpreta como una articulación de tensiones entre tradición y transgresión, entre fe y crítica, entre lo mestizo y lo femenino. Su obra no busca resolver estas tensiones; por el contrario, las problematiza y las visibiliza habitándolas, revelando una poética del entrecruce que desafía los marcos hegemónicos sin negarlos del todo. En su piel, la Virgen de Guadalupe se reconfigura como figura situada, íntima, insurgente.

Este enfoque permite comprender su producción como una estética de lo paradójico, donde el símbolo se vuelve multidimensional y la imagen se carga de afecto, historia y espiritualidad. Pensar su obra conforme a estos referentes implica reconocer que el arte puede ser también un acto de fe, de memoria y de subversión encarnada.

No obstante, cabe preguntar si estas prácticas, al reinscribir lo sagrado femenino en el cuerpo, logran escapar de la esencialización de la feminidad o si reproducen arquetipos que el feminismo contemporáneo busca problematizar. La potencia de Romero reside precisamente en esa paradoja, ya que su obra abre un espacio de tensión donde la religiosidad y el feminismo conviven, se desafían y se resignifican, planteando preguntas más que respuestas acerca de los alcances de la transgresión.

Esta lectura se inscribe en una perspectiva compleja, que reconoce que los símbolos no se destruyen ni se sustituyen de manera lineal, aceptando que se habitan y complementan de manera dialógica, revelando la fecundidad de las contradicciones y la coexistencia de opuestos como parte constitutiva de la realidad fenomenológica que opera en la estética, la política y la dimensión social del género.

Así, la obra de Romero no ofrece certezas: continúa planteando interrogantes que interpelan desde lo sensible, lo político y lo espiritual. Se mantiene inscrita en la memoria colectiva, hablando a través de las marcas que dejó en su cuerpo y de quienes la han interpretado. Su gesto permanece como una pregunta abierta que sigue resonando en el presente.

La documentación de sus obras resulta imperativa para garantizar su permanencia histórica, relevancia artística y capacidad de convocar y seguir dialogando en el ahora. Por tanto, es en el gesto de escribirlas, pensarlas y nombrarlas que estas obras se reactivan para volver a suscitar nuevas transgresiones destructoras del canon religioso, nuevos cuestionamientos, nuevas formas de concitar lo sagrado desde la actualidad.

Maria Thereza Alves: estéticas del vínculo y perspectiva ecológica decolonial

Yunuen Díaz

Maria Thereza Alves (São Paulo, 1961) es una artista brasileña que desde la década de los ochenta ha construido un cuerpo de obra muy significativo centrado en el desarrollo de proyectos en colaboración con comunidades.

Se trata de una práctica con un enfoque que, siguiendo la propuesta de la socióloga argentina Maristella Svampa, podríamos nombrar como *ecoterritorial*,¹ ya que considera las interacciones entre personas, seres y entornos que han sido atravesados por procesos extractivos desde la época colonial. De acuerdo con Svampa, en América Latina las luchas ecológicas no son proyectos utópicos ni romantizaciones de la naturaleza, sino respuestas a los modelos económicos que se perpetúan a través del desarrollismo neoliberal, en el cual las personas y la tierra son vistas como materia de explotación. En ese sentido, lo que caracteriza a la obra de Alves es el interés por reconstruir historias que recuperan la memoria cultural, territorial y comunitaria en contextos vulnerados.

He elegido analizar su obra porque se trata de una precursora muy importante de lo que Anna Maria Guasch identifica como *giro ecológico en las artes*: una búsqueda que comenzó desde la década de los setenta con el interés del *Land Art* (o arte de la tierra) por resensibilizar a las personas hacia la naturaleza, y que ha evolucionado para incorporar reflexiones críticas sobre las relaciones perceptuales, económicas y políticas sostenidas por las epistemologías

¹ Véase Maristella Svampa, “Feminismos ecoterritoriales en América Latina. Entre la violencia patriarcal y extractivista y la interconexión con la naturaleza”, en *Documentos de Trabajo*, Fundación Carolina, Madrid, 2021, 2ª época, núm. 59, pp. 3-5. <https://doi.org/10.33960/issn-e.1885-9119.DT59>.

hegemónicas de las élites capitalistas, las cuales justifican ideológicamente el extractivismo y la explotación humana.²

La práctica artística de Maria Thereza Alves se enmarca en este enfoque crítico y destaca por la atención puesta a cómo los procesos coloniales han alterado las formas de vida de las comunidades marginadas por los sistemas hegemónicos. Su trabajo, en diálogo con las comunidades, propone ensayos micropolíticos en búsqueda de la justicia social, la restitución de los derechos y la preservación de vidas vivibles para todas las personas y seres que habitamos la tierra.

Para analizar los aportes de Maria Thereza Alves a las prácticas artísticas contemporáneas, me centraré en el estudio de tres obras: *Recetas para sobrevivir* (1983), *El retorno de un lago* (2012) y *Descolonizando Brasil* (2018). He elegido estas tres piezas dentro del vasto cuerpo de obra de Alves, ya que en ellas se puede apreciar de manera muy clara cómo la artista desarrolla un acercamiento a las comunidades para hacer visibles voces y experiencias que han sido ignoradas o silenciadas en los relatos oficiales.

Me interesa particularmente exponer cómo la artista desarrolla procesos de vincularidad, no solo como una metodología de trabajo, sino como una manera de cuestionar los valores del capitalismo global, pues en este tipo de obras se reconoce un posicionamiento ético que define una estética comprometida de carácter social.

Recetas para sobrevivir

Antes de analizar la primera pieza, realizaré un breve recorrido biográfico para contextualizar cómo los intereses sociales, políticos y ecológicos van adquiriendo forma en la vida de Alves hasta integrarse en su búsqueda estética.

Maria Thereza Alves nació en el seno de una familia de campesinos y pequeños agricultores de Paraná por el lado paterno, y por el lado materno su familia habitaba en la zona rural de São Paulo. Debido a la dictadura, su familia migró a

² Véase Anna Maria Guasch, *El arte en la era de lo global, 1989-2015*, Alianza Editorial, Madrid, 2016, p. 206.

Estados Unidos y se estableció en Nueva York cuando ella aún era niña. A pesar de haber crecido en la megalópolis, Alves permaneció ligada a las problemáticas de su país de origen, las cuales aparecen de manera sustantiva y constante en sus obras. La principal de estas preocupaciones ha sido el señalar y tratar de erradicar las diferentes violencias sufridas por las comunidades originarias en Brasil:

Mi compromiso comenzó hace mucho tiempo, cuando me uní al Consejo Internacional de Tratados Indios en Nueva York en 1978, a los diecisiete años, para aprender a crear una organización indígena nacional en Brasil. Dado que la campaña de genocidio contra los pueblos indígenas fue muy dura y severa durante la dictadura militar de Ernesto Geisel. Pensaba que la creación de dicha organización nacional visibilizaría las cuestiones indígenas. En 1979, realicé una presentación ante la Comisión de Derechos Humanos de las Naciones Unidas contra el Gobierno brasileño sobre las violaciones de los derechos humanos de los pueblos indígenas.³

El acompañamiento a causas sociales, así como la necesidad de poner en evidencia las violencias de Estado, la llevó a fundar en 1980 el Centro Brasileño de Información, como una asociación civil cuyo objetivo era rastrear y publicar las violaciones de derechos humanos cometidas por la dictadura brasileña. Este tema atravesó su propia vida, pues la migración de su familia fue el resultado de esa dictadura.

Los movimientos sociales en general representaban para ella la posibilidad de construir espacios de emancipación y autodeterminación a través del trabajo colectivo. Así, Alves militó en las luchas obreras y fue representante del Partido de los Trabajadores en Estados Unidos en 1981, aunque —como ella misma comenta— declinó unos años más tarde, cuando el partido comenzó a ser dirigido por grupos de élite.

³ Maria Thereza Alves y Antonia Alampi, “On Fights, Rights, and Real Forms of (Artistic) Contribution”, en *Mousse*, 21 de agosto, 2019. <https://www.mousse magazine.it/magazine/on-fights-rights-and-real-forms-of-artistic-contribution-antonia-alampi-2019/>. Traducción propia.

Figura 1. “Retomar” en FLONA, 2018; *Descolonizando Brasil*, exhibida en SESC Sorocaba en 2019



Disponible en la página de la artista: www.descolonizandobrasil.com.br. Fotografía de Wilma Lukatsch. Cortesía del CCI (Centro de Culturas Indígenas at UFSCar). Técnica: Fotografía digital. Año: 2019.

Sus inclinaciones ecológicas aparecieron también desde muy temprana edad. En 1987, junto con Domingos Fernandes y José Gaspar Ferraz de Campos, participó en la fundación del Partido Verde en la ciudad de São Paulo. Alves comenta:

Fui miembro cofundador del Partido Verde de São Paulo. También participé en nuestra contribución a la plataforma del partido y en el cabildeo para la elaboración de la nueva Constitución de 1988, que está siendo desmantelada. El Partido Verde era, en aquel entonces, un partido muy elitista. Casi todos sus miembros pertenecían a la élite eurobrasileña. La *ecología* no era una palabra de moda en aquel entonces. En parte, por eso tuvimos tanto éxito en crear la constitución más progresista del mundo en materia ambiental, ya que la élite reaccionaria desconocía el movimiento verde y no entendía la ecología ni el ambientalismo.⁴

Alves cuenta cómo entre 1982 y 1984 dividía su tiempo entre el activismo y sus estudios de arte, llevados a cabo en el Cooper Union for the Advancement of Science and Art, institución conocida por ser una de las más selectas de Estados Unidos. Lo que le permitió estar en contacto con las corrientes artísticas de la época donde comenzaban a gestarse búsquedas estéticas con conciencia social.

Vivió en un contexto donde se desarrolló lo que Suzanne Lacy nombraría más tarde como *nuevo género de arte público*:⁵ obras de arte que, desencantadas del mercado global y la asimilación capitalista del arte, buscaban realizar un trabajo más significativo, pasando de la producción de objetos para exposiciones al desarrollo de experiencias con grupos excluidos. Un arte desarrollado como una manera de intervenir en lo social.

En 1983, Thereza Alves regresó a la comunidad de origen de su familia en Brasil y ahí desarrolló uno de los trabajos que marcaron su estética: *Recipes for*

⁴ *Idem.*

⁵ Véase Suzanne Lacy, *Mapping the terrain: New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle, Washington, 1995. https://monoskop.org/images/7/7c/Lacy_Suzanne_ed_Mapping_the_Terrain_New_Genre_Public_Art_1995.pdf.

Survival (Recetas para sobrevivir). En esta obra, la artista preguntó a las personas de la comunidad qué les gustaría fotografiar o sobre qué les gustaría que se escribiera. Alves comenta al respecto:

Julio me instó a articular la necesidad de los campesinos de conservar sus tierras. Francisco me pidió que escribiera la historia de la persona más anciana que conociera. José Antonio temía ser esclavizado (una práctica común en Brasil) por trabajar en una plantación lejos de casa; me pidió que fuera allí para saber dónde estaba y quería que el capataz de la plantación me viera escribiendo sobre ello. Así comenzó un intento por definirnos y escribir nuestra historia.⁶

Este trabajo da inicio al desarrollo de un cuerpo de obra centrado en recuperar las historias de las personas que se ligan a contextos políticos, económicos y ecológicos marginalizados, entendiendo que todos estos temas forman parte de un mismo entramado; por tanto, su trabajo se podría enmarcar en lo que se conoce como ecología social, definida por Eduardo Gudynas y Graciela Evia como “el estudio de los sistemas humanos en interacción con sus sistemas ambientales”.⁷ Esta vertiente centra su interés en destacar el carácter relacional de las interacciones ambientales, por lo que no solo busca la conservación del sistema natural, sino que ahonda en la perspectiva social de las problemáticas ecosistémicas. Por otro lado, sobre la metodología de trabajo de la ecología social, los autores proponen que “el trabajo ambiental es a la vez un trabajo social”.⁸ Entonces, la ecología social busca hacer partícipes a las comunidades involucradas en los procesos de trabajo.

⁶ M. T. Alves, *Recipes for Survival*, University of Texas Press, Austin, 2018. Traducción propia.

⁷ Eduardo Gudynas y Graciela Evia, *La praxis por la vida. Introducción a las metodologías de la ecología social*, Centro de Investigación y Promoción Franciscano y Ecológico / Centro Latino Americano de Ecología Social / Nordan, Montevideo, 1991, p. 26. <https://ecologiasocial.com/biblioteca/GudynasEviaPraxisVida1.pdf>.

⁸ *Ibidem*. p. 31.

Desde esta propuesta —que Gudynas y Evia posicionan desde el ámbito latinoamericano—, no se puede comprender a una comunidad sin conocer su historia, pues las problemáticas ecológicas que enfrentamos en muchas regiones de América Latina están relacionadas con procesos de despojo que han tenido lugar desde la época colonial. En ese sentido, sería importante *descolonizar la naturaleza*, como propone T. J. Demos, para comprender de manera más amplia las deudas ecológicas y sociales impuestas en territorios subalternizados.⁹

Siguiendo la visión de la ecología social, para Alves es importante no solo centrarse en lo que dicen las fuentes documentales, sino recuperar las historias de las propias personas. Trabajar en la memoria oral de las comunidades para entenderla como una fuente de conocimiento es algo que se está trabajando en América Latina con pensadoras tan importantes como la socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui, fundadora del Taller de Historia Oral Andina. De acuerdo con la autora, en la historia oral se encuentra un potencial epistemológico y teórico para la descolonización de los relatos históricos,¹⁰ pues estos suelen ser contruidos desde las esferas de poder y no desde las propias comunidades, dejando fuera relatos, hechos y visiones más representativos.

Acompañar en la identificación y conformación de la memoria colectiva de las comunidades es para Alves un trabajo importante. Como Lucy Lippard propone en el texto seminal “Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar”, un arte comprometido socialmente y de interés ecológico debe ayudar a las personas a comprenderse como parte de procesos bioculturales:

Quando se lleva la investigación sobre la pertenencia a una práctica artística participativa, puede llegarse a imaginar la visión colectiva del lugar, una que nos haga entender hasta qué punto los habitantes

⁹ Véase T. J. Demos, *Descolonizar la naturaleza. Arte contemporáneo y políticas de la ecología*, trad. de Pilar Cáceres, Akal, Madrid, 2020.

¹⁰ Véase Silvia Rivera Cusicanqui, “El potencial epistemológico y teórico de la historia oral: de la lógica instrumental a la descolonización de la historia”, en *Temas Sociales*, Universidad Mayor de San Andrés, Carrera de Sociología, Instituto de Investigaciones Sociológicas Mauricio Lefebvre, La Paz, Bolivia, 1987, núm. 11, pp. 49-64. <https://cendoc.chirapaq.org.pe/items/show/11184>.

humanos están involucrados en el medioambiente, además de ser simplemente sus invasores (aunque esto también debe tenerse en cuenta).¹¹

Siguiendo los encuentros con la comunidad, sus entrevistas y las propuestas de los participantes, Alves desarrolló un libro con fotografías y narraciones de las personas de la localidad. Para la artista no era importante solo tomar su cámara y definir la estética de las imágenes, pues esta actitud puede convertir a las personas en objetos, sino poner en primer lugar la condición de sujetos de aquellos con quienes convive. No se trata para ella de tener “modelos”, sino de construir relaciones personales y vínculos. Esta postura es retardadora frente al canon estético del arte europeo, que gusta de retratar temas sociales desde la mirada del artista sin tomar en cuenta la opinión de quienes son narrados o retratados.

También podemos ver en este trabajo la dimensión dialógica de la artista, que continuará presente en toda su obra. Sus entrevistas con las personas y la recopilación de los relatos permiten construir espacios de autoenunciación; de este modo, la artista busca incidir en las políticas de lo sensible. Como analiza el autor francés Jacques Rancière, lo sensible se enmarca socialmente; por ello, para que algo sea visto, escuchado y, sobre todo, para que desencadene procesos de interpelación, necesita de personas dispuestas a la escucha.¹² En ese sentido, el arte incorpora temas, voces y relatos que amplían el marco de lo sensible, pues nos invitan a reflexionar sobre temas que, de otra manera, no aparecerían en el campo de reflexiones sociales.

Así, *Recetas para sobrevivir* integra los intereses que guiarán los trabajos más significativos de la artista: el diálogo con la comunidad desde la horizontalidad,

¹¹ Lucy R. Lippard, “Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar”, en Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito, eds., *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, España, 2001, pp. 53-54. https://monoskop.org/images/f/f8/Lippard_Lucy_R_1995_2001_Mirando_alrededor_donde_estamos_y_donde_podriamos_estar.pdf.

¹² Véase Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible. Estética y política*, trad. de Mónica Padró, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2014.

la incorporación de las personas como sujetos activos en la construcción de una narrativa identitaria, la recuperación de la memoria oral como parte de un proyecto de descolonización histórica y la producción de experiencias sensibles (que pueden darse a través de fotografías, escritos, videos, *performances* o en la producción de instalaciones), para construir un espacio de enunciación para temas o problemáticas silenciadas o con poca visibilidad, así como un interés por entretener la historia del entorno con la memoria colectiva de las comunidades, en una búsqueda por cuestionar la división entre naturaleza y cultura, desarrollada en la epistemología occidental hegemónica, de modo que se pueda hacer visible la relación ecosistémica que da forma a nuestras vidas.

Se trata de un abordaje socioecológico y ecofeminista¹³ muy importante que ha sido trabajado por autoras como Vandana Shiva, pensadora y activista de la India que ha analizado cómo los problemas ambientales tienen relación con las problemáticas sociales, económicas y de género que fueron estructuradas desde la época colonial.¹⁴ En el siguiente apartado se analizarán dos obras importantes en la trayectoria de Alves para mostrar cómo en ellas se ha elaborado ya una poética de la vincularidad.

¹³ La palabra *ecofeminismo* fue utilizada por primera vez por la escritora y activista francesa Françoise d'Eaubonne en el libro *Le féminisme ou la mort* (1974). El término ha sido retomado por movimientos norteamericanos, europeos y de regiones subalternizadas para dar cuenta de las opresiones vividas por las mujeres y por los territorios como problemáticas que provienen de un mismo origen. Svampa, analizando las vertientes contemporáneas de los ecofeminismos, propone nombrar como *ecofeminismos de la supervivencia* a aquellos movimientos y propuestas teóricas que surgen como respuesta a la defensa del territorio frente a las amenazas del extractivismo. En esta última vertiente se ubica el trabajo de Vandana Shiva, el cual sirve de referente específico para este trabajo. Para conocer más sobre el tema, véase M. Svampa, "Feminismos del sur y ecofeminismo", en *Nueva Sociedad*, Friedrich-Ebert-Stiftung, Buenos Aires, marzo-abril, 2015, núm. 256, pp. 127-131. <https://www.nuso.org/articulo/feminismos-del-sur-y-ecofeminismo/imprimir/>.

¹⁴ Véase Vandana Shiva, "La mirada del ecofeminismo", en *Polis. Revista de la Universidad Bolivariana*, Universidad de Los Lagos, Santiago, Chile, 2004, vol. 3, núm. 9. <https://www.redalyc.org/pdf/305/30500908.pdf>.

***El retorno de un lago y Descolonizando Brasil:* ejercicios de mundos compartidos**

El borramiento de la cultura de las comunidades originarias comenzó en la colonización y se reforzó en el siglo XX por los procesos de aculturación neoliberal que impusieron como modelo civilizatorio la adopción de la tecnología, la epistemología y los cánones estéticos del norte global.

Pese a ello, muchas culturas originarias se encuentran en resistencia mediante la preservación de su lengua, su epistemología y su cultura frente al asedio de los Estados. Como ha analizado la pensadora mixe Yásnaya Aguilar, la homogeneización de una enorme diversidad cultural a la que se nombra como *indígena*¹⁵ nos muestra un programa de segregación institucional que coloca a toda esa diversidad en la figura de una otredad subalterna.

Frente a esa monocultura, como la llama Vandana Shiva,¹⁶ hacer visible la diversidad de identidades, historias y experiencias de vida se vuelve un ejercicio importante que permite no solo cuestionar las hegemonías, sino poner de relieve la necesidad de salvaguardar toda la riqueza cultural que ha sido asediada por los modelos dominantes.

Mucho del trabajo de Alves se ha desarrollado en ese sentido. Para fines de este estudio, abordaré dos de sus piezas realizadas con comunidades originarias. La primera, *El retorno de un lago* (2012), se llevó a cabo en una zona periférica de la Ciudad de México donde comunidades originarias fueron despojadas del territorio, y la segunda, *Descolonizando Brasil* (2018), se desarrolló con estudiantes indígenas de la Universidad Federal de São Carlos. A continuación, presento cada una.

¹⁵ Véase Yásnaya Elena Aguilar Gil, *Ää: manifiestos sobre la diversidad lingüística*, comp. de Ana Aguilar Guevara, Julia Bravo Varela, Gustavo Ogarrio Badillo y Valentina Quaresma Rodríguez, Almadía, México, 2020.

¹⁶ Véase V. Shiva, *Los monocultivos de la mente. Perspectivas sobre la biodiversidad y la biotecnología*, trad. de Ana Elena Guyer, Fineo Editorial / Universidad Autónoma de Nuevo León, Nuevo León, 2008.

Figura 2. Vista de la instalación de Maria Thereza Alves
El retorno de un lago (2012) en dOCUMENTA (13), Kassel,
2012 (curada por Carolyn Christov-Bakargiev)



Fotografía de Mikula Lüllwitz. Cortesía de la artista. Técnica: digital. Año: 2012.

Figura 3. Maria Thereza Alves. *Uncle A.* (1983-2012)



Publicada en Maria Thereza Alves, *Recipes for Survival*, University of Texas Press, 2018,
con un ensayo introductorio de Michael Taussig. Fotografía de Maria Thereza Alves.
Técnica: digital.

El retorno de un lago surgió de la lectura de un panfleto del Museo de la Emigración en Colombres, España, donde, al identificar el orgullo con el que se relataba la historia de Íñigo Noriega Laso, un amigo de Porfirio Díaz quien desecó el lago de Chalco en Ciudad de México para expandir sus terrenos de cultivo, la artista sintió la necesidad de conocer el otro lado de la historia. La historia de los habitantes que habían experimentado la desecación de su territorio con las consecuentes alteraciones a su entorno.

La artista viajó a Xico, y ahí conoció el proyecto del Museo Comunitario, liderado por Genaro Amaro Altamirano, también conoció a habitantes de la comunidad, como Raymundo Martínez cuyos abuelos fueron expulsados por Íñigo Noriega Laso. Alves comenta: “Les pregunté qué podía hacer cómo artista. Me pidieron que contara su historia”.¹⁷

Íñigo Noriega Lasso no solo cometió un ecocidio al desecar el lago: expulsó ilícitamente a habitantes de las localidades de Tláhuac y Chalco. Sin embargo, aparece en muchos espacios e historizaciones oficiales bajo la figura de “empresario”, construyendo a su alrededor un mito de heroicidad que oculta los abusos cometidos, el despojo que realizó y las alteraciones ecológicas que comandó.

Maria Thereza Alves reunió material de archivo y lo presentó en una primera etapa en *Documenta 13, en Kassel, Alemania, en 2012*; además, gestionó la publicación de un libro que incluye diversas entrevistas a ancianos de la comunidad, recuperadas de un trabajo previo de Raymundo Martínez. Maria Thereza Alves y Genaro Amaro entregaron un ejemplar del libro al director del Museo de la Emigración para que este pudiera ser consciente de que, al hablar de Íñigo Noriega Lasso, se debe hablar de la destrucción de un ecosistema que afectó la subsistencia de veinticuatro comunidades originarias.

En 2014, la exposición se presentó en el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) en la Ciudad de México. En esta ocasión, además del

¹⁷ M. T. Alves, “Desde el centro de la tierra”, en M. T. Alves y T. J. Demos, *Maria Thereza Alves. El retorno de un lago*, trad. de Christopher Michael Fraga y Jaime Soler Frost, UNAM, Museo Universitario Arte Contemporáneo, México, 2014, p. 7. https://muac.unam.mx/assets/docs/folio_int_maria_thereza_alves.pdf.

material de archivo y las maquetas que muestran las afectaciones en la zona, se incluyeron piezas del Museo Comunitario de Xico.

La artista define la obra como

una investigación sobre cómo las prácticas coloniales, como la apropiación continua de las tierras, la cultura y los medios de vida de los pueblos indígenas, siguen vigentes como una realidad cotidiana para las comunidades indígenas y obstruyen la posibilidad de un futuro viable y ecológicamente sostenible para todos los miembros de la sociedad mexicana.¹⁸

Descolonizando Brasil es un proyecto desarrollado con estudiantes indígenas de la Universidad Federal de São Carlos, en Sorocaba (UFSCar). El proyecto inició en 2017 con un taller de tres días impartido por Alves, como parte de su trabajo *Full Void* para la Frestas Trienal de Artes, donde la artista compartió el pensamiento y las luchas indígenas en el mundo, así como estrategias artísticas de intervención social.

Al final del taller los estudiantes propusieron escribir historias sobre intelectuales y líderes indígenas de sus comunidades. Su propuesta se hizo posible en el año 2018, cuando Alves recibió apoyo del SESC en Sorocaba para realizar la obra *Descolonizando Brasil*. Esta vez el taller pudo extenderse a un mes de trabajo con la artista. Durante el taller, los estudiantes conocieron la historia local de la región, donde se instaló la primera fábrica de hierro y acero de Brasil (a principios del siglo XIX). Fábrica responsable de la destrucción de la selva y de la utilización de la mano de obra esclavizada de tupiniquims y africanos. El taller también les inspiró para llevar a cabo intervenciones en el espacio público, realizar obras de teatro y desarrollar piezas de vídeo. Debido a la falta de material en lenguas indígenas en la universidad, los propios estudiantes realizaron folletos en nueve lenguas: ticuna, baniwa, tuyuka, kambeba, tukano, kuripako, cariri, wauja y yebámahsã. El material resultante fue compilado en un libro.

¹⁸ M. T. Alves, *El retorno de un lago*. <https://www.mariatherezaalves.org/works/the-return-of-a-lake?c=17>.

También fue exhibido en el SESC Sorocaba y se encuentra aún disponible para consulta en un sitio web desarrollado para ello.¹⁹

El siguiente cuadro comparativo (cuadro 1), realizado tras analizar los componentes principales de las dos piezas descritas, muestra cómo el trabajo de Alves se configura mediante una comunidad de colaboración, un proceso de vinculación y la articulación de estrategias de autoenunciación y visibilidad para lograr el objetivo de incidencia, que en ambos casos es hacer visible una historia desde el punto de vista de las personas afectadas.

**Cuadro 1. Análisis de los componentes principales de
*El retorno de un lago y Descolonizando Brasil***

Obra	Comunidad de colaboración	Proceso de vinculación	Estrategias de autoenunciación y visibilidad	Objetivo de incidencia
<i>El retorno de un lago</i> (2012)	Comunidad originaria de Chalco y participantes del Museo Comunitario del Valle de Xico	Diálogo y entrevistas con la comunidad	Desarrollo de estrategias de difusión con la comunidad para lograr que su historia tuviera impacto internacional.	Contar la historia desde la perspectiva de la comunidad afectada
<i>Descolonizando Brasil</i> (2018)	Estudiantes indígenas de la Universidad Federal de São Carlos, en Sorocaba	Impartición de talleres	Agencia de los estudiantes en la formación de una epistemología propia que incluyera el estudio de agentes locales en defensa del territorio.	

Como se puede observar, tanto las entrevistas como los talleres funcionan como espacios que nutren el intercambio y fomentan la agencia mediante procesos de diálogo. En ese sentido, la vincularidad activa procesos de

¹⁹ Véase M. T. Alves, *Descolonizando o Brasil*. <http://www.descolonizandobrasil.com.br/>.

autorreconocimiento, integración colectiva. Sin embargo, esta vincularidad no solo es un área de trabajo, sino un proyecto de politización hacia formas organizativas comunitarias. Sobre ello se ahondará en el siguiente apartado.

La vincularidad como proyecto ético y estético

De acuerdo con la investigadora argentina Rita Segato, la agenda del capitalismo en el mundo global se ha centrado en imponer la pérdida de la sensibilidad hacia las personas a través de lo que ella nombra como *pedagogías de la crueldad*, definidas como “todos los actos y prácticas que enseñan, habitúan y programan a los sujetos a transmutar lo vivo y su vitalidad en cosas”. Así, al cosificar la vida y su fluidez, todos los aspectos de la vida se convierten en algo “mensurable, vendible, comprable y obsolecente, como conviene al consumo en esta fase apocalíptica del capital”.²⁰

La pérdida de espacios y tiempo para la convivialidad conlleva la pérdida de vínculos, lo que a su vez produce una disminución en la empatía. Este umbral bajo o nulo de empatía permite que la cosificación de la vida se normalice y que las diferentes violencias se desarrollen sin que nadie se oponga a ellas. Segato identifica esta situación como *proyecto histórico de las cosas*.

Como proyecto alternativo, las contrapedagogías ofrecen la posibilidad de vivir en mundos compartidos donde los vínculos valen más que los objetos. Estas buscan la conformación de un proyecto histórico donde se promueve la reciprocidad y se produce comunidad. A través de ello, se enuncia el cuidado de la vida como un ejercicio valioso y como una labor compartida.

Las propuestas realizadas por Alves ofrecen esta posibilidad de encontrar, a través de la convivialidad, espacios para el reconocimiento horizontal, el diálogo y la vinculación. Sus intercambios con otras personas significan ensayos hacia otras formas de politicidad.

²⁰ Rita Segato, *Contra-pedagogías de la crueldad*, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2018, p. 11. <https://tid.xoc.uam.mx/archivos/SEGATO.-Contra-pedagogias-de-la-crueldad.pdf>.

Para Segato lo más importante que aporta la experiencia histórica del feminismo es una política de arraigo especial y comunitario, la cual

no es utópica[,] sino tópica; pragmática y orientada por las contingencias y no principista en su moralidad; próxima y no burocrática; investida en el proceso más que en el producto; y sobre todo solucionadora de problemas y preservadora de la vida en lo cotidiano.²¹

En *El retorno de un lago* y *Descolonizando Brasil* vemos cómo Alves se centra en la exploración de las problemáticas vividas por las propias comunidades. Por lo tanto, sus diálogos enlazan a las personas en situaciones presentes en sus contextos, haciendo de esta exploración tópica, a la cual refiere Segato, un trabajo para hacer visibles los entramados históricos, políticos y económicos que afectan a la comunidad.

Durante la identificación de problemáticas afines, en el encuentro y el diálogo, en el reconocimiento de las demás personas, se establecen formas de convivialidad y cercanía, conformando así colectividades solucionadoras de problemas que definen los formatos de interlocución.

Esto aparece también en otras obras de Alves, tales como *Barra/Barre* (1992), donde convocó a artistas, poetas, activistas y agentes ecologistas en Corumbá (Mato Grosso do Sul) para establecer un espacio de interlocución fuera de las geografías culturales hegemónicas de São Paulo, o *A Possible Reversal of Missed Opportunities / Uma possível reversão de oportunidades perdidas (Una posible reversión de oportunidades perdidas)*, realizada para la 32ª Bienal de São Paulo en 2016, la cual comenzó con un taller donde los participantes indígenas propusieron desarrollar una serie de conferencias hipotéticas sobre diversos temas de interés actual. El resultado final de ese trabajo fue la elaboración de una serie de carteles donde se anunciaban las conferencias como si ya hubieran sido realizadas. Estos carteles se distribuyeron por la universidad para hacer visible la falta

²¹ *Ibidem*, pp. 15-16.

de interlocución con las comunidades originarias.²² Así, por un lado, el grupo se cuestionó sobre los temas que consideraban importantes, estableciendo una agenda propia que apareció en los títulos de los carteles; por otro, los carteles ocuparon el espacio público como un reclamo.

Este tipo de ejercicios cumplen así con dos funciones: de manera interna, fomentan los vínculos entre los integrantes de una comunidad y les permiten politizarse, así como organizar estrategias de enunciación; y, de manera pública, abren posibilidades de escucha para voces y propuestas no reconocidas. Esto redefine los marcos perceptuales para historias y discursos alternos.

Su trabajo ha sido retador para las convenciones institucionales, quienes suelen solicitar marcos predefinidos de resultados, y quienes esperan que las intervenciones terminen con obras objetuales reconocibles como “arte” bajo los lineamientos canónicos del arte. Sin embargo, reconocer la importancia del carácter procesual de las piezas permite ahondar en las potencialidades de su trabajo. Alves describe:

La forma en que presentaré mi obra al público depende de las sugerencias directas de la comunidad o se basa en mi experiencia como artista. Al trabajar en comunidades con dificultades económicas, intento conseguirles fuentes de financiación y también abrir redes a las que normalmente no tendrían acceso debido a la profunda segregación económica histórica. También me pongo a disposición para lo que pueda necesitar una vez finalizada la obra. Creo firmemente que, si trabajo con una comunidad, me convierto en miembro de ella y debo actuar con responsabilidad en relación con su presente y futuro.²³

²² Véase M. T. Alves, *A Possible Reversal of Missed Opportunities / Uma possível reversão de oportunidades perdidas*, 2016. <https://www.mariatherezaalves.org/works/a-possible-reversal-of-missed-opportunities-uma-possivel-reversao-de-oportunidades-perdidas?c=>.

²³ M. T. Alves y A. Alampi, “On Fights, Rights, and Real Forms of (Artistic) Contribution”. Traducción propia.

Así, podemos pensar en el trabajo de Alves como una investigación sobre formas de construir espacios de autoenunciación que usan las posibilidades del arte para crear vincularidades contrahegemónicas que alteran los dictados cosificadores de la vida. Se trata de trabajos donde la relacionalidad promueve otros proyectos de mundos compartidos frente a la crisis ecosocial que enfrentamos en el presente.

Conclusión

Maria Thereza Alves nos presenta en su trabajo un ejercicio comprometido para incidir en los relatos hegemónicos que han invisibilizado a comunidades y grupos marginalizados. Mediante la conformación de diálogos e intercambio de reflexiones, las personas que participan en su trabajo desarrollan estrategias de autoenunciación que se convierten en espacios para ensayar nuevas formas de politicidad.

Estas formas de creación centradas en la vincularidad abren espacios de reflexión crítica con respecto a los modelos civilizatorios que se promueven en el capitalismo y que buscan la cosificación de la vida; en cambio, la vincularidad activa redes de colaboración, sentido de pertenencia y compromiso de preservación y cuidado colectivo.

El trabajo de Alves, como hemos visto, reconfigura el papel que puede tener el arte en la sociedad contemporánea, planteando la posibilidad de convertir al arte en un espacio de producción de vínculos y sensibilidades, donde se recupera un proyecto de mundos compartidos.

Biologías creativas: conversaciones con Edith Medina

Zaira Espíritu

El presente texto es resultado del diálogo sostenido con la artista e investigadora mexicana Edith Medina (Ciudad de México, 1979), y se articula en torno a tres ejes: la transformación de su trabajo a través del *performance*, el bioarte y hacia lo que actualmente denomina como *biologías creativas*; su investigación basada en metodologías experimentales y abiertas, vertidas en obras, procesos vivos y la exploración con biomateriales; y el desarrollo de prácticas pedagógicas con un sentido colaborativo y comunitario.

Conversar nutre las semillas desde las que germinan algunos textos. Este capítulo nace a partir de dos encuentros con la creadora Edith Medina, sostenidos durante los meses de mayo y junio de 2025. Estas conversaciones con la artista no operan solo como un recurso narrativo, sino como una estrategia metodológica cualitativa en correspondencia con el enfoque situado y procesual de su trabajo de investigación-creación. En este marco, la conversación, como apunta la creadora e investigadora Claudia Cabrera, “permite y estimula la divagación [...]. No solo el saber es transmisible: también lo es la experiencia a través de la plática. Nos gusta conversar porque emociona compartir nuestras experiencias y sin duda de ello reflexionamos y aprendemos”.¹

Se eligió la conversación como una herramienta de indagación porque hace posible acceder a dimensiones de la práctica artística que suelen permanecer fuera de los formatos académicos tradicionales, como los desplazamientos subjetivos, las decisiones afectivas, los cruces entre pensamiento y acción, y los saberes encarnados que se activan en el hacer. En este sentido, esta forma de diálogo funciona como un dispositivo de producción de conocimiento relacional, donde el relato no se extrae de la entrevistada, sino que se construye de

¹ Claudia Cabrera, *Límite y emergencia. Procesos creativos inter y transdisciplinarios*, Secretaría de Cultura de Morelos / Centro Nacional de las Artes, México, 2016, p. 16.

manera coparticipativa a través de la escucha, la deriva y la memoria compartida. Esta elección metodológica se sustenta, asimismo, en el marco conceptual de la *convivialidad* propuesto por Iván Illich,² que cuestiona los modelos de teoría que se imponen desde instancias externas o jerárquicas, y plantea, en su lugar, la necesidad de construir saberes a partir de la colaboración y el intercambio.

A su vez, se reconocen los límites de la charla como método de investigación, pues este no busca exhaustividad ni generalización, y puede estar atravesado por sesgos de recuerdo o por el carácter performativo del lenguaje; por ello, el material conversacional fue organizado en ejes temáticos y articulado críticamente con bibliografía y referencias del campo del bioarte, las metodologías experimentales y las prácticas pedagógicas colaborativas, de modo que la conversación se integra como fuente situada dentro de una argumentación académica más amplia.

Este tipo de acercamiento, a partir de la conversación, que transita entre la experiencia, lo afectivo, lo epistémico y lo poético, comparte una afinidad con los procesos de creación no lineales, múltiples y transdisciplinares que caracterizan la obra de Edith Medina, artista reconocida como pionera y figura central del bioarte³ en México, quien ha desarrollado su trayectoria desde los años noventa en la intersección entre arte, biología, cuerpo, sociedad y tecnología.

El término *bioarte*, que emergió entre finales de los años noventa y principios del siglo XXI, fue para Edith Medina una noción que le permitió nombrar su quehacer, el cual se expandió con el tiempo hacia otras direcciones. Eduardo Kac, considerado a menudo un artista fundacional del bioarte, influyó en ese proceso de autodenominación colectiva. Por ello, Edith reconoce que antes de su incursión en este ámbito hubo creadores y creadoras que ya estaban

² Véase Iván Illich, *La convivencialidad*, 1978. <https://traficantes.net/sites/default/files/Ivan%20Illich,%20La%20convivencialidad.pdf>.

³ “El bioarte —también conocido como arte transgénico— es un término acuñado por el artista y científico Eduardo Kac en el Festival Ars Electrónica de 1999[;] tiene como objetivo primordial borrar la línea entre la ciencia y el arte, así como generar interrogantes del avance de la misma sobre la forma humana y la vida en general” (Edith Medina, “Bioarte: una nueva fórmula de expresión artística”, en *Revista Digital Universitaria*, UNAM, México, 10 de enero, 2007, vol. 8, núm. 1, p. 3. https://www.revista.unam.mx/vol.8/num1/art01/ene_art01.pdf).

desarrollando propuestas relevantes en otros países de América Latina, así como en Estados Unidos y Europa. No obstante, cuando ella comenzó su recorrido artístico, en México había escasas referencias en ese campo. Sin embargo, el ser denominada pionera del bioarte en el país —siendo aún una artista joven y con un camino amplio por recorrer— constituye un reconocimiento a sus aportes y su trayectoria. Dicho término da cuenta de la repercusión y el alcance de su trabajo, tanto en la producción artística como en la configuración de redes de colaboración y en la construcción de referencias fundamentales para quienes se interesan en este ámbito del hacer creativo. Así, ser nombrada pionera visibiliza la forma en que su práctica constituye ya un legado que ha abierto caminos para nuevas y nuevos artistas, procesos y saberes.

De lo teórico a lo práctico

En sus inicios, la artista se acercó al arte y la ciencia por una necesidad de ampliar sus horizontes teóricos y conceptuales. Proveniente del campo del *performance*, pronto se dio cuenta de que las herramientas que este medio le ofrecía no le brindaban las posibilidades que necesitaba para explorar nuevas dimensiones de lo corporal. Este deseo de profundizar en una exploración más biológica del cuerpo fue lo que la llevó a indagar las conexiones entre producción, biología y tecnología, y a interesarse por artistas como Stelarc u Orlan, quienes trabajan desde estas intersecciones.

Para aproximarnos al trabajo de Edith, requerimos una perspectiva abierta y una mirada panorámica, ya que su hacer no deviene solo en la producción de obra terminada, sino que crea procesos artísticos que generan conocimiento material y sensible a través de dispositivos creativos que articulan metodologías, estéticas, epistemologías, prácticas y experiencias múltiples. Empleo la acepción de *dispositivo artístico*, acercándome a esta noción desde la perspectiva de la creadora e investigadora Hilda Islas Licona, quien lo concibe como

una posibilidad de armar maquinarias complejas que proponen formatos distintos a la producción artística tradicional disciplinaria. [...] Diversas

reflexiones estéticas [...] han buscado brindar un marco analítico a las praxis estético-artísticas llamadas posmodernas: [...] estética de laboratorio (dispositivos materiales que hacen emerger operaciones de producción y observación). Estos programas poético-estéticos, poéticos en el sentido en que Eco emplea el término, se afilian entonces a propuestas artísticas específicas que sugieren modos concretos de disponer objetos, personas, sentidos, significados, etcétera.⁴

El acercamiento de Edith Medina —a través de este tipo de dispositivos artísticos— al entramado de creación, ciencia, biología, cultura y corporalidad fue, en principio, más académico que artístico. En lugar de empezar a crear obras, primero se dedicó a indagar y compilar bibliografía relevante. Este trabajo de investigación fue crucial, pues no solo amplió sus conocimientos sobre los y las artistas involucrados e involucradas en el ámbito del bioarte, sino que también le permitió construir una cartografía del campo, un archivo que documentaba quiénes estaban trabajando en estas áreas.

Finalmente, lo que la impulsó a dar el salto de la investigación a la práctica artística fue la necesidad de plasmar en el mundo real lo que había aprendido. “Quedarme solo en la investigación me parecía insuficiente, un ejercicio metodológico incompleto. Yo necesitaba practicar lo que había leído”,⁵ apuntó en una de nuestras conversaciones. Motivada por esta pulsión fue que, después de indagar sobre el cultivo de bacterias y bioquímica, comenzó a experimentar directamente con dichos procesos. Esta transición de la teoría a la práctica, de la lectura al hacer, fue guiada también por un acompañamiento técnico por parte de investigadores e investigadoras de la UNAM y del Centro de Investigación y de Estudios Avanzados (Cinvestav) del Instituto Politécnico Nacional, que le

⁴Hilda Islas, “La dimensión estética de los dispositivos. Construcción de ‘máquinas de guerra’ para la experimentación, investigación y producción artísticas”, en Eduardo Andión Gamboa, coord., *Dispositivos en tránsito. Disposiciones y potencialidades en comunidades de creación*, Centro Nacional de las Artes, México, 2014, p. 50.

⁵Edith Medina, entrevista, Ciudad de México, 16 de mayo de 2025.

proporcionaron la orientación necesaria para comenzar a experimentar siguiendo protocolos de forma segura.

Exploraciones, dispositivos artísticos y piezas vivas

La producción de Edith Medina está en constante transformación; al partir de lo vivo, las piezas también tienen vida. Para la producción de obras o el desarrollo de proyectos, esta artista no sigue una estructura rígida ni convencional; al contrario, se nutre de una constante experimentación, donde la metodología y el proceso de investigación juegan un papel central. Ella misma señala: “Yo llego a los procesos artísticos desde la metodología”.⁶ Es en esa forma particular de realizar su trabajo —con el desarrollo de técnicas creativas de indagación-producción— donde se encuentra una parte esencial de este: configurarse como un espacio fértil para la *imaginación inventiva*, ya que “toda técnica tiene una dimensión estética, que influencia tanto nuestra sensibilidad [...] como nuestra imaginación y fantasías”.⁷

Sus obras-procesos se caracterizan por una perspectiva transdisciplinar que detona cuestionamientos y reflexiones crítico-poéticas. Guiada por estas búsquedas, ha desarrollado múltiples propuestas y cuenta con una vasta producción (mucho de este material puede consultarse en su sitio web *Biology Studio*).⁸ Estos dispositivos articulan un corpus donde convergen el arte contemporáneo, la biología, el diseño y el conocimiento ancestral a través de investigaciones polifónicas, desde las que explora las posibilidades expresivas, bioquímicas, simbólicas y políticas de la materia viva y sus procesos de transformación.

Formalmente, Medina trabaja principalmente con biomateriales —tales como biopolímeros, bioplásticos, pigmentos naturales, fluidos corporales y materia vegetal— en formatos que incluyen fotografía microscópica, dibujo,

⁶ *Idem*.

⁷ René Berger en E. Medina, “Estéticas diversas: una introducción a la estética biológica y la iconografía científico-artística en el bioarte”, en *Bioarte. El uso de elementos vivos y material biológico en el arte*, Centro Nacional de las Artes, Centro Multimedia, México, 2011, p. 30.

⁸ Véase <https://biologystudio.com.mx/>.

impresión, instalación y acción performativa. El uso reflexivo de tecnologías y el trabajo en laboratorio convive con prácticas artesanales y técnicas tradicionales, configurando un territorio de creación híbrido.

La acción *Yo dormiré en el polvo* (2015)⁹ nos aproxima a una dimensión performativa y existencial de su trabajo. Al recolectar el polvo acumulado a la orilla de su cama durante cuatro noches y fotografiarlo al microscopio, Medina activa una metáfora sobre la vida, la muerte y la disolución del cuerpo, produciendo una simbiosis entre creación, afecto y biología corpórea.

Con el proyecto *Microgeografías. Paisajes urbanos* (2015),¹⁰ Edith establece una metodología cartográfica y micropolítica que vincula la observación del entorno, el registro fotográfico microscópico y la geolocalización. Las variantes del proyecto —realizadas en México y España— incorporan objetos como papel, textiles y polvo, traducidos en representaciones visuales que reconfiguran la escala de lo urbano desde una estética de la proximidad.

El cuerpo y sus residuos se hacen presentes en el trabajo *Ecologías intangibles*, específicamente en la serie *Feminismo biomaterial* (2021),¹¹ donde sangre y cabello se transforman en pigmentos y texturas, cuestionando los límites entre lo íntimo, la corporalidad femenina y lo material. Este mismo impulso atraviesa obras como *Metodologías vivas: color bacterial* (2021), en la que Medina realiza “ejercicios de biopigmentación sobre bioplástico con las que explora las posibilidades biológicas de hacer mundo, en lo humano, en lo material e incluso en lo político”,¹² materializando una forma de pensamiento ecológico y especulativo.

En *Carmín biopolímero ancestral* (2018-2024),¹³ desarrolla un biomaterial a partir de grana cochinilla, con lo cual establece cruces entre biología, saberes ancestrales y aplicaciones contemporáneas en diseño y moda. Esta exploración se complementa con *Ecologías subterráneas: ejercicios para dibujar* (2023), pieza

⁹ Véase E. Medina, *Dossier de obra “Diseño, arte y biología”*, documento inédito compartido por la autora, Ciudad de México, 2023, p. 13.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 9-12.

¹¹ *Ibidem*, p. 4.

¹² *Ibidem*, p. 5.

¹³ *Ibidem*, p. 2.

en la que utiliza “lana intervenida con semillas de chía para generar patrones de dibujo, texturas y colores a través de sus raíces”.¹⁴

Pero probablemente uno de los proyectos más representativos y difundidos de esta artista es el que realizó sobre y con las lágrimas, propuesta con múltiples salidas e iteraciones, realizada a lo largo de varios años y etapas. Una investigación-producción que comprende *A lágrima viva: fisiología biológico-social de una lágrima* (2013), *Anatomía de una lágrima* (serie *Morfografías*, 2015) y *Genealogía de una lágrima* (2018-2019).¹⁵

El arte de la lágrima: anatomía de un proceso creativo

A lágrima viva: fisiología biológico-social de una lágrima (2013), proceso detonado por el deseo de la artista de cultivar sus propias lágrimas, explora la esencia y constitución misma de las lágrimas a través de una aproximación metafórica, científica y filosófica, la cual derivó, en una primera etapa, en

una instalación biológica que[,] a partir del cultivo de lágrimas y su constitución bioquímica, explora diversas capacidades y estructuraciones biológico-sociales de las lágrimas y el llanto. Se integra a partir de la técnica de cultivo de microorganismos, relacionado directamente al campo de la microbiología científica y de la bioquímica médica. Se desarrolló a partir de la recolección de lágrimas de un grupo de aproximadamente 20 donantes, las cuales recolectaron su llanto y este fue analizado directamente en un laboratorio de bioquímica médica para analizar sus variaciones con respecto a las emociones presentadas en cada una de ellas.

Se exhibió en el marco del Festival Internacional de Artes Electrónicas y Video TransitioMX (2013) como parte de la curaduría “Biomediasiones” en el Centro Multimedia del Centro Nacional de las Artes. Fue

¹⁴ *Ibidem*, p. 3.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 7-8.

producida gracias al apoyo del Laboratorio de Bioquímica Médica del Departamento de Bioquímica del Centro de Investigación y de Estudios Avanzados (CINVESTAV).¹⁶

Esta producción-indagación permitió a la artista crear una suerte de *genograma emocional*. El dispositivo se fue articulando a lo largo del tiempo, desde la recopilación de lágrimas hasta la creación de imágenes microscópicas que capturan la estructura de estas pequeñas gotas de emoción. Posteriormente, las fotografías fueron trasladadas a otra materialidad: “Lo que hicimos fue tomar las imágenes microscópicas, vectorizarlas y luego imprimirlas físicamente utilizando tecnologías de corte láser”,¹⁷ dando forma a *Anatomía de una lágrima* (serie *Morfografías*, 2015).

Genealogía de una lágrima (2018-2019), serie microfotográfica de diferentes momentos de las fases de secado de las lágrimas de la creadora, documenta un proceso microscópico y una aproximación poética al residuo emotivo, haciendo visible lo imperceptible. De hecho, para la exhibición de estas piezas se usaron microscopios a fin de que la gente pudiera observar las muestras.

En conjunto, la producción de Edith Medina propone una estética y epistemología expandida en la que lo biológico no solo es medio, sino que convierte la emoción en materia sensible; lo biológico en código artístico, y lo conceptual en una exploración estética que trasciende los límites disciplinares. Con ello se reafirma que toda forma de conocimiento está siempre —también— encarnada.

Más que obras: metodologías abiertas y liminares

Uno de los principales desafíos que esta artista-investigadora ha enfrentado en la materialización de sus proyectos radica en la distancia entre su visión creativa y las posibilidades tecnológicas de cada momento. Sus preguntas, exploraciones

¹⁶ E. Medina, “A lágrima viva”, en *Biología|diseño|aprendizaje*. <https://edithmedina.wordpress.com/obra/alagrivaviva/>.

¹⁷ E. Medina, entrevista, 16 de mayo de 2025.

y metodologías —así como las formas que imagina para dar salida a los proyectos— suelen anticiparse a los lenguajes, materiales y procedimientos que, con el tiempo, se vuelven más comunes en el campo del arte contemporáneo. Esta perspectiva adelantada se evidencia en su temprana incursión en la experimentación con biomateriales, mucho antes de que se consolidara en México una escena en torno al bioarte y el diseño vivo.

Para Medina, la dimensión metodológica es central. Más allá del recuento de obras o materiales, lo que revela su práctica es una lógica de trabajo profundamente situada, relacional, abierta y experimental. Su metodología no precede al proceso: se construye con él. A esta manera de hacer se le puede describir como *metodología del desborde*,¹⁸ entendida como una forma de investigación-creación que se deja afectar por los materiales, los territorios, los afectos, las derivas y los contextos. Para ella, crear de esa manera implica permitir que el conocimiento emerja del movimiento, desbordando los márgenes disciplinares y los formatos tradicionales de producción y presentación, tanto académicos como artísticos.

“Siempre llego a los lugares con preguntas, no con respuestas”.¹⁹ Esta actitud crítica frente al saber cerrado ha sido clave para abrir rutas de indagación, donde la intuición, el error, el fluir y la conciencia respecto a la relación entre cuerpo y materialidad son esenciales. En lugar de replicar modelos científicos convencionales, Medina propone metodologías expandidas y adaptativas, que acompañan al proceso en su devenir y lo transforman desde dentro.

Su forma de trabajo —entre la investigación, la producción, la pedagogía y el archivo— habita un espacio liminal que resulta complejo para algunas estructuras institucionales. “Cuando llego al arte, resulto muy teórica; cuando me acerco a la academia, mi enfoque parece muy experimental”,²⁰ comenta. Su práctica se resiste a los encasillamientos, transita entre territorios, sin renunciar ni a la rigurosidad de la investigación ni a la potencia y libertad del hacer desde el arte.

¹⁸ Edith Medina, entrevista, Ciudad de México, 20 de junio de 2025.

¹⁹ E. Medina, entrevista, 20 de junio de 2025.

²⁰ E. Medina, entrevista, 16 de mayo de 2025.

“No se trata de elegir entre ser artista, investigadora o docente. Mi trabajo es todo el proceso, no solo un objeto”.²¹

Esta perspectiva también la ha llevado a cuestionar la división tajante entre investigación y producción que muchos programas y convocatorias institucionales aún sostienen. Para Edith, esa distinción es artificial, ya que sus proyectos surgen precisamente de la integración entre pensamiento, práctica e investigación. Un ejemplo de ello son sus propuestas actuales, en las que aplica una metodología flexible que se transforma conforme avanza la producción, aproximándose a esta como una práctica dinámica.

Para ella, la metodología no es una fórmula preestablecida, sino una herramienta permeable que se adapta a cada entorno, a la historia de los materiales con los que trabaja y a las preguntas que emergen en el camino. Cuando trabaja con una nueva materia, no comienza directamente por la producción; primero investiga su historia, su composición bioquímica, su carga simbólica y sus dimensiones antropológicas, y solo hasta después inicia la experimentación artística: no desde una lógica de la representación, sino desde el conocimiento y vínculo con cada materialidad.

Este enfoque, que bien puede leerse como una forma de etnografía matérica, integra saberes ancestrales, perspectiva artística, tecnologías contemporáneas y protocolos científicos, sin establecer jerarquías entre ellos. La metodología, en este sentido, no es un medio para llegar a un fin, sino un espacio para hacer desde los intersticios del conocimiento, de la materia y de los diversos mundos humanos y más que humanos.

Historia, territorio y espiritualidad matérica

Para Edith Medina no es posible separar la práctica artística del contexto de origen de los materiales. No basta con saber cómo se usa: hay que saber qué historia carga, cómo se cultiva, cómo se transforma. A partir de ello, articula una triada que ha descrito como *investigación, tecnología y tradición* (ITT), principio

²¹ *Idem.*

conceptual y metodológico que orienta sus procesos de creación desde una perspectiva relacional, responsable y respetuosa. En esa misma línea, también ha desarrollado el concepto de *diseño interespecie*, entendido como un diseño que no se enfoca exclusivamente en las necesidades humanas, sino que considera asimismo el bienestar de otros agentes vivos como fundamentales en el proceso creativo. Esta otra forma de relacionarse con los materiales requiere tiempo, atención y respeto, valores que, en su experiencia, han sido desplazados por la lógica industrial de la eficiencia y los modos extractivistas de producción que predominan en la cultura material contemporánea.

Uno de los proyectos donde se manifiestan todas estas posturas y formas de aproximación de la artista hacia las materialidades es *El principio de las cosas*, una investigación en curso en torno a bioesculturas, aglutinantes naturales y tecnologías ancestrales. Lo que comenzó como una exploración material ha evolucionado hacia una indagación arqueológica, geológica y espiritual sobre los modos en que los pueblos originarios comprenden y transforman su entorno. “*El principio de las cosas* no remite solo al origen material de un objeto, sino a una red de relaciones entre deidades, elementos, conocimientos y espiritualidades”.²²

Edith insiste en que muchas de las culturas originales piensan el mundo de formas completamente distintas a la racionalidad moderna, apuntando cómo esa vinculación con el territorio y su espiritualidad permitía desarrollos tecnológicos sorprendentes para su época. ¿Por qué no seguimos ese desarrollo? La artista explica que la colonización interrumpió un flujo de saberes que ahora estamos intentando recuperar.

Nuestra segunda conversación ocurrió poco después de su participación en Biopolimérica, un encuentro transdisciplinario sobre biomateriales celebrado en Colombia. En dicho evento, Medina ofreció una ponencia en la que uno de los temas centrales fue el de las biomaterialidades patrimoniales, un eje que ha venido indagando en los últimos años, una categoría que permite un acercamiento más reflexivo y responsable hacia materiales con profundas cargas históricas y culturales —como la hoja de coca en Colombia o la grana cochinilla en México—.

²² E. Medina, entrevista, 20 de junio de 2025.

Trabajar con estos exige, para Edith, una aproximación cuidadosa y atenta a sus tránsitos, usos, memorias y personas vinculadas a ellos. Esta conciencia ha llevado a la artista a establecer relaciones más profundas con artesanas, artesanos, investigadoras e investigadores locales y procesos pedagógicos comunitarios.

El enfoque ético que guía los intercambios comunitarios de la artista lo resume como “acompañamiento y respeto. Saber qué se puede compartir y qué no; respetar cuando alguien dice que algo no debe divulgarse”,²³ lo cual le fue compartido por Fátima Aguilar Mata, antropóloga y gestora cultural de Guanajuato, y representa un ejercicio de confianza y cuidado que transforma la práctica artística en un acto de responsabilidad.

Docencia, comunidad y el arte de compartir conocimientos

Su compromiso con la transmisión de conocimientos, el desarrollo de pedagogías, el trabajo colectivo y la construcción de redes de intercambio son prácticas primordiales para Edith Medina, y extienden su hacer más allá de la producción. Para la creadora, el crecimiento artístico no es posible sin una dimensión comunitaria que sostenga, enriquezca y sea reflexiva respecto a la práctica. La articulación de proyectos compartidos y espacios de discusión, así como la transmisión de saberes, resultan fundamentales no solo para la sostenibilidad del arte, sino también para la configuración de metodologías y didácticas alternativas.

Durante nuestras conversaciones, Edith reflexionó sobre las condiciones actuales de las y los jóvenes artistas, a quienes percibe con menos espacios de encuentro que los que ella misma habitó en sus inicios. Recuerda una época en la que creadores y creadoras de distintas latitudes se reunían en foros para debatir y cuestionar sus prácticas, en un intercambio horizontal que trascendía fronteras nacionales. Ese espíritu de colaboración internacional fue decisivo para su desarrollo artístico y sigue presente en su labor formativa, desde la que promueve el diálogo, la escucha y el trabajo conjunto.

²³ *Idem.*

Su rol como artista-investigadora se vincula con una perspectiva que entiende la enseñanza como una extensión de la acción creativa. Aprender y luego compartir lo aprendido es esencial para ella. Esta dimensión educativa ha adquirido con el tiempo mayor estructura. En los últimos años, Edith ha comenzado a organizar de manera más sistemática los contenidos de sus cursos y talleres, recopilando y elaborando material de investigación y audiovisual, así como recursos didácticos y plataformas innovadoras para el desarrollo de procesos de enseñanza-aprendizaje, los cuales están respaldados por un vasto acervo bibliográfico.

Incluso antes de la pandemia, esta artista ya investigaba la educación en línea, tema que adquirió relevancia en el contexto de la crisis sanitaria. Para Medina, este formato no fue una solución de emergencia, sino una extensión natural de su forma de trabajo, que ya venía experimentando a través del uso de herramientas digitales, plataformas colaborativas y estrategias didácticas a distancia.

La gestión de su archivo personal es otro aspecto central para Edith. A lo largo de los años, ha compilado una extensa colección de textos que abarcan historia material, biología, arte contemporáneo y estudios del patrimonio, entre otros temas. Recientemente, comenzó a organizar una sección dedicada al patrimonio inmaterial aplicado a los procesos artísticos, área que considera fundamental en sus investigaciones actuales. Esta biblioteca no es solo un acervo personal, sino que también pretende convertirla en una herramienta colectiva, un compendio de conocimiento que busca compartir con sus estudiantes y con una comunidad más amplia.

Una de las preguntas que surgió durante la conversación fue cómo se gestiona y distribuye el conocimiento generado en su práctica, y de qué manera puede hacerse accesible. Medina reconoce que este constituye uno de los principales desafíos en su trabajo. Aunque ha desarrollado espacios como su blog y su sitio web *Biology Studio*, donde ha comenzado a publicar textos y referencias, el proceso de digitalización y curaduría de contenidos implica un esfuerzo sostenido que requiere tiempo, cuidado y dedicación. Paralelamente, ha tomado conciencia de la necesidad de proteger tanto su producción como la de sus

colaboradoras y colaboradores. En consecuencia, ha iniciado, junto con su equipo, la implementación de estrategias para resguardar dichos contenidos y garantizar que su circulación no implique la desprotección de los derechos de autor. Estas cuestiones vinculadas con la propiedad intelectual, la autoría compartida y las licencias abiertas forman parte de sus preocupaciones actuales. Por ello, se encuentra trabajando en la publicación de algunos materiales bajo licencias Creative Commons como una vía para asegurar el acceso abierto al conocimiento sin renunciar al reconocimiento del trabajo realizado.²⁴

La transmisión de saberes, en su caso, es inseparable de la ética del cuidado. Compartir no implica solo abrir un archivo, sino generar condiciones para que ese conocimiento sea comprendido, apropiado y respetado. En este marco, la docencia, la producción y la comunidad no son esferas separadas, sino vectores de una misma práctica expandida.

El trabajo colectivo es, para Medina, una base indispensable del quehacer artístico. Aunque su figura ha ganado visibilidad en el campo del arte, el diseño y los biomateriales, su producción se nutre de una red de colaboraciones con artistas, artesanas, artesanos, científicas, científicos, diseñadoras, diseñadores, investigadoras, investigadores y estudiantes. Estas alianzas no solo potencian su obra, sino que hacen posible la construcción de un conocimiento compartido y configurado a partir de la generación de vínculos. El arte para ella no es una actividad aislada, dado que considera que solo a través del intercambio constante es posible sostenerse, transformarse y seguir creando.

Reflexiones finales

Edith Medina ha trazado una ruta singular en el arte contemporáneo. Su práctica no puede comprenderse únicamente a partir de la noción de objeto artístico, sino desde una lógica sostenida en el proceso, la experiencia, la pedagogía y el

²⁴ “Creative Commons es una organización internacional sin fines de lucro que permite a las personas cultivar y sostener los bienes comunes de conocimiento y cultura compartidos que necesitamos para abordar los desafíos más urgentes del mundo y crear un futuro más brillante para todos” (Creative Commons. <https://creativecommons.org/>. Traducción propia).

pensamiento situado. Ha encarnado una forma de hacer que interpela las estructuras hegemónicas de producción artística y del conocimiento al proponer una praxis transdisciplinar, metodológicamente abierta, en la que la atención, la responsabilidad, la emoción y los procesos de largo alcance están por encima de la fabricación acelerada, impersonal e inmediata de tecnología, objetos e ideas.

Otra de las contribuciones significativas de esta artista es su insistencia en visibilizar aquello que a menudo permanece oculto: el quehacer creativo de las mujeres, sus aportaciones al conocimiento artístico y científico, y sus metodologías del cuidado. Muchas mujeres han transformado las formas de hacer en el arte, la ciencia y el diseño, pero su trabajo tiende a diluirse con el tiempo. De ahí la importancia de documentar y escribir sobre sus prácticas, y de la mano de cada una de ellas. La omisión sistemática de las mujeres en los relatos oficiales —incluso en campos donde su presencia ha sido central, como el bioarte o el diseño con organismos vivos— exige una escritura crítica que preserve sus saberes, pues cuidar su memoria también es una forma de resistencia. En este sentido, Medina no solo crea, también genera archivo, construye comunidad, teje genealogías y escribe textos, puesto que reconoce en la escritura —como extensión de la práctica artística— una herramienta política para hacer memoria desde y para nosotras.

La producción de Edith articula una visión expandida del conocimiento, en la que el hacer no se disocia del pensar, ni la materia del entorno. Cada sustancia con la que trabaja —la grana cochinilla, la tierra, la lágrima— activa una red de relaciones entre lo biológico, lo simbólico, lo íntimo y lo social. Su labor no responde únicamente a una búsqueda formal o técnica, sino a una construcción sensible. Saber cómo triturar una planta, comprender el pH del entorno, observar la humedad del aire, el movimiento que se requiere para mezclar elementos, todo ello en su hacer es conocimiento.

Para esta artista, crear implica una atención plena, una disposición a estar presente, una forma de conexión con la naturaleza y el cuerpo a través de la transformación de la materia. Al respecto señala: “Los graniceros se tiran boca

arriba y observan el cielo. Esa también es una forma de meditación. Estar en el entorno, con atención plena, es ya una forma de conocimiento”.²⁵

Su trayectoria la ha llevado, más allá del ámbito artístico, a construir una relación distinta con su cotidianidad, en su forma de consumir y de habitar el mundo. Desde ese lugar —en el cruce entre arte y vida—, su obra adquiere también una potencia transformadora. En un contexto atravesado por crisis ambientales, epistemológicas y espirituales, su práctica nos recuerda que toda materia tiene historia, toda historia tiene cuerpo, todo cuerpo tiene voz, y que

quizás para cambiar nuestra relación con el mundo, sus procesos y sistemas, tendríamos que tener presente que un material no es sólo un material, sino una serie de relaciones con la tierra, el aire, el contexto natural y lo que se involucra en su transformación.²⁶

Frente a las urgencias ecológicas, las devastadoras consecuencias de los conflictos bélicos, los despojos territoriales y los sistemáticos borramientos de saberes y culturas no hegemónicas que atravesamos en la actualidad, la obra de Edith Medina adquiere una relevancia fundamental. Su práctica nos invita a reimaginar nuestras formas de estar y relacionarnos con la Tierra, a preguntar antes de usar, a escuchar antes de hablar, a acompañar en lugar de imponer. Nos recuerda que todo proceso creativo puede ser también un gesto de cuidado.

²⁵ E. Medina, entrevista, 20 de junio de 2025.

²⁶ E. Medina, “Lo intangible como material”, en *Biology Studio*, 18 de junio, 2021. <https://biologystudio.com.mx/lo-intangible-como-material/>

La ecología de lo sonoro y su percepción corporizada en Rossana Lara y Ximena González Grandón

Elías Paracelso Xolocotzin Eligio

Este capítulo aborda parte del cuerpo de obra de Rossana Lara Velázquez y Ximena González Grandón, dos artistas-investigadoras cuya producción permea los estudios contemporáneos sobre el sonido y su recepción. Lara, nacida en México, tiene una formación académica en música y musicología.¹ Su trabajo como artista sonora podría situarse a partir de 2012; paralelamente, en el ámbito académico, desarrolló la tesis de doctorado *Poner la escucha en (corto) circuito. Arte electrónico y experimentación sonora en México: dos décadas* (2016), donde estudió la producción artística multimedia de tres proyectos representativos de la creciente escena mexicana de arte electrónico. Por su parte, González Grandón, nacida en Chile, tiene formación como médica cirujana y realizó estudios de posgrado en torno a la filosofía de la ciencia y las ciencias cognitivas. Una de sus líneas de trabajo se ha centrado en “la investigación teórica y cualitativa de los procesos perceptuales, corporales y participativos”.² Como parte del Programa ACT (Arte, Ciencia y Tecnologías), inició en 2017 su participación en la producción de experiencias artísticas corporalizadas.

Aquí abordaremos parte del trabajo que estas artistas-investigadoras han construido de manera colectiva con otras colaboradoras y colaboradores en dos proyectos. Rossana Lara participa en el Círculo de Estudios contra el Soundscape, que inicia en 2022.³ En él no solo se rescata la importancia de la

¹ Véase “Dra. Rossana Lara Velázquez”, en *Programa de maestría y doctorado en Música*, UNAM, México. https://posgrado.unam.mx/musica/div/docentes/personal_docente/LaraVelazquezRossana.html.

² “Dra. Ximena A. González Grandón”, en *Académicas y académicos de tiempo completo*, Universidad Iberoamericana, México. <https://departamentodeeducacion.ibero.mx/dra-ximena-agonzalez-grandon/>.

³ Véase Círculo contra el Soundscape [circulo_contraelsoundscape], Instagram. https://www.instagram.com/circulo_contraelsoundscape/.

indagación-producción de manera colectiva y transdisciplinar, sino que también se contribuye al desarrollo de los estudios aurales y su relación con el entorno de manera ecológica. Por una parte, se analiza ahí la pertinencia de estudiar el concepto de *paisaje sonoro* con un giro epistemológico, ya que se plantea que el uso del concepto durante el siglo XX enmarca su estudio desde una perspectiva reduccionista, donde la escucha se limita a objetualizar lo sonoro, mientras que, a partir de la teoría del antropólogo Tim Ingold, el estudio del paisaje sonoro involucra, además de la ontología del sonido, las redes que se tejen alrededor del intercambio de afectos con el escucha y el entorno social.

El otro proyecto, donde colabora Ximena González, es el del Colectivo TACo (Transdisciplina, Arte y Cognición), formado en 2018, que trajo a la práctica artística participativa el diseño de experiencias inmersivas de cognición corporeizada, el cual tenía en principio un diseño pensado en las *affordances* de la experiencia artística. Las propuestas del colectivo trascienden las fronteras disciplinares, pues en ellas interactúan la espacialidad, lo sonoro y el cuerpo del espectador-usuario, y se disponen los objetos con la intención de que la persona que interactúa con la instalación involucre sus afectos y dé cuenta de la importancia del cuerpo en los procesos propioceptores que permiten reconocer y habitar el espacio ecológico que se teje alrededor de la experiencia.

Hemos elegido estos dos momentos del cuerpo de obra y de investigación de Rossana Lara y Ximena González porque permiten reflexionar sobre la construcción de saberes a partir de una propuesta artística en ejecución. En ambos casos, la obra se da en una indagación artística en colectivo; por tanto, los resultados no se limitan a una presentación en un foro o galería, sino que se extienden más allá de las fronteras disciplinares: desbordan la noción de investigación-acción y presentan el proceso de creación artística en una dimensión amplia. No es el objeto, no es el proceso: es la colectividad de saberes lo que permite atender, desde el sentipensar, cómo el usuario-espectador-escucha interactúa, se compromete y se integra a la dinámica de redes de afectos que estos proyectos proponen.

Rossana Lara y Ximena González muestran que el trabajo en colaboración aporta desde los propios campos de conocimiento y, al mismo tiempo, crea el compromiso de interactuar con otras áreas de investigación-creación.

El arte que enfatiza la sonoridad como un eje detonante de la experiencia estética se ha visto enriquecido en sus obras por el uso de tecnologías que permiten evidenciar el fenómeno sonoro y sus alcances de afectos, de tal manera que lo tecnológico se integra al ecosistema de la construcción de la experiencia artística de manera orgánica, evitando situarse como el centro de atención y convirtiéndose en un dispositivo que nos permite aludir a lo antropológico en toda su extensión.

Expongo aquí el trabajo de las investigadoras no para contrastarlas, sino, por el contrario, para mostrarlas como complementarias, lo que supone, al menos desde mi encuentro con sus trabajos, un acercamiento propio del giro epistemológico de los estudios del sonido y su relación con los cuerpos que lo circundan. Aun cuando desarrollaremos una reflexión relacionada con los cuerpos de personas escuchantes, no pretendemos sostener una perspectiva antropocentrista. Más allá del arte, nos permitimos atender la experiencia de la escucha y la percepción del sonido dando lugar a la idea de la expresividad de todo lo que forma parte de la ecología alrededor del acto sonoro. En este sentido, no solo el cuerpo del escucha se ve afectado, sino que todos los que se encuentran en la periferia del evento intervienen en el intercambio de afectos. Y la afección que sucede en este instante es recíproca. Es decir, no es una propiedad de las personas atender la expresividad sonora. Quizá no es la misma, ni siquiera similar para el resto de los seres y objetos que forman parte del ecosistema sonoro: hay allí una experiencia a la que no tenemos acceso, pero no por ello negamos su existencia. Sin embargo, nos parece importante, para los fines de esta aproximación, resaltar las formas en que la expresividad de lo sonoro se relaciona a través de una escucha encarnada con el cuerpo del espectador-escucha.

De la deriva sonora a los saberes situados

El Círculo de Estudios contra el Soundscape propone una indagación que prioriza la deriva como eje de estudio de los sonidos que forman parte de un contexto determinado, con una escucha situada y encarnada. Esto significa que, a través de grabaciones de campo, se ocupan de un objeto que permite entender

y atender las vicisitudes del espacio. En las obras hay una clara intención de prestar atención al deterioro del territorio a manos de personas que influyen en la erosión del terreno, lo que ocasiona una pérdida de especies endémicas; por otra parte, señalan las activaciones de los residentes originarios del recinto ante estos hechos.

La atención del sonido desde la experiencia del desplazamiento, del devenir, de las caminatas, del indagar en el océano sonoro, es parte del cuerpo de obra de Rossana Lara. Un ejemplo de ello es el documental *Desgranar la montaña: narrativas del Ajusco* (2023), en el que se evidencia el rol del escucha que atiende la relación entre el paisaje y quienes lo habitan, y atestigua las redes de afectos que se tejen tanto a nivel sensorial como político. El sonido no es inocente: hace presencia y comparte su experiencia en el entramado del tejido de afectos recorrido a través del tiempo.

Esto nos permite inferir que las caminatas y exploraciones son en sí mismas un acto de habitar lo sonoro, de interiorizar el paisaje sonoro. Los documentos que dejan tras de sí encarnan desde nuestra perspectiva un acercamiento a los estudios sonoros desde el arte socialmente comprometido. No solo atestiguan los sonidos que competen al contexto dado, sino que hay en ellos una investigación profunda en la que entran en diálogo con el espectador-escucha. Los paisajes que recorren suenan, pero no suenan en sordina: se hacen presentes a través del testimonio de todos los agentes que los intervienen.

Lo sonoro de los paisajes no se limita a una captura superficial de los sonidos para después deconstruirlos. Aquí el paisaje sonoro se devela, no necesita ser armonizado y su expresividad nos acerca al acontecer del día a día del sistema ecológico que impera en el lugar donde las caminatas tienen lugar. Como mencionan Jordi Claramonte y Ana Mateos, “los paisajes sonoros [aportan] información sobre el comportamiento evolutivo y el estado de conservación de estos sistemas”.⁴ Es importante, al momento de atender una pérdida de lo

⁴ Jordi Claramonte y Ana Mateos, “Ecología aural: una investigación categorial en sistemas autoorganizados”, en *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, octubre-diciembre, 2023, vol. 199, núm. 810, p. 1. <https://doi.org/10.3989/arbor.2023.810007>.

originario y endémico de un espacio natural, generar empatía a través de la colecta de sonidos, aludir a los saberes que está abrevando el espectador desde el lugar donde escucha.

Para tener una escucha situada se requiere atender el paisaje sonoro con un cuerpo receptivo, dar cuenta de que la percepción-escucha se sitúa en el fenómeno de “des-educar la mirada y [la] escucha antropocéntricas”.⁵ Por mucho tiempo, el paisaje sonoro fue atendido únicamente por el oído, omitiendo la importancia del cuerpo que lo sostiene. Es verdad que, cuando lo sonoro tiene como finalidad transmitir un mensaje, ese estímulo debe ser traducido para atenderlo. Pero los afectos se atienden con todo el cuerpo. No hay que olvidar que la piel es nuestro órgano sensitivo de mayor dimensión: “permite profundizar sobre los afectos y sentipensares que median y configuran nuestra relación con las entidades y procesos cohabitantes más que humanos”.⁶ Los seres humanos no somos los únicos que atendemos la complejidad autopoiética del paisaje sonoro; otros seres y objetos de igual manera participan en el fenómeno. Por eso la sumativa de los sonidos no solo enriquece el paisaje sonoro, sino que nos transmite historias acumuladas en su recorrido espacial.

Las expediciones del Círculo de Estudios contra el Soundscape permiten atender los sonidos que forman parte de una ecología a la que siempre pertenecieron: no dispuestos para nuestra escucha, sino siendo parte de la expresividad del contexto. “Es posible pensar que las artes [...] y el acto de escucha —o, mejor dicho, el acto de escuchar-sonar— pueden formar parte de esa misma *poiesis* de la red de vida”.⁷ Debemos dejarnos seducir por el paisaje sonoro no solo para escuchar el canto de las sirenas, sino también porque, al situarnos en un lugar determinado, la experiencia estética situada detona una reflexión sobre el entorno.

⁵ Rossana Lara Velázquez, “Co-habitar urbano desde el entramado interespecie: arte y afectividad ambiental para otros modos de atención y defensa del territorio, en *(Pensamiento), (Palabra)... y Obra*, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, enero-junio, 2025, núm. 33, p. 4. <https://doi.org/10.17227/ppo.num33-22236>.

⁶ *Ibidem*, p. 18.

⁷ *Ibidem*, p. 5.

La propiocepción detonada por la expresividad de la autopoiesis sonora

El Colectivo TACo se constituye desde una perspectiva transdisciplinaria. Articula sus prácticas académicas en un proyecto que dispone al espectador en una dinámica activa y vivencial, y desprende a partir del sentipensar la cognición extendida con los materiales dispuestos en el espacio, de tal manera que la experimentación en la relación cuerpo-materia detona una experiencia cognitiva encarnada. Vinculando las ciencias, las tecnologías y las artes, distiende las áreas disciplinares y da lugar a una red de saberes que se integran de manera orgánica a la experiencia estética cognitiva, donde todas las áreas desde su *expertise* suman para enriquecer la experiencia artística.

Dentro de las propuestas del colectivo TACo, el acto performativo es fundamental. Se disponen los elementos para orillar al espectador a explorar el entorno, descubriendo tras el acto sonidos que resultan de su accionar. Pero estos espacios no son habitados solo por los cuerpos de los usuarios, sino que están integrados por la expresividad de los materiales que lo conforman, ya que “todo espacio habitado por sujetos encarnados tiene una atmósfera”.⁸ La disposición de los elementos evidencia la participación activa que tenemos en nuestro entorno para generar los paisajes sonoros que cohabitamos.

Reparar en la investigación situada que ha desarrollado Ximena González en relación con el espacio y la sonoridad permite dar cuenta de que lo sonoro no solo afecta físicamente al escucha, sino a todo el cuerpo, porque todos nuestros canales receptores son permeados por la expresividad del fenómeno. En la performatividad de la escucha que nos propone González, el desplazamiento por el espacio permite recorrer lo sonoro al tiempo que este recorre nuestros cuerpos. En *Habitat: cuerpo-espacio-sonido* (2024), el colectivo TACo extiende las cuerdas de tres pianos en un espacio arquitectónico con la intención de ser reconocidos

⁸ Ximena A. González Grandón *et al.*, “Atmósferas sonoras y experiencias táctiles: procesos encarnados para estéticas multisensoriales”, en *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, octubre-diciembre, 2023, vol. 199, núm. 810, p. 3. <https://doi.org/10.3989/arbor.2023.810003>.

por los cuerpos de los espectadores activos, quienes colectivamente habitan la instalación y cuyos movimientos excitan las tensas cuerdas, provocando una sintonía vibratoria entre los espectadores, los pianos y el espacio.

Es, pues, la cognición la que nos permite adentrarnos en la experiencia de la estética encarnada, ya que “no existe cuerpo y una mente actuando por separado”.⁹ El sentipensar como parte de la percepción de la escucha situada no solo aprende de lo que se oye, sino que se hace presente en el desarrollo cognitivo del sujeto. La acción de la escucha activa sitúa a los sistemas propioceptivos del espectador en los escenarios sonoros de la fuente; sentir el sonido es pensar el sonido, no solo a través de la interpretación de signos lingüísticos, sino a través del cuerpo en relación con los objetos, en una suerte de cognición extendida.

Cuando nos relacionamos con nuestro entorno en la cotidianidad, no dejamos colgados en el perchero los sentidos de la vista o del tacto: nos enfrentamos a la expresividad de lo cotidiano con todos nuestros sentidos; en todo momento nuestras interfaces se encuentran dispuestas para percibir los afectos. La artista señala que al no existir un cuerpo y una mente actuando por separado, nuestro cuerpo atiende y comprende el entorno sonoro en todas sus dimensiones, logrando un afecto compartido entre los que forman parte de él.

Pensar que la escucha es un receptor de información que nos mantiene alerta para protegernos del peligro es reduccionista. Nuestra relación con lo sonoro es mucho más amplia: nos permite situarnos en distintos escenarios; es al tiempo lúdica y rigurosa; hay un aprendizaje que no se limita a un conocimiento mental, sino que involucra al cuerpo relacionándose con su entorno, reconociéndolo, explorándolo. Carmen Pardo menciona: “La escucha deja de estar alerta para abrirse al placer de los sonidos que llegan”.

Lejos de creer que para indagar sobre la experiencia sonora a través del arte debe seccionarse y atender cada elemento por separado, el cuerpo da cuenta de las redes de afectos que se tienden entre los elementos que forman parte de la ecología alrededor del paisaje sonoro. De ahí la importancia de una percepción

⁹ Ximena González Grandón y Evoé Sotelo, “Danzas mínimas” en *Revista de la Universidad de México*, UNAM, México, vol. 1, febrero de 2021, p. 110.

háptica, pues, “de cierta manera, el resto de los sentidos son tributarios del tacto”. Sentir el sonido permite atenderlo en todas sus dimensiones; su percepción no suple el acto de la escucha, sino que lo abre a todos los sentidos. Y, si bien el aroma del sonido es imperceptible, el espacio donde sucede el fenómeno tendrá un aroma peculiar que influye en la experiencia encarnada.

Conclusión

Los trabajos de Rossana Lara y Ximena González Grandón muestran que no hay un solo tipo de escucha. Lo que proponen ambas es atender lo sonoro con un cuerpo sintiente, que se sumerge en los ecosistemas que se generan alrededor de la experiencia sonora.

El arte socialmente comprometido que realiza Rossana Lara a partir de la gestión del Círculo de Estudios contra el Soundscape permite situar la producción artística como un elemento que genera conocimiento, produce saberes y promueve la construcción de espacios de reflexión, cuyo resultado tendrá un reflejo en la procuración de la conservación de elementos endémicos del contexto.

Por otro lado, la cognición encarnada del espectador-escucha en el trabajo de Ximena González, quien propone la exploración performática del cuerpo en acción a través de la acción de recorrer el espacio, permite referir la construcción de conocimiento a partir de la producción y activación de la obra artística.

El trabajo de estas dos académicas-artistas es ejemplo de una tendencia del arte actual que reflexiona, que es crítico, que no teme al trabajo transdisciplinar, que apuesta al tejido de saberes, que se compromete con su práctica y con su comunidad. Es un arte que no se esconde detrás de los muros blancos de las galerías ni permite que las reflexiones sobre los objetivos del trabajo sean evocadas por otros, pues las reflexiones se hacen desde la práctica misma, entre quienes participan en la ejecución-reflexión de la experiencia artística.

Literatura

Metaliteratura expandida. La escritura de Elena de Hoyos

Martha Gabriela Mendoza Camacho

El presente capítulo es una reflexión semiológica acerca del proceso de escritura contemporánea, a partir de la cual se identifican algunas dinámicas de expansión semántica de la literatura. El estudio abarca diversas formas de escritura que se salen de las escrituras tradicionales y se centra en la obra de Elena de Hoyos, escritora y socióloga morelense activa que ha involucrado a su proceso creativo otras dinámicas artísticas y culturales que le permite crear y difundir su trabajo de escritura.

Uno de los objetivos del presente texto es mostrar un ejemplo de cómo la literatura contemporánea sigue una dinámica activa en la forma en que vincula al lector al proceso de escritura y de lectura. Del mismo modo, se presenta una propuesta teórica que va más allá de entender qué es la literatura expandida a partir de su vinculación con la tecnología y lo digital, pues abarca aspectos sociales y culturales en los que las escritoras y escritores se involucran de manera indirecta o directa, a lo cual llamamos *metaliteratura expandida*. Algunas de las preguntas detonadoras de esta reflexión son las siguientes: ¿es la literatura una forma de arte estática y cuyo único medio de producción es el objeto libro, ya sea en versión impresa o digital?, ¿cuál es el rol de las escritoras y escritores para la producción y difusión de su obra?, ¿cómo se inscribe la obra de Elena de Hoyos dentro de esta forma expandida?

Para tratar de responder las preguntas expuestas y para desarrollar la propuesta teórica sobre qué es la metaliteratura expandida, se parte de fundamentos teóricos provenientes de la lingüística y la semiología. Asimismo, se consideran aspectos estéticos respecto a cómo se define una obra expandida y a las nuevas maneras de entender el objeto libro vinculadas a las prácticas de libro de artista.

Al analizar la obra de Elena de Hoyos es posible observar las dinámicas activas y expandidas del proceso de escritura. La escritora morelense ha recurrido a

múltiples formas para producir libros. No solo ha sido publicada por editoriales independientes y reconocidas como Astrolabio Editorial o el Fondo Editorial del Estado de Morelos, sino que ella misma ha creado su propia editorial para autopublicarse. Además, la escritora indaga en soportes que le han permitido difundir su trabajo creativo de manera diferente a la tradicional, utilizando tanto formatos lúdicos como creando eventos de *performance* y talleres que le permiten expandir su propuesta.

La palabra que se transforma

Una de las bases teóricas que se sigue en la presente investigación es la propuesta teórica desarrollada por Tiziana Migliore, específicamente en el libro *La parola trasformatrice*, el cual comienza con una reflexión que nos parece relevante para iniciar nuestra argumentación.¹ Dicha reflexión es acerca de la teoría saussureana y su concepción de la escritura; pero, antes de retomar lo que la autora señala al respecto, nos parece importante exponer una consideración que ella misma menciona y es que el pensamiento saussuriano no tiene una base escrita por el autor, sino que es una interpretación realizada por sus discípulos Charles Bally y Albert Sechehaye. El *Curso de lingüística general* es un compendio de los apuntes realizados por estos autores, por lo cual, aunque reflejan el contenido de lo impartido por Saussure, no pertenece del todo al autor. Esta reflexión resulta importante respecto a la perspectiva lingüística que se sigue en el presente análisis y, particularmente, sobre la consideración del concepto *expandido*.

Tiziana Migliore retoma algunas consideraciones realizadas por el teórico francés Pierre-Yves Testenoire acerca de la escritura en la teoría saussureana:

Desde una perspectiva lingüística, Saussure enfatiza la importancia testimonial de la escritura en los estados antiguos de la lengua. Desde una perspectiva semiótica, la considera el sistema de signos más cercano al

¹ Véase Tiziana Migliore, *La parola trasformatrice. Strutture, enunciazione, intersoggettività*, Mimesis Edizioni, Milán, 2023.

lenguaje verbal, tanto que recurre a la demostración de los principios fundamentales de la lingüística saussureana: la distinción entre lengua y palabra, la arbitrariedad del signo, la linealidad del significante y la relación entre mutabilidad e inmutabilidad. Desde una perspectiva social, la escritura tiene el estatus de una institución comparable al lenguaje. Finalmente, desde una perspectiva histórica, Saussure considera los sistemas de escritura como tecnologías humanas cuyo funcionamiento y transformaciones deben investigarse.²

En la cita anterior se encuentran varios de los aspectos de la escritura que se van a considerar en este estudio. Se parte de la idea de que la escritura es un aspecto de la lengua, una forma de lenguaje, que no necesariamente se vincula con la fonética, sino que tiene sus propias dinámicas de significación. Al tener una gran cercanía con el lenguaje oral, la escritura ha ayudado a desarrollar grandes aportaciones no solo en cuanto a la evolución lingüística, sino también en cuanto a múltiples aspectos de la historia social y cultural. En ese sentido, y siguiendo a Armando Balcázar, la literatura se convirtió en un objeto epistemológico, cuya investigación aporta conocimiento sobre múltiples aspectos de la cultura.³

El aspecto diacrónico y sincrónico de la lengua, y por ende de la literatura, como bien lo señala Saussure, permite conocer los rasgos contextuales en los que suceden los cambios lingüísticos, y al mismo tiempo establecer comparaciones y observar la evolución de estos. En el caso de la literatura, el aspecto histórico es inherente a la forma en la que se estudia. Si bien desde una perspectiva estructuralista este aspecto puede dejarse de lado, en los estudios literarios se consideran los aspectos intertextuales y se comparan las diferencias entre las nuevas, las viejas y no tan viejas formas de escritura.

² *Ibidem*, p. 13. Traducción propia.

³ Véase Armando Balcázar Orozco, *Literatura comparada. Cómo estudiar movimientos literarios*, Plaza y Valdés Editores, México, 2016.

Ahora bien, si consideramos a la escritura como un proceso que se encuentra en un contexto determinado y, paralelamente, al igual que el lenguaje es mutable e inmutable, ¿qué aspectos de la escritura contemporánea se vinculan con la historia de la literatura y cuáles se ven impactados por el contexto en el que vivimos?

Para responder dicha pregunta es necesario presentar el andamiaje teórico que configura el presente estudio. Se parte de la idea de que la literatura, como la lengua, cumple una función comunicativa. En ese sentido, retomamos el esquema de la comunicación de Roman Jakobson, quien expone que existen diversos canales y códigos por los cuales se puede entablar una comunicación, y que el lenguaje cumple con ciertas funciones (figuras 1 y 2).

Figura 1. Esquema de la comunicación de Jakobson⁴

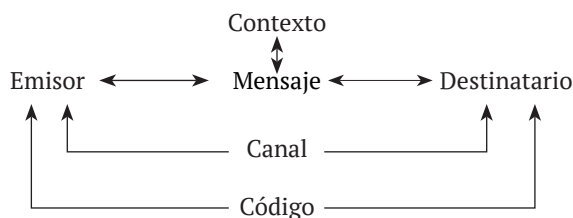
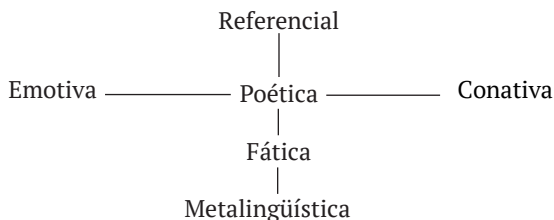


Figura 2. Funciones del lenguaje de Jakobson⁵



⁴ Roman Jakobson, “Lingüística y poética”, en *Ensayos de lingüística general*, trad. de Josep M. Pujol y Jem Cabanes, Seix Barral, Barcelona, 1975, p. 353.

⁵ *Ibidem*, p. 360.

Más adelante se abordarán los diferentes códigos y canales que utiliza Elena de Hoyos para crear, promover y difundir su obra; pero, antes de llegar a ello, se desarrollará la definición del concepto teórico propuesto en esta investigación. La metaliteratura surge a partir de una de las funciones del lenguaje que propone Jakobson: la metalingüística. El autor señala que el metalenguaje es aquel que habla del lenguaje mismo y que en la comunicación cotidiana se utiliza constantemente cuando solicitamos que nos aclaren el significado de alguna expresión o idea.⁶ La metaliteratura es aquella que estudia a la literatura misma. Múltiples autores no solo reflexionan sobre el proceso de escritura, sino que integran su poética en sus textos. Uno de los ejemplos más representativos en lengua española es Miguel de Unamuno, quien en su novela *Niebla* incluyó a un personaje que cobra conciencia como personaje y se enfrenta a su autor.

La metaliteratura expandida propone considerar que la reflexión sobre la literatura se expande desde la escritura hasta el aspecto pragmático que envuelve esta expresión artística, incluyendo sus formas de producción y difusión. Si bien estas consideraciones se han desarrollado también desde los enfoques histórico y social de la literatura, el presente enfoque surge desde la semiología y la pragmática, e involucra los aspectos concretos de una obra artística: producción, gestión, difusión, venta y socialización. En este punto, y para seguir desarrollando la idea expuesta, resulta importante definir qué es la literatura expandida.

Literatura y arte expandidos

El término *expandido* corresponde a la forma no personal del verbo *expandir* que adquiere una función de adjetivo, otorgando al sustantivo que califica o acompaña una característica particular, que es la del significado del verbo mencionado y que en el *Diccionario de la lengua española* tiene tres acepciones:

⁶ *Ibidem*, p. 357.

1. Dilatar algo o hacer que aumente de tamaño. [...]
2. Difundir o propagar algo, como una noticia o una idea. [...]
3. Extender algo, o hacer que ocupe más espacio.⁷

La incorporación del término en el arte es contemporánea y, como veremos, se vincula al desarrollo tecnológico y digital de nuestra época. Es posible encontrar dos formas principales de entender la noción de *expandido* en el arte contemporáneo. Por un lado, hace referencia a las fronteras difusas correspondientes a espacios o características compartidas entre disciplinas artísticas o procesos creativos; por otro, y de manera más específica, se aplica a la literatura generada a partir de, o por medio de, medios tecnológicos y digitales.

Rosalind Krauss, en su famoso texto “La escultura en el campo expandido”, describe cómo la escultura moderna rompe la “lógica del monumento”, que formaba parte del arte escultórico clásico, y propone expresiones donde se abordan aspectos formales de la misma escultura (una especie de metaescultura), un arte por el arte que cobra lugar en el minimalismo y constructivismo, expandiendo y generando nuevas formas de comprensión hasta llegar a propuestas posmodernas.⁸ Para esta autora, los artistas posmodernos amplían el campo de la escultura en aquellos espacios en donde no se había explorado esta posibilidad:

De este modo, el campo proporciona al artista un conjunto finito pero ampliado de posiciones relacionadas que emplear y explorar, así como una organización de la obra que no está dictada por las condiciones de un medio en particular. Sobre la base de la estructura trazada más arriba, es obvio que la lógica del espacio de la práctica posmoderna ya no se organiza en torno a la definición de un determinado medio basado en un material o en la percepción de un material. Se organiza por el contrario a través del universo de términos que se consideran en oposición en el seno

⁷ Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, “Expandir”, en *Diccionario de la lengua española*, versión electrónica 28.8.1. <https://dle.rae.es/expandir#HHZUKjU>.

⁸ Véase Rosalind Krauss, “La escultura en el campo expandido”, en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, trad. de Adolfo Gómez Cedillo, Alianza, Madrid, 1996, pp. 289-304.

de una situación cultural. (El espacio posmoderno de la pintura implicaría obviamente una expansión similar en torno a un conjunto de términos diferentes al par arquitectura/paisaje, un conjunto que probablemente activaría la oposición unicidad/reproductibilidad). De lo que se deduce, por tanto, que, en cualquiera de las posiciones generadas por el espacio lógico dado, podrían emplearse muchos medios diferentes, así como que cualquier artista podría ocupar, sucesivamente, cualesquiera de las posiciones.⁹

Si bien Krauss se enfoca en la escultura, su propuesta permite hacer la misma reflexión sobre otras disciplinas. La autora misma lo menciona en su texto, al incorporarla como parte de la crítica y la teoría del arte con un antecedente común: la vanguardia artística. Su propuesta dialoga con la teoría desarrollada por Pierre Bourdieu, quien concibe el campo del arte como el espacio en el que se desarrollan los actantes y/o agentes que hacen posible una obra de arte. Entre ellos se encuentran el artista, el curador, el galerista, el museógrafo, el coleccionista, etcétera.¹⁰ Del mismo modo, el antropólogo cultural menciona cómo el gusto individual está determinado de manera social. En ese sentido, cada sociedad tiene sus propias formas de entender y valorar los principios estéticos.

En esta lógica en la que el objeto artístico reflexiona sobre sí mismo y cobra forma en lugares en los que antes no transitaba, surge la estética expandida, desarrollada por el filósofo italiano Mario Perniola en *El arte y su sombra* (2002) y *El arte expandido* (2016), donde sigue las ideas de Krauss. Para el autor, el arte contemporáneo ya no se puede definir únicamente por sus características técnicas y prima en él un aspecto sensible.¹¹ Por otro lado, Perniola cuestiona la expansión del arte cuando se funde con la vida social, pues al no tener límites precisos puede llegar a perder valor, como ya lo apuntaba Walter Benjamin. En estas reflexiones una de las dinámicas que impactan y desarrollan nuevas

⁹ *Ibidem*, p. 302.

¹⁰ Véase Pierre Bourdieu, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, trad. de Alicia B. Gutiérrez, Siglo XXI, Buenos Aires, 2010.

¹¹ Véase Mario Perniola, *El arte y su sombra*, trad. de Mónica Poole, Cátedra, Madrid, 2002, p. 18.

formas de crear es el mercado del arte. En un mundo capitalista y globalizado, el campo del arte convive con el mercado, generando nuevas dinámicas de consumo. Para Perniola, esto genera que el artista, el galerista, el museógrafo o algún otro actante pierda autonomía, pues debe responder a las dinámicas de consumo a partir de los “imperativos económicos”.¹²

Además de esta perspectiva que abre la percepción del arte y, en consecuencia, de la literatura, encontramos una consideración de esta vinculada al uso de nuevas tecnologías y medios digitales. En ese sentido, María Ester Gorleri define la literatura expandida de la siguiente manera:

Se trata de tecnopoéticas, es decir, de una manera de concebir, producir, escribir y leer literatura y sus campos afines, atravesados por medios digitales y articulados con otros lenguajes mediados tecnológicamente. Estas nuevas poéticas lo son en tanto abren un campo de investigación de procedencias múltiples, ya que reúne literatura, artes visuales, cinética, algoritmos, tecnologías de la información, entre otras. Pero[,] sobre todo, recupera de las vanguardias literarias de comienzos del siglo XX postulaciones experimentales y pioneras que entonces adelantaban lo que hoy hace posible una circulación masiva, cuyo alcance se está ponderando.¹³

Tanto la expansión del arte y la literatura hacia espacios poco explorados como la inclusión de medios electrónicos y digitales han fomentado una participación activa del espectador o lector al crear obras colaborativas y colectivas. Los escritores vanguardistas crearon antecedentes de dichas formas al hacer poemas sonoros y al jugar con el tamaño y la tipografía en el texto, pero también al convocar la interacción del lector. Un ejemplo de ello es el libro *Cien mil millones de poemas* (1961), de Raymond Queneau, perteneciente al grupo experimental francés OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle [Taller de Literatura

¹² *Ibidem*, p. 77.

¹³ María Ester Gorleri, “¿Qué es la literatura expandida?”, en *Editorial de la Universidad Nacional de Formosa*, 5 de diciembre, 2019. <https://edunaf.wordpress.com/2019/12/05/que-es-la-literatura-expandida/>.

Potencial]), donde a partir de diez piezas se crea la posibilidad de leer cien mil millones de sonetos regulares, es decir, con dos cuartetos y dos tercetos y rimas repetidas. El escritor logra esto al recortar cada verso, permitiendo que el lector descubra las posibilidades combinatorias de los cientos de versos (figura 3).

Figura 3. *Cien mil millones de poemas*, Raymond Queneau



Foto: Thomas Guest, 26 de enero, 2008. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=136193651>. CC BY 2.0.

En este caso se explora el objeto libro, lo que semiológicamente se puede considerar el significante, la forma y la materialidad de la literatura. Sin embargo, a nivel del significado, es decir, del contenido conceptual, también se explora la participación activa. Julio Cortázar logró este mismo cometido con su novela *Rayuela* (1963), en la cual, a través de su “Tablero de dirección”, sugiere al lector posibilidades de lectura de ese libro, que a su manera “es muchos libros”:

Tablero de dirección

A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El lector queda invitado *a elegir* una de las dos posibilidades siguientes:

El primer libro se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra *Fin*. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue.

El segundo libro se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego el orden que se indica al pie de cada capítulo. En caso de confusión u olvido, bastará consultar la lista siguiente:

73 - 1 - 2 - 116 - 3 - 84 - 4 - 71 - 5 - 81 - 74 - 6 - 7 - 8 - 93 - 68 - 9 - 104 - 10 -
65 - 11 - 136 - 12 106 - 13 - 115 - 14 - 114 - 117 - 15 - 120 - 16 - 137 - 17 - 97
- 18 - 153 - 19 - 90 - 20 - 126 - 21 79 - 22 - 62 - 23 - 124 - 128 - 24 - 134 - 25
- 141 - 60 - 26 - 109 - 27 - 28 - 130 - 151 - 152 - 143 - 100 - 76 - 101 - 144 - 92
- 103 - 108 - 64 - 155 - 123 -145 - 122 - 112 - 154 - 85 - 150 - 95 - 146 - 29 -
107 - 113 - 30 - 57 - 70 - 147 - 31 - 32 - 132 - 61 - 33 - 67 - 83 - 142 - 34 - 87
- 105 - 96 - 94 - 91 - 82 - 99 - 35 - 121 - 36 - 37 - 98 - 38 - 39 - 86 - 78 - 40 - 59
- 41 - 148 - 42 - 75 - 43 - 125 - 44 - 102 - 45 - 80 - 46 - 47 - 110 - 48 - 111 - 49
- 118 - 50 - 119 - 51 - 69 - 52 - 89 - 53 - 66 - 149 - 54 - 129 - 139 - 133 - 140
- 138 - 127 - 56 - 135 - 63 - 88 - 72 - 77 - 131 - 58 - 131 -

Con objeto de facilitar la rápida ubicación de los capítulos, la numeración se va repitiendo en lo alto de las páginas correspondientes a cada uno de ellos.¹⁴

También Yoko Ono propuso un giro conceptual con su libro de instrucciones *Pomelo* (1964), el cual, a partir de una mezcla entre la función poética del lenguaje con la función conativa, genera en la lectura una paradoja interpretativa, pues algunas instrucciones parecen imposibles en el lenguaje cotidiano:

¹⁴ Julio Cortázar, *Rayuela*, 27^a ed., ed. de Andrés Amorós, Cátedra, Madrid, 2016, p. 7 [1^a ed.: Sudamericana, Buenos Aires, 1963].

Pieza acuática

Robar la luna del agua con un balde.
Seguir robando hasta que no se vea luna
en el agua.

Primavera 1964¹⁵

La participación del lector se expande desde la conceptualización, la intertextualidad y la metaliteratura. En ese sentido, tanto en el arte como en la literatura surgen varios niveles de lectura. Un lector especializado, con cierto capital simbólico y cultural, tendrá mayores herramientas para poder entender aspectos tanto formales como del sentido y el significado del texto literario en un contexto particular.

La interacción con el lector cubre otros aspectos en el ámbito digital, pues los formatos electrónicos permiten que se involucre de diversas maneras. En la página *Electronic Literature Collection* existen múltiples ejemplos de este tipo de participación. El formato digital abre la posibilidad de que el lector tome decisiones para poder construir su propia experiencia o su propio texto. Como en el caso de *The Poetry Machine* (2012), una instalación interactiva creada por Martin Campostrini, Malthe Stavning Erslev y Søren Pold, la cual permite a los lectores crear sus propios poemas interactuando con una aplicación y textos literarios elegidos previamente.

La instalación consta de tres libros con sensores, a través de los cuales hasta tres usuarios simultáneos pueden componer poemas en una pantalla [...]. Al “tomar” un libro, se le asigna al escritor/usuario una frase de ese libro de entre aproximadamente cien frases diferentes. Cada frase existe en tres variantes, que el escritor/usuario puede arrastrar al

¹⁵ Yoko Ono, “Pieza acuática”, en *Pomelo*, pres. de John Lennon, trad. de Piri Lugones, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1970 [s/p] [1ª ed.: *Grapefruit*, Wunternbaum Press, Tokio, 1964].

espacio de escritura. Al finalizar, el usuario/escritor puede imprimir su trabajo en pequeños recibos, como el recibo impreso de un libro prestado de la biblioteca. Cada poema también se almacena en un sitio web.¹⁶

Así pues, la literatura expandida es una tendencia que permite entender que la expresión literaria involucra aspectos que trascienden la forma tradicional y cuyo campo de acción involucra funciones más allá del proceso de escritura.

Finalmente, se ha encontrado que la literatura expandida es una postura estética que permite identificar aspectos de la literatura en expresiones o espacios que no necesariamente formaban parte de esta en su forma tradicional, así como reconocer los diversos procesos y factores que son parte del campo de la literatura en el arte y la sociedad. Por otro lado, también es una propuesta epistemológica al convertirse en un objeto de estudio que nos permite reflexionar acerca de los niveles y las formas interactivas de lectura, que promueven nuevas formas de leer y que, por ende, exigen ciertas competencias lingüísticas.

Así, con el concepto de *metaliteratura expandida* se hace referencia a una reflexión acerca de la propuesta creativa como un proceso que, además de la creación, implica otro tipo de funciones, las cuales se convierten en estrategias que se incorporan al trabajo integral que implica la escritura.

Elena de Hoyos: más allá de la escritura

Nacida en la Ciudad de México y radicada en Tepoztlán, Morelos, Elena de Hoyos es socióloga de profesión, pero desde hace más de dos décadas eligió la escritura y el arte como formas de vida. Poeta y narradora, es una creadora multifacética que ha tomado las riendas de su carrera de manera

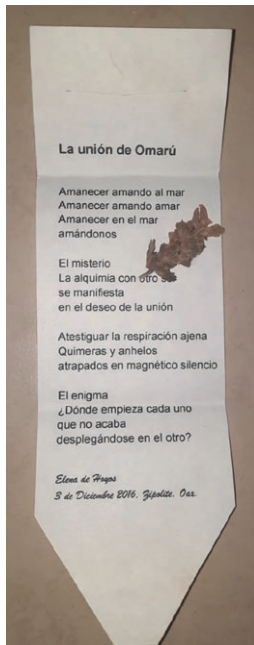
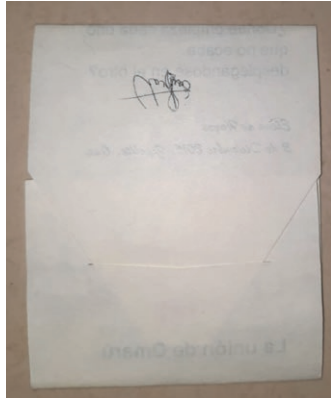
¹⁶ Electronic Literature Organization, “The Poetry Machine (Ink After Print, Blæk)”, en *Electronic Literature Collection*, vol. 4, Washington State University, Vancouver, Washington, 2022. <https://collection.eliterature.org/4/the-poetry-machine>. Traducción propia.

independiente, abriéndose camino y obteniendo reconocimiento por su labor cultural. Ofrece talleres y servicios editoriales para impulsar a otras personas a involucrarse con el arte literario.

Se exponen aquí algunas de las propuestas creativas de la artista enfocadas en sus estrategias de difusión y promoción de obra. En particular interesa hablar de *Poemas para ofrecer. Amores distintos* (2017) y *Los dueños de nada. Escritos para vivir el naufragio* (2018). La elección de estas obras responde a la intención de mostrar la metaliteratura expandida que involucra la reflexión sobre la escritura en sí misma, junto con todo lo que implica el proceso, incluyendo su creación, producción y difusión.

Poemas para ofrecer. Amores distintos es un libro objeto que consiste en una cajetilla en la que se encuentran veinte poemas de amor que la autora integra como una compilación que el lector puede leer de manera no lineal. Aunque los poemas mantengan la misma temática, se encuentran distribuidos de forma azarosa, no tienen una numeración definida y se pueden leer de manera independiente. La cajetilla es una autopublicación de la escritora en su editorial Mía de Mí, proyecto creado para difundir y dar salida a sus escritos. En entrevista con la autora, mencionó que publicar en editoriales consolidadas es difícil, por lo que decidió crear su propia empresa, con la que además puede ayudar a que tengan salida los trabajos de otras escritoras y escritores de Morelos. Una peculiaridad de este libro es que los poemas son parte de lo que la autora denomina *poemas rascahuele*, pues vienen acompañados de una flor de lavanda natural pegada al poema, que emana un sutil aroma (figuras 4a-4b):

Figuras 4a-4b. “La unión de Omarú”, Elena de Hoyos



Fotografías: Martha Gabriela Mendoza Camacho.

En la figura 4a se aprecia el poema doblado con las dimensiones para la cajetilla: 7 × 8.5 cm. Es posible observar la firma de la escritora, aunque no es un rasgo que contengan todos los poemas. En la figura 4b se muestra el poema abierto y la flor de lavanda.

Elena de Hoyos trasciende los límites textuales de la escritura y pisa las fronteras de la producción editorial cuando decide crear su propia marca y publicar a otras autoras y autores. Esta estrategia de publicación de la escritora se inscribe en un proceso metaliterario, a través de los talleres que imparte. En estos no solo enseña técnicas de escritura, sino que también aconseja a sus estudiantes sobre sus textos y genera proyectos editoriales. Un ejemplo de dicha dinámica es el libro *Los dueños de nada. Escritos para vivir el naufragio*, publicado por la escritora en su editorial Ediciones Omecihuatl. Dicho proyecto surgió a partir de la vinculación de dos talleres impartidos por la autora, uno en una institución educativa y otro en un centro penitenciario. Como experimento, la autora trabajó los mismos temas y las mismas técnicas en ambos talleres, además de crear un diálogo entre personas que escribieron cartas sin saber exactamente quiénes eran sus receptores. Elena fungió como mediadora y orquestadora de dicha actividad, la cual dio como resultado un producto con impacto social:

La escritura nos rescata del naufragio que es la cárcel. En esta balsa se renuncia al olvido para amansar el desamor. Corsarios buscan dignidad entre pedazos de su historia. Surge el brillo del hallazgo en miradas de gratitud. Sólo se tienen a sí mismos y a veces [...] ni siquiera eso. No hay presiones materiales. Sólo su cuerpo, su mente. Son dueños de nada. Cada uno tiene algo valioso, son dueños de su historia y decidieron compartirla. Quince personas fuera de los muros escuchan, escriben y acompañan el encierro. No hay muros, no hay más identidades que las que se construyen descubriéndose. Sumergidos en el anonimato nadamos en las profundidades del ser humano y sus privaciones.¹⁷

¹⁷ Elena de Hoyos, coord., *Los dueños de nada. Escritos para vivir el naufragio*, Ediciones Omecihuatl, México, 2018, p. 9.

En este fragmento de la “Introducción” del libro es posible observar el interés de Elena de vincular su quehacer artístico a una práctica social. Además, en otro nivel de lo que se entiende por literatura expandida, el libro no solo tuvo una salida en papel, sino que su proceso creativo fue el contenido de un documental homónimo y del proyecto sonoro *Ecos del naufragio*. Los tres productos: libro, documental y proyecto sonoro fueron auspiciados por el Instituto Morelense de Radio y Televisión, y de esta manera lograron un mayor alcance.

La incidencia social es una de las preocupaciones de la autora, quien lleva más de diez años dedicándose a impartir talleres en las cárceles o centros penitenciarios, tanto de hombres como de mujeres, con el objetivo de fomentar el arte de la escritura y la lectura a personas privadas de su libertad. Y, aunque esos talleres se centran en la escritura, como lo comprueba la producción realizada junto con la Colectiva Editorial Hermanas en la Sombra, la autora involucra otro tipo de artes en sus procesos creativos, específicamente el *performance*.

Elena de Hoyos tiene una larga experiencia como actriz y performancera, por lo que involucra herramientas de dichas disciplinas para sus talleres. Estas estrategias están enfocadas en la generación de rituales que involucran el sentipensar de todas las personas que participan. La escritora comparte su arte a partir de la declamación poética, genera ritmos y promueve la participación de sus estudiantes por medio del canto. Dentro de dichos rituales es común la realización de un acto que consiste en esparcir agua de rosas o encender inciensos para envolver a las y los participantes en una atmósfera creativa.

De esta manera, la autora morelense trasciende las fronteras de la literatura: en su proceso creativo no solo promueve una forma de hacer y entender la poesía y la escritura, sino que recurre a estrategias creativas y de difusión que van más allá del formato tradicional del objeto libro, ya sea impreso o digital.

Experiencia vivida como materia textual en *Permanente obra negra*, de Vivian Abenshushan

Berenice Romano Hurtado

Narrar es una forma de demencia que se llama escritura, que es una forma de demencia que se llama pensamiento, que es una forma de demencia que requiere de *narrarse a sí mismo*. [...] Narrar es una provocación. O no será.

Cristina Rivera Garza

Vivian Abenshushan (Ciudad de México, 1972) es una escritora y editora independiente;¹ a lo largo de su trayectoria ha recibido distintas becas como reconocimiento a su creación literaria, así como el Premio Nacional de Literatura Gilberto Owen 2002 por *El clan de los insomnes*, entre otros premios nacionales e internacionales.² Abenshushan es una autora que se ha interesado por incluir en sus textos juegos discursivos que ponen en diálogo distintos recursos; el pensar respecto de la materialidad de la escritura la ha llevado a vincular la inscripción con otro tipo de textualidades, como la de las artes plásticas. *Escritos para desocupados* (2013), por ejemplo, es una especie de manifiesto en el que Abenshushan hace una crítica a las condiciones laborales en el marco del neoliberalismo actual; este texto se publicó en Sur+ libre de derechos para no solo leerse, sino además reproducirse y difundirse. Con hipervínculos que

¹ En 2005 funda con el escritor Luigi Amara y demás escritores y artistas la editorial independiente Tumbona Ediciones, que se interesa en publicar textos híbridos que incluyan escritura y arte plástico como manifestación política.

² También es autora de *Una habitación desordenada* (2007) y *Julio Ramón Ribeyro* (2009), entre otros textos.

llevan a distintos recursos audiovisuales y escritos, esta obra intermedial se compone de distintos discursos y es la antesala de los intereses que desarrollará en *Permanente obra negra*, publicada en 2019 por Sexto Piso, y que se revisará en las siguientes páginas.

En este texto, la autora experimenta con la escritura propia y la ajena para reflexionar sobre la copia, la discursividad de la imagen, lo performativo de la escritura, el plagio, la propiedad intelectual, la estética del fragmento como recurso narrativo, la autoría, entre otras ideas. Señala que para este escrito empezó “a trabajar sobre fichas 4 × 6 o *index cards*, después de leer a un escritor norteamericano experimental que se llama David Markson [y su texto] *La soledad del lector*, que fue escrito sobre fichas”, y luego también de haberse “encontrado con *El libro de los pasajes* de Walter Benjamin”.³ A partir de esto, la escritora inicia con un texto que concibe de naturaleza híbrida, en el que discursos de distintos registros entran en diálogo para enriquecer la perspectiva de los temas que revisa. En esta obra, Abenshushan configura un aparato discursivo que califica de *novela inexperta*, y que funciona como un experimento transgresor que reúne distintos estratos de sentido a manera de un archivo poliédrico; en él juega con la materialidad del libro para aglomerar elementos textuales, gráficos y visuales.

Se vislumbra que la obra se organiza a partir del fragmento cuando de inicio cada página se presenta en tres partes, seis secciones que mantendrán su posición en cada vuelta de hoja; es decir, después de la portadilla con el subtítulo *La novela inexperta [Título provisional]*, el texto abre con una especie de orientación de lectura —aunque no hay ninguna indicación en este sentido—, que visual y conceptualmente organiza la obra en estos seis sitios dentro de la página, que quedan clasificados por el nombre de alguna tipografía: “Baskerville”, que es la parte que carga el registro más concretamente autoficcional del texto, corresponde a las “notas de una mujer que quiere

³ Vivian Abenshushan en Irma Gallo / Notimex, “*Permanente obra negra*, de Vivian Abenshushan, un libro infinito”, en *Leviatán*, 18 de julio, 2019. <https://leviatan.mx/2019/07/18/permanente-obra-negra-de-vivian-abenshushan-un-libro-infinito/>.

dejar de escribir”, según señala;⁴ “Bodoni”, que se dirige a rescatar anécdotas y reflexiones sobre la figura del “negro literario”, “los esclavos de la letra”;⁵ “Corbel” es la parte que, según dice el texto, cuenta *La novela inexperta [Título provisional]*, que a su vez narra una anécdota en torno a “la escritura negra”, en la que negras literarias escriben en un barco a la deriva (identidades sin arraigo); “Adobe Caslon Pro”, que se denomina “El libro de los epígrafes” y reúne una serie de epígrafes que apuntalan los temas e ideas de las series anteriores; “Franklin Gothic Medium”, que se concentra en rescatar a algunos de los autores de los epígrafes que, a su vez, idearon artefactos literarios como el que realiza Abenshushan; finalmente, “Eurostile”, que supone el “archivo visual” y, de acuerdo con su autora, “el lado más conceptual” de la obra.⁶

En este capítulo se propone leer la *novela*⁷ como un discurso autoficcional en tanto que la primera serie, que se hace de un registro autorreferencial, determina lo que compone a las demás; es decir, en la primera se cuenta el núcleo discursivo —que la autora/narradora ha sido “negra literaria”— para dar paso a las distintas reflexiones que surgen en torno a ese centro. El análisis está en subrayar que los pocos rasgos de vida que da la autora en la primera serie detonan las reflexiones que se hacen en las siguientes, respecto de la escritura, la autoría, el plagio, entre otras ideas, y que, como consideraciones que surgen de una experiencia de vida, asimismo cargan rasgos de identidad.

⁴ V. Abenshushan et al., *Permanente obra negra. La novela inexperta [Título provisional]*, Sexto Piso, México, 2019, p. 8.

⁵ *Idem.*

⁶ *Ibidem.*, p. 9.

⁷ A lo largo del texto, la autora va a tachar algunas palabras, tal como lo hicieron en su momento algunos posestructuralistas —particularmente Jacques Derrida—, con la intención de rodear al término de una ambigüedad que, por un lado, pone en duda su significado, pero, por otro, multiplica las posibilidades de sentido. Por lo anterior, se reproducirán dichas tachaduras cuando Abenshushan las utiliza para mantener el sentido diverso que sugiere.

La escritura como forma subversiva del yo

Llegar a sentirse nadie y desde ahí escribir.

Vivian Abenshushan

En su momento, *Permanente obra negra* se presentó en cuatro versiones. Si bien cada una contiene exactamente lo mismo, los distintos formatos modifican la experiencia lectora. El primero es el libro impreso de manera convencional, esto es, con las partes distribuidas en “orden”, tal como se señaló arriba; el segundo presenta las páginas suajadas de tal forma que las seis partes quedan “separadas” y con la posibilidad de moverse y transformar el contenido de cada página; el tercero se organizó en una caja que guarda las partes del libro como fichas de trabajo, lo que saca cada grupo de textos de su serie original y permite que se mezcle con las otras cinco; finalmente, el cuarto formato es un algoritmo digital con el que se puede interactuar en internet, y que elige aleatoriamente una ficha cada vez que se consulta.⁸

Las distintas lecturas implícitas en los cuatro modelos del libro demandan de las lectoras y lectores una actitud lúdica y performativa que sea capaz de dar cuenta de la experiencia. Además, el libro es performativo no solo por lo que se acaba de afirmar, sino porque hace que *suceda* en las páginas lo que se va diciendo como discurso. Es decir, hay una correspondencia entre decir que se ha sido escritora fantasma, hablar del negro literario —y con ello de esclavitud, plagio, copia, autoría—, mostrar la plasticidad de la escritura y escribir de todo ello. En este sentido, es importante para esta reflexión subrayar que en *Permanente obra negra* subyace un yo que se revela desde el comienzo de la serie 1, pero que juega a esconderse y a surgir, más bien en el discurso y en su posición política, de tanto

⁸ Al respecto, agrega instrucciones de uso en la serie 6: “1. Este *Hbrø* es un montaje impreso, fijado en el tiempo. 2. Pero existe otro montaje digital, que se desorganiza cada segundo por algoritmo. Se encuentra acá: <http://www.permanenteobranegra.cc/>”. Más adelante, en la misma serie 6, señala: “Este *Hbrø* es muchos *Hbrø*s, nunca el mismo. Por eso tiene (¡además!) otras formas materiales: un fichero con tarjetas intercambiables y un libro suajado. Circulan en ejemplares numerados. Buscarlos” (V. Abenshushan, *Permanente obra negra*, pp. 23, 33).

en tanto en el resto de las series. El texto abre con la serie 1, en la que suponemos que es la propia autora la que enuncia: “Hoy comencé un libro nuevo. Por la mañana escribí esta frase”.⁹ Se revela, entonces, un yo que, además, se disuelve en la afirmación de que “el lenguaje como experiencia colectiva [está] desprovisto de las urgencias del yo” para dar sitio a “la comunidad de la escritura”,¹⁰ es decir, se pone en evidencia la voz de un yo, pero se subraya la prioridad del discurso colectivo que es el que, finalmente, estará orquestando ese yo.

Si bien en esta línea no hay necesariamente referentes reales, el hecho de que quien escribe en primera persona señale que hace libros ya lleva al lector a pensar en la posibilidad de una escritura del yo. La frase a la que alude, y que es la misma con la que inicia, es lo único que se dice como apertura de la serie 1, con la que no solo se señala esta voz que dice yo, sino que muestra un juego temporal que se mantendrá a lo largo del texto. La ambigüedad que confiere escribir *hoy* y *la mañana* se suma a los mecanismos de indeterminación que configuran la obra y que subraya la importancia que tiene para la autora la plasticidad de la escritura; esto es, recurre a las posibilidades que carga para decir varias cosas a la vez y jugar con los sentidos. La escritura le permite en este caso estar en distintos tiempos a la vez y jugar con ellos durante el desarrollo de la obra, que nunca estará realizada plenamente en el pasado ni totalmente proyectada hacia el futuro. Abenshushan explica en esta misma serie 1 que para empezar a escribir debe elegir la tipografía. La forma de la letra, su exterior, es decir, cómo luce, le parece estrechamente vinculado con el significado: “Quiere escribir ella la LeTra. Abrirse camino como cosa existente, como materia”.¹¹ Hay un guiño en esta elección; con este gesto, la autora atrae la atención lectora hacia un rasgo más visual que conceptual de la escritura. Luce simplemente como un recurso para distinguir desde la mirada las distintas series; no obstante, agrega además al significado que se le puede dar al resto de los estratos: se subraya la materialidad para buscar ahí sentido.

⁹ *Ibidem*, p. 10.

¹⁰ *Ibidem*, p. 296.

¹¹ *Ibidem*, p. 12.

Desde el inicio, entonces, hay este encuentro con una escritura que no solo se entiende como discurso abstracto, sino que se nutre de su naturaleza gráfica y visual: la autora señala la necesidad de “crear [...] un sistema de escritura”.¹² Con este sistema nuevo alude a las seis series y las seis tipografías que tuvo que elegir para su propuesta, y al señalarlo deja ver que es ella, Abenshushan, la que narra esta serie 1, porque no es otra sino la autora la que ha elegido este sistema de escritura y su referencia material, ya que “la materialidad de la obra [en este caso] toma una potencia política [...] desde la escritura desapropiativa [y] una propuesta autoral que escapa del reconocimiento únicamente individual”.¹³

En este sentido, el tono confesional de la serie 1 permite hablar de una escritura del yo que, como se ha dicho, atraviesa todo el libro. Señala al inicio, y después de elegir la tipografía:

El impulso original de este libro que comienza procede de un momento atroz. [...] La fuente del impulso, el precursor oscuro, el momento en el que de la nada emergió toda la materia dispersa de este libro, es la humillación.¹⁴

A partir de esta afirmación, la serie 1 alterna párrafos más autobiográficos que narran esa *humillación*, con frases que configuran la idea de escritura que Abenshushan va desarrollando. Esto subraya la tesis de este capítulo, en el que se propone entender la construcción del yo de la autora en función de una materialidad de la escritura que tanto configura la inscripción como da sentido a la

¹² *Ibidem*, p. 14.

¹³ Carlos Manuel del Castillo Rodríguez, “Ficheros desapropiados en *Permanente obra negra. La novela inexperta [título provisional]*, de Vivian Abenshushan et al.”, en *Humanística. Revista de Estudios Críticos y Literarios*, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Escuela de Humanidades y Educación, Nuevo León, enero-junio, 2024, núm. 5, p. 18. <https://doi.org/10.46530/hrecl.vi5.84>.

¹⁴ V. Abenshushan, *Permanente obra negra*, p. 20. También comenta: “A veces yo —o eso que se llama yo— soy un personaje que produce textos que me dan de comer. A veces soy una escritora que sufrió, si es que sufrió, porque alguna vez quiso escribir, pero perdió la clave de la novela. Era difícil porque deseaba que fuera una novela exterior a mí, donde yo sonara debilísimamente. A veces percibo diferencias entre la Negra y la Escritora, a veces creo que se funden” (p. 448).

propia existencia de quien la enuncia. Esto se pone en evidencia en los siguientes párrafos:

Frente a ese momento de humillación, que tuvo lugar cuando comenzaba a pensar *en mí misma* como *escritora*, decidí poner una atención incisiva. Pensé que algún día iba a escribirlo y que, para *hacerlo bien*, tenía que poner atención en todos los detalles.

Me remonto ahora a esa memoria, al origen lejano de este libro: el momento en que la escritura comenzó a combatir su impotencia.¹⁵

Las cursivas en la cita son de la autora; ese *mí misma* como *escritora* que debe *hacerlo bien* alude a la configuración de una identidad como escritora que, a su vez, debe pensar en cómo valerse del artificio de la letra para representarse. En esta idea, tanto la autora como la inscripción que va a desarrollar a partir de la *humillación* se van haciendo paralelamente en una determinación que las va poniendo en el mismo sitio, como si escritora y escritura fueran parte de una misma materialidad. Agrega:

Se escribe con letras y algunas cosas más: puntos, rayas, espacios en blanco... Antes escribía por hábitos en cadena, sin prestar atención a esas inscripciones: tildes, paréntesis, rasguños. Ahora mismo, al comenzar a escribir, adquieren un cuerpo sensible, engordan, crecen. El proceso digital parecía haberlas desintegrado. Pero aquí veo, mientras escribo, cómo el negro surca las reservas en blanco. Un arado.¹⁶

Esta insistencia en subrayar la materialidad de la letra se filtrará en todas las series de distinta manera, y constituye el argumento fundamental sobre el que descansa la idea de representación que *sucede* en todas las series. “El libro de

¹⁵ *Ibidem*, p. 24.

¹⁶ *Ibidem*, p. 26.

Abenshushan se vuelve así una escritura-vida, viva, vivida, vívida, de registro vital, en la que el tiempo deja sus cicatrices y sus huellas, así como sus vacíos perceptivos y sus ausencias de memoria”.¹⁷ Por ello, se puede afirmar que las reflexiones que el yo hace sobre la escritura en la serie 1 —la más autorreferencial de todas— dialogan con el resto de las partes, de modo que esa presencia que apenas se dibuja transita como una sombra en los otros relatos, citas e imágenes que solo en apariencia se desapegan de ese yo.

Cuando, por ejemplo, cita a Walter Benjamin para indicar que “cada libro es una táctica”,¹⁸ desde luego se refiere a su propia propuesta, a este elegir la tipografía y decidir que cada una, con “personalidades” distintas, va a sumar al diálogo que se desarrolla a lo largo del libro. El *cuerpo sensible*, que es la escritura para Abenshushan, configura el plan, la *táctica*, que en ella está señalada desde el comienzo de la obra con la “presentación” de cada serie; hay una forma de exhibición que al mismo tiempo mantiene oculto aquello que verdaderamente se quiere decir. En otras palabras, hay una recurrencia a señalar la materialidad de la escritura, lo que alude a su exterioridad y por lo tanto a *cómo se ve y cómo funciona*, que es a la vez una manera de autoseñalamiento, en el que la autora le insinúa a las lectoras y lectores que ella se asoma detrás de la representación. En esta línea, cuando expone que ha sido negra literaria, que ha trabajado en la sombra y el anonimato, pareciera que en el texto se da un tipo de reproducción de ese estado cuando la autora parece perfilarse en la serie 1 para ser apenas un filamento en el resto. En la cita de Benjamin, como en todas las que elige, así como los distintos relatos e imágenes de la serie, descansa la posición de Abenshushan acerca de la escritura; de este modo, aunque da el crédito de la

¹⁷ Vicente Luis Mora, “Cognición distribuida y estética de la acumulación fragmentaria en Permanente obra negra, de Vivian Abenshushan”, en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, España, 2022, núm. 38, p. 105. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8540685>.

¹⁸ V. Abenshushan, *Permanente obra negra*, p. 25. También de Benjamin cita: “Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar” (p. 61), lo que refiere de nuevo a la materialidad de la escritura.

frase a Benjamin, no puede sino sentirse coautora de esta, así como del resto de las citas, cuando se trata de una misma línea reflexiva.

La identidad de este libro, entonces, se construye de manera peculiar. Se desprende de su experiencia como *autora a la sombra* para desde ahí configurarse como pura escritura; esto es, a partir de la idea de tener que permanecer oculta tras el nombre de otra persona en su primera novela, reflexiona sobre la escritura y la autoría para fundirse de alguna forma en cada uno de los exergos que elige para decirse.¹⁹ Es de esta manera como las series se convierten en fragmentos de un cuerpo textual que la representa al tiempo que la esconde. Apunta en la serie 1 en la que se construye:

Callar es una disciplina del cuerpo, dice el manual de retórica de la Negra Literaria. Desatiendo esta mañana su mandato. Aunque sea en un enunciado trunco (un muñón). Porque a veces [...] un balbuceo, unas palabras transcritas en una ficha o en un papel suelto y mal cortado [...] pueden ser el principio de algo.

Algo como una frase bordada en hilo negro sobre una etiqueta, como aquella que encontraron varias mujeres al interior de sus vestidos de Pinmark: “Forced to work exhausting hours” [...]. Una etiqueta parece poco sitio para una existencia. Y, sin embargo, dice: existo. Un mensaje breve con la fuerza de un grito. [...] Hilos y signos: cosas tan frágiles, tan potentes.²⁰

Así, *Permanente obra negra* se presenta como un texto de denuncia en el que la presunta autora decide dejar de callar. No será una protesta abierta y clara, sino este texto hecho de sugerencias, de *balbuceo*, de fichas que contienen otras

¹⁹ Escribe al respecto en la serie 1: “Encontré un epígrafe para el libro que comienza. Por la tarde encontré otros dos. A la noche descubrí seis más. Decenas de frases prestadas me mandan las primeras señales de lo que quiero decir, aunque aún no lo sepa” (V. Abenshushan, *Permanente obra negra*, p. 38).

²⁰ *Ibidem*, pp. 32, 34.

voces que son a su vez la propia voz de la escritora, que pretende bordar —para quien quiera y sepa leer— la fuerza de la protesta.²¹ El título mismo carga bien la demanda que se insinúa en la cita. Anuncia una especie de descripción del texto al aludir a su exterioridad y con ella a la plasticidad misma que Abenshushan encuentra en la escritura. Lo evidente es la sugerencia a una obra arquitectónica en construcción, a lo inacabado, al adjetivo que la caracteriza, pero que también alude a una temporalidad elástica, igualmente material, que prolonga —o pospone sin fin—²² la culminación de la escritura. De igual modo, está el sentido que se calla, el oculto y silenciado, que refiere a la negritud en cualquiera de sus manifestaciones, y con ella también a la esclavitud que muchas veces estuvo determinada. Se da, entonces, una propuesta de lectura en la que se demanda entender el texto como entramado en todas sus series, lo que sostiene, insisto, que la identidad cruza transversalmente toda la obra. Al respecto, la autora cita a Roberto Calasso: “Escribir es aquello que, como el eros, hace oscilar y vuelve porosos los límites del yo”.²³

Las referencias a la autora en la serie 1 permiten seguir esta propuesta de lectura. Afirma en este sentido:

Hay una fisiología del cuerpo político. Ensayo la mía. Una mujer de cuarenta y seis años que escribe en el siglo XXI [...]. Una mujer que escribe (o reescribe) y que alguna vez fue un fantasma. Por última vez. Una ex Negra Literaria. Ser invisible no es natural para nadie.²⁴

²¹ El título también se desliza, igual que el resto de los significados en el texto. La serie 3 supone la “verdadera” novela, a la que titula *La novela inexperta [Título provisional]*, que refiere de nuevo al proceso, a lo inacabado y lo eventual. En la serie 1 comenta: “Lo que escribo ya no es una novela, aunque tampoco sea un ensayo ni una autobiografía disimulada ni un diario ni un cuaderno de escritura ni poesía ni ficción ni no ficción, sino un ensamblaje de todos los géneros triturados por la crisis de ese objeto todavía llamado *libro*”. (V. Abenshushan, *Permanente obra negra*, p. 46).

²² Después de todo, el fichero supone una acumulación de citas que no predetermina su cierre. El diálogo que supone es infinito y los caminos por los que ese discurso puede correr tampoco están definidos de antemano.

²³ V. Abenshushan, *Permanente obra negra*, p. 51.

²⁴ *Ibidem*, p. 48.

Más adelante, en la serie 2 indica: “El negro fue durante siglos el nombre por excelencia del esclavo”.²⁵ La escritora, en efecto, tiene cuarenta y seis años cuando escribe el texto y justamente el trabajo como fantasma literario es el que la impulsa a este libro y le da su carácter político, así como le otorga también la posición desde la que escribe y que, desde luego, determina todas las series.

En la serie 4, la que contiene las citas textuales, agrega una de Mallarmé: “¿Cómo se anula alguien desde alguien?”.²⁶ Esto se pregunta la autora por medio del poeta. Se da la alusión a sí misma como una solitaria silenciada —“¿A través de la escritura de otros conjuro lo que tiene de exclusión, de soledad, el escribir?”—;²⁷ se dirige al núcleo del “conflicto” de esta “novela”: la humillación, según la definió antes, parte del relato que cuenta:

Cierta mañana, un hombre millonario descubre que vive en un país de pobres. De jodidos, dice, y al hacerlo siente un poco de culpa. Todo él es anhelo: ganas de poner su granito de arena. Es probable que se trate de un sentimiento genuino. ¿Qué puede hacer? En primer lugar, cultivarse, no ser por más tiempo un frívolo. Lee a Sócrates, Víctor Hugo, Benedetti. Se siente deslumbrado, quiere ser (¡cueste lo que cueste!) como ellos. Decir lo suyo. Anunciar a los cuatro vientos sus ideas sobre la injusticia social. ¿Cómo? ¡En una novela!²⁸

La ironía en la cita subraya el trasfondo de la relación entre la autora, que se “renta” como escritora, y el empleador que fantasea con la idea de ser alguien que puede articular un discurso escrito. El relato que se da en la serie 1 en torno a este evento construye un yo autoral que se debate entre la escritura y la firma. Para la autora, sin embargo, el tema del plagio y la autoría se van a deconstruir a partir de su experiencia como negra literaria. Abenshushan cuenta que, cuando una amiga le sugirió trabajar de esta manera —desde la sombra—, ella “vivía en

²⁵ *Ibidem*, p. 52.

²⁶ *Ibidem*, p. 67.

²⁷ *Ibidem*, p. 68.

²⁸ *Ibidem*, p. 70.

la precariedad”²⁹ y, aunque deseaba escribir su propia novela, aceptó conocer al millonario con aspiraciones literarias, que era un “rucorrico [que] iba dejando huellas pestilentes detrás de su parloteo falocéntrico sexista”. Después de conocerlo, menciona: “Cuando llegué a mi casa, vomité toda la noche”.³⁰

La experiencia de la joven Abenshushan con el empleador la motiva a las reflexiones que hace en el libro que se revisa:

En la designación “Negro Literario” se escucha la violencia ideológica del racismo junto a la violencia económica del capital. En la designación “Negra Literaria” se esconde, además, una precariedad en femenino... Esa violencia adquirió para mí, en mi juventud, la forma de un silencio. Durante mucho tiempo oculté que fui una de esas negras esclavas en las plantaciones de la literatura. Pero no lo ocultaba a los demás, me lo ocultaba a mí misma.³¹

No se trata solo de una violencia simbólica; en el relato de la cena con el rucorrico es evidente que el trato que recibe la narradora está determinado por lo que ella representa: justamente lo opuesto en el sistema de valores de ese hombre, esto es, ser joven, mujer y pobre. De este modo, esta violencia no solo funciona de forma metafórica cuando el viejo considera que la mujer que está contratando debe estar dispuesta también a sus insinuaciones. La violencia se extiende hasta el hecho de recibir la paga tres meses después de terminada la novela y después de un simulacro de pago con un cheque sin fondos. Así, las reflexiones y citas que se despliegan en la serie 2, en relación con la negritud y las diversas formas de inscripción femeninas, son congruentes con el relato de vida de esta escritora, que parece proponer su forma de ejercer la literatura no solo como la posibilidad de hacer crítica en torno a la materialidad de la letra, sino también como una especie de revancha. El costado político que se subrayó

²⁹ *Ibidem*, p. 74.

³⁰ *Ibidem*, p. 158. Acerca de la cena con el rucorrico, también narra: “Me llama ‘romántica’ (como sinónimo de imbécil, ingenua, arrogante, testaruda, muerta de hambre)” (p. 156).

³¹ *Ibidem*, p. 88.

arriba —y que ella mantiene en las distintas series— supone el núcleo de una tesis respecto de cómo ser autora y escapar de los distintos sistemas de violencia. El silencio que menciona en la cita, y en varios momentos del texto, se transforma en un libro de múltiples voces que pareciera que busca compensar lo no dicho con las distintas series que representan diferentes discursos que dialogan *ruidosamente*, arrebatándose la voz, sin orden, simultáneos, continuos y azarosos, como en “una mezcladora de voces”.³²

Explica que después de su “experiencia Negra” se sintió cercana “de la mano de obra barata del orbe”.³³ Y agrega: “Los tópicos del abuso [...] recuperaron para mí su sentido”.³⁴ En ese estado es en el que se lanza a escribir este libro difícil de clasificar, porque “sólo escribiendo recuperaría [...] el deseo”.³⁵ De este modo, para ella, compensar la voz silenciada al escribir desde la sombra es un acto de revancha que invita a otras y otros autores a suscribir lo que ella reflexiona. Así, el deseo del que habla como impulso para retomar la escritura y apropiársela queda reflejado en afirmaciones como la de Roland Barthes, cuando apunta que “decir que se quiere escribir [...] es la materia misma de la escritura [...], donde el producto no es distinto de la producción, o la práctica, de la pulsión (por eso pertenece a una erótica)”.³⁶ La escritura, entonces, invoca al sujeto desde un sitio vital del que emana cualquier empuje fundamental; de ahí que, en el libro que se revisa, la materialidad que lo conforma se convierta de cierto modo en el cuerpo de la identidad que se construye: los silencios se transforman en páginas en blanco, las frases se ilustran con fotos o dibujos, las citas se vuelven paráfrasis y todos estos recursos desembocan en pincelazos en torno al yo, que se dirigen a “los pasillos nocturnos donde las subjetividades se convierten en trozos de una maquinaria y son tomadas (i)legítimamente por otros”.³⁷

³² *Ibidem*, p. 300.

³³ *Ibidem*, p. 172.

³⁴ *Ibidem*, p. 172.

³⁵ *Ibidem*, p. 176.

³⁶ *Ibidem*, p. 181.

³⁷ *Ibidem*, p. 184. En esta línea, comenta la autora: “El mecanismo que uso implica (aún) la intervención de alguien que lee, elige, recorta y pega: yo ¡Yoyo! La autoría se desplaza, pero la

De cierta forma, “desmantelar [...] las demarcaciones habituales del libro (índice, capítulos, párrafos), [es decir], la producción continua. *Injerto tras injerto*”³⁸ es una forma también de desarmar la identidad, capa por capa, hasta llegar a ese yo humillado que, en este libro, también con la “interrupción y [el] corte. *Injerto tras injerto*”³⁹, multiplique sus formas y se rehaga. En esta idea, como señala Francisco Tijerina, “todas las citas, las imágenes y los fragmentos que ella incorpora en el desarrollo de las seis series [...] son los sobrantes o remanentes de otras lecturas o escrituras”.⁴⁰ De aquí que la vinculación con las lectoras y lectores —que hacen a su vez lecturas de los escritores que incluye en su texto— se realice desde dos caminos: por un lado, la autora ofrece una especie de texto confesional en la serie 1, con la que da el trasfondo del resto de las series, y a partir del cual espera crear una relación de complicidad con las lectoras y lectores, y, por otro, pide una participación activa, que deseche significados anteriores, relacione las partes, juegue con el “artefacto textual”, no pregunte por el nombre del autor o autora e interprete siempre provisionalmente. De este modo, el texto da elementos para llevar a cabo una lectura crítica y reflexiva que cuestione los distintos temas del libro. En este sentido, Abenshushan se pregunta “¿quién está leyendo estas líneas?”,⁴¹ como también podríamos preguntarnos “¿quién o quiénes escriben el libro?”.

La operación que pide en su texto es la que la autora hace en la escritura de otros, de tal forma que su “propio” libro se presente entregado al juego y a la intervención. Cita a Maurice Blanchot, por ejemplo, y *corta e injerta* la frase “Lo que he pensado [...] no lo he pensado solo sola”.⁴²

subjetividad no desaparece del todo”. Más adelante se pregunta: “¿Qué lugar ocupo en este artefacto, en esta polifonía? ¿Firmo o no firmo?” (pp. 344, 402).

³⁸ *Ibidem*, p. 194.

³⁹ *Idem*.

⁴⁰ Francisco Gerardo Tijerina Martínez, “La inespecificidad ética de la *Permanente obra negra* de Vivian Abenshushan”, en *Inti. Revista de Literatura Hispánica y Transatlántica*, Providence College, Department of Modern Languages, Providence, Estados Unidos, 2021, vol. 1, núms. 93-94, p. 183. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8099382>.

⁴¹ V. Abenshushan, *Permanente obra negra*, p. 252.

⁴² *Ibidem*, p. 201.

A manera de cierre

Para Vivian Abenshushan, la literatura es un producto social sin propiedad. La “contraconquista de las escrituras negras” que propone representa una postura política respecto de su yo autoral. Se pregunta: “¿Cómo desensamblar la biblioteca y convertirla en experiencia social? ¿Cómo perforar los límites de su propiedad?”. Y agrega: “Macedonio, anarquista, respondió: ¡plagiando!”.⁴³

Al inicio de este escrito apunté que cuando Abenshushan empieza escribiendo en primera persona, cuando dice “hoy comencé un ~~libro~~ nuevo”, no solo alude a sí misma, sino a ese yo puesto en un espacio y tiempo particulares. Si bien menciona algunas anécdotas claras en torno al evento de ser fantasma literario, el resto de la escritura que conforma este libro se ubica en espacios y temporalidades que corresponden a la inscripción, esto es, a la diversidad de sitios y tiempos que rodean a cada una de las citas, ideas o autores que han sido mencionados, como por azar, en este volumen. De este modo, versiones del libro como el dispositivo que lanza fichas como si se tirara la suerte son una forma de representación de una de las ideas que carga este juego de escritura: el sitio de la escritura es siempre hacia el futuro, anónimo y múltiple, porque, como señala la autora, “entre el hacer y el no-hacer, entre la Obra Consumada y la renuncia (melancólica) a la Obra, encontré algo intermedio: la lentitud, el retardo, el proceso estirado en cada nueva ficha”,⁴⁴ una temporalidad que subraya la obra —su carácter físico— y la autoría siempre pospuestas hacia futuros diálogos. De ahí el título del libro, que no solo hace referencia al tema de la negritud, sino que alude a la concreción de la obra, tal vez en un futuro indeterminado que el *permanente* del nombre pospone sin fin. Además, “el texto de Abenshushan puede ser estudiado como objeto complejo porque repite, copia y (re)crea otras posibilidades de lectura; [...] permite pensar la obra literaria simultáneamente como

⁴³ *Ibidem*, p. 210.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 246. Agrega más adelante: “PERMANENTE OBRA NEGRA: trabajo constante y siempre futuro del ~~libro~~ por venir, re-producido por los lectores” (p. 310).

objeto e idea, propia y ajena, original y copia”,⁴⁵ lo que ofrece leerlo integrado a otros discursos, es decir, concebirlo como un entramado de voces que busca borrar el origen del discurso para, asimismo, mezclar los espacios y tiempos en los que se genera.⁴⁶

En un evidente diálogo con Jacques Derrida y otros posestructuralistas franceses, Abenshushan parte de un problema ético respecto de la autoría para configurar un juego de escritura que ella imagina como un *latifundio abierto*, en el que boicotea su propia autoría,⁴⁷ porque “la destrucción del yo toma su tiempo”.⁴⁸ Esto revela que la aparente confesión inicial no ha sido una puesta en la página del yo, sino una pregunta más amplia que incluye la autoría. Es decir, se da prioridad a la forma por encima de lo que se puede afirmar sobre el sí mismo. La negrería, como ella escribe, pasó de ser el tema a ser la táctica del texto, y esta estrategia es la que organiza todo el libro. Así, la identidad aquí se vuelve también tachada, borrosa, porque dirige a un yo que se difumina y de diversas maneras escribe, una y otra vez, en pliegues que se cierran y se abren continuamente: “No pregunte más por mí. Aquí el *nosotros* es siempre el modo correcto de hablar”.⁴⁹

⁴⁵ Roberto Domínguez Cáceres, “De la copia y lo original en *Permanente obra negra* de Vivian Abenshushan”, en *Inti. Revista de Literatura Hispánica y Transatlántica*, Providence College, Department of Modern Languages, Providence, Estados Unidos, 2021, vol. 1, núms. 93-94, p. 188. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8099383>.

⁴⁶ En esta línea, V. L. Mora habla de la reticularidad del texto en cuanto a los mecanismos textuales, que sostienen las variantes del libro y sus combinaciones y múltiples propuestas de lectura (Véase V. L. Mora, “Cognición distribuida y estética de la acumulación fragmentaria”, pp. 97-110).

⁴⁷ Véase V. Abenshushan, *Permanente obra negra*, p. 198. Agrega más adelante: “En la portada, al lado de nuestro nombre, escribir siempre: [et al.] [junto a otros] [con otros] [entre una multitud]” (p. 284).

⁴⁸ *Ibidem*, p. 258.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 214.

Rescatarnos a los dos. La búsqueda de la identidad en *La cabeza de mi padre*, de Alma Delia Murillo

Angélica Tornero

En las últimas décadas del siglo XX y las que corren del actual, hemos sido testigos de la proliferación de obras literarias en las que se ha elegido narrar la intimidad familiar para resquebrajar mitos relacionados con la feminidad, maternidad, masculinidad, paternidad y las cualidades de *esse filius*. Si bien históricamente la cuestión ha sido abordada en textos ficcionales, hoy abundan los relatos autobiográficos (diarios, autoficciones, autobiografías, novelas autobiográficas, testimonios) en los que se escudriña las relaciones de las madres y los padres entre sí, y con los hijos e hijas, con la intención, si no de encontrar respuestas, al menos de explorar los meandros de las memorias que han (des)ordenado alguna comprensión del yo, abocado a narrar sus vivencias dentro del espacio familiar.

Enmarcado en este escenario, puede advertirse de manera particular un interés creciente en intentar responder incógnitas en torno al padre, sea desde el abandono, el escaso ejercicio de la paternidad o la muerte. En obras de este tipo, la relación entre las hijas o hijos y sus progenitores se erige núcleo semántico de la narración. En el ámbito de la literatura universal de las últimas décadas del siglo XX, destacan *La invención de la soledad* (1982), de Paul Auster, narración en la que el autor examina el sentido de la paternidad; *Autobiografía de mi padre* (1987), de Pierre Pachet, que relata las vicisitudes por las que atraviesa su padre, de origen judío, durante las dos guerras mundiales; *Patrimonio* (1991), de Philip Roth, relato que gira en torno a la lucha del padre contra la enfermedad. En la esfera de la literatura hispanoamericana, ha sido en las primeras décadas del siglo actual cuando ha aparecido un número significativo de este tipo de obras, entre las cuales están *El olvido que seremos* (2006), del escritor colombiano Héctor Abad Faciolince, estrujante relato sobre el asesinato de un padre comprometido con causas sociales, a quien el hijo amaba entrañablemente;

La distancia que nos separa (2015), del peruano Renato Cisneros, obra en la que relata aspectos de la vida pública de su padre, un militar controvertido, y su relación con él en la vida privada; *No contar todo* (2018), del autor mexicano Emiliano Monge, relato autobiográfico en tercera persona que aborda cuestiones sobre el abandono y el machismo. Más recientemente, el también escritor mexicano Rodrigo Solís publicó *Si no sabes de mí, es porque estoy bien* (2024), una narración que examina la relación padre-hijo y la enfermedad. En este contexto, en 2022 apareció *La cabeza de mi padre*, de Alma Delia Murillo (Ciudad Nezahualcóyotl, 1979), obra en la que la protagonista indaga en el pasado para encontrar respuestas a disquisiciones sobre su condición de hija de padre ausente. Conforme avanza en la narración, este yo, encarnado en la figura de la hija, Alma Delia, comprende la situación de su padre y de sí mismo, y alcanza la reconciliación.

La relevancia de *La cabeza de mi padre* en el marco de las letras hispanoamericanas no es menor, debido a que se trata de uno de los primeros relatos —si no es que el primero— escrito por una mujer, fundamentalmente centrado en la relación de la hija con el padre. Una buena parte de las obras autobiográficas que indagan en la intimidad familiar han sido escritas por mujeres, y han resultado relevantes. Hay, sin embargo, una especificidad insoslayable que pivota los libros arriba mencionados, incluido el de Murillo: la centralidad de la figura del padre. La autora se convierte, así, en una de las primeras voces femeninas en examinar literariamente, a profundidad, la relación con su progenitor.

La cabeza de mi padre ha tenido una amplia recepción en México —que se extiende ya hacia Hispanoamérica—,¹ en primer lugar, porque se trata de un testimonio que lamentablemente resuena en millones de hijas e hijos que han sido abandonados por sus padres. La autora establece desde el inicio, mediante una referencia intertextual a la obra de Juan Rulfo, la relación que conduce a algunos lectores a reelaborar en torno a este sentido identitario mexicano: “En este país, todos somos hijos de Pedro Páramo”.² En segundo lugar, el libro atrae a los

¹ Cuenta de ello dan las numerosas notas y reseñas publicadas en distintos medios nacionales e internacionales en internet.

² Alma Delia Murillo, *La cabeza de mi padre*, Alfaguara, México, 2024, p. 11 [1ª ed.: Alfaguara, México, 2022].

lectores debido a la escritura eficaz, lograda con el uso de un lenguaje llano que hiere y, en algunos momentos, divierte; al fraseo impetuoso, y a los raptos poéticos. Además, elabora enérgicamente sobre un cúmulo enorme de relaciones intertextuales, con elementos de la cultura nacional y, a veces, internacional. También se distingue por la audaz combinación de registros literarios, en ocasiones, muy lograda.

El objetivo del capítulo es analizar las estrategias literarias utilizadas para relatar la búsqueda del padre y el proceso de constitución de su identidad, así como el camino de la narradora hacia su autocomprensión. Parto de la idea de que *La cabeza de mi padre* es un relato autobiográfico, cuya estructura se sostiene en un relato de viajes en dos vertientes: el recorrido exterior en busca del padre y el recorrido interior en busca de la comprensión del padre y la autocomprensión. El primero se resuelve mediante el relato de la búsqueda física del padre, y el segundo, a través del relato del recorrido retrospectivo por la vida de la narradora.

La ausencia del padre

La cabeza de mi padre, primer relato autobiográfico³ de Alma Delia Murillo, narra aspectos de la vida de la protagonista —cuyo nombre coincide con el de la autora,

³A excepción de *Cuentos de maldad (y uno que otro maldito)* (2020) —libro que contiene veinte relatos en los que se perfilan personajes “malditos”—, en textos anteriores, como *Damas de caza* (2011), *Las noches habitadas* (2015), *El niño que fuimos* (2018), Alma Delia Murillo echa mano de vivencias íntimas, familiares, de infancia, pero ninguno de ellos resulta autobiográfico. Su literatura se caracteriza por elaborar ficciones a partir de vivencias personales puntuales. Por ejemplo, a propósito de *El niño que fuimos*, la autora dice: “No cuento mi propia historia, sino pedazos de historias [...]; quería contar pedacitos de realidad íntimos” (Alma Delia Murillo en Reyes Martínez Torrijos, “Denuncia autora cómo el abuso sexual se ceba en la infancia”, en *La Jornada*, secc. Cultura, México, 29 de mayo, 2018. <https://www.jornada.com.mx/2018/05/29/cultura/a04n1cul>). En *Las noches habitadas*, cuatro mujeres narran en primera persona problemas cotidianos de desamor, infidelidad, baja autoestima. Nadia Contreras ha observado que en esta novela están presentes vivencias personales. Al respecto, señala: “La novela, sin demeritar su franqueza, aborda temas de los cuales se tiene experiencia” (Nadia Contreras, “Las noches habitadas. La autodestrucción en la primera novela de Alma Delia Murillo”, en *El Siglo de Torreón*, Torreón, 29 de julio, 2015. <https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/2015/las-noches-habitadas.html>).

Alma Delia—,⁴ desde la infancia hasta el momento de escribir el texto, lo que incluye la búsqueda del padre, el encuentro y el momento mismo de la escritura.

En el viaje retrospectivo de su vida, Alma Delia conduce a los lectores a los comienzos de la historia familiar: la muerte del primer hijo; la tragedia de la hermana quemada accidentalmente; el abandono del padre cuando Alma Delia era aún una niña; las peripecias de la madre trabajadora sin tiempo para cuidar a los hijos y con la obligación de llevar día a día el sustento, y su paso por el internado. Continúa con momentos de su desarrollo como adolescente, el contacto con los cristianos, los primeros noviazgos, el abuso sexual del que fue víctima, las carencias económicas y el accidente que la dejó entre la vida y la muerte. Prosigue con las decisiones en relación con su formación académica y sus empleos, y su independencia del hogar familiar. Finaliza con su premura por adoptar un hijo, el viaje en busca del padre y el encuentro, que es lo que la motiva a emprender el relato de su vida. De manera paralela a este relato, en el libro se incluye, a partir de comentarios metaliterarios, reflexiones y descripciones del proceso de escritura del texto.

Aunque la intención autobiográfica en *La cabeza de mi padre* es clara, resulta complicado definir con precisión su filiación genérica. No es novela autobiográfica, pero tampoco cumple cabalmente con los criterios de la autoficción. Cercano a la autobiografía, el texto contiene escasos elementos ficcionales, que tienen como única función amalgamar el relato. En una misma cláusula, la autora se ha referido a este texto como novela y como autoficción: “Escribí una novela nueva, *La cabeza de mi padre* [...]. Es algo muy distinto a lo que había hecho antes, autoficción pura, un viaje interior de fondo”.⁵ Cuando se le pregunta “¿cómo define[s] eso que ahora leemos/leeremos”, responde: “No puedo definir mi propia escritura. Sólo sé que elegí conscientemente, como camino, búsqueda

⁴ Véase A. D. Murillo, *La cabeza de mi padre*, p. 49. En dicha página se confirma la identidad nominal entre la autora y la narradora, que es también la protagonista: “Yo también lo mataba simbólicamente y a veces me presentaba como Alma Delia de la Cruz”.

⁵ A. D. Murillo en Miguel Ángel Ángeles, “Mañana se escribe hoy”, en *Revista 192*, México, núm. 0206 [s/a], <https://revista192.com/alma-delia-murillo-jazmina-barrera/>.

y frustración, el único punto de vista narrativo que me interesa: la verdad”.⁶ Esta apreciación de la autora se asemeja a la de la crítica Gaëlle Le Calvez:

En ferias y entrevistas Murillo ha comentado que su “novela” es un “relato completamente autobiográfico”. Sin embargo, ésta no es una obra híbrida y tampoco termina de cuajar como novela. Es un testimonio tremendo y necesario donde convergen el apego a la escritura y la búsqueda de un padre.⁷

Aun cuando no queda claro a qué se refiere Le Calvez cuando afirma que “no es una obra híbrida”, coincido en que no es novela ni autobiografía, y, al señalar que se trata de un testimonio, no parece que sea su intención clasificarlo en el género de la literatura testimonial, sino más bien promoverlo como un texto que conmueve “por sus angustias y carencias [...] con las que muchos lectores podemos reconocernos”,⁸ debido al asunto medular que aborda: la ausencia del padre. Dada su inestabilidad, antes que circunscribir preceptivamente a esta obra, he preferido definirla como relato autobiográfico.

La escritura autobiográfica —de la cual es consciente el texto y por lo tanto el lector—⁹ sirve a la narradora para intentar descifrar la identidad del padre y de sí misma como hija de padre ausente y, tras el encuentro con él, le ayuda a situarse en la perspectiva de sus interpretaciones anteriores. Este proceso acerca al texto a las concepciones alrededor de la escritura autobiográfica en los términos en los que lo ha señalado Georges Gusdorf:

Al contar mi historia, tomo el camino más largo, pero ese camino que constituye la ruta de mi vida me lleva con más seguridad a mí mismo.

⁶ *Idem.*

⁷ Gaëlle Le Calvez, “Un país llamado Comala”, en *Letras Libres*, México, 1 de marzo, 2023, <https://letraslibres.com/revista/un-pais-llamado-comala/>.

⁸ *Idem.*

⁹ Los comentarios metaliterarios, es decir, aquellos que indican la autoconciencia del texto, son abundantes. Especialmente aquellos que informan al lector sobre la intención autobiográfica.

La recapitulación de las etapas de la existencia [...] me obliga a situar lo que soy en la perspectiva de lo que he sido.¹⁰

La intención general del libro aquí analizado está puesta en el relato de los momentos de la vida de la narradora en los que la ausencia del padre actúa en la comprensión de sí misma, y, a partir de este ordenamiento semántico, la narración da sentido a los acontecimientos, independientemente de cuándo hayan ocurrido. Enseguida, analizo algunos momentos recordados que permiten observar los efectos provocados en la narradora por la socialización frustrada, debido a la ausencia del padre, y explican, en parte, la resonancia que el libro tiene en los lectores, convirtiéndolo, en palabras de Le Calvez, en “testimonio tremendo y necesario”.

A los diez años, recuerda la narradora, las certezas sobre la situación de su padre se desestabilizaron por vez primera:

Recuerdo el día en que mi infancia pasó de “mi papá se murió” a “mi papá nos abandonó”. Mi madre entró a una oficina de Trabajo Social donde una señora malencarada le hizo una entrevista [...]. Yo tendría unos diez años. [...] Cuando la mujer quiso saber dónde estaba el papá de las niñas, mi madre dijo que nos había abandonado. Vivía en Michoacán, era alcohólico. Por eso ella tuvo que criarnos sola.¹¹

La infancia de la narradora transcurrió con la idea de que su padre había muerto, lo que situaba su relación con él en el ámbito de la pena por la pérdida. De manera inesperada, se entera de la verdad por su propia madre, quien tiene que explicar su necesidad de ayuda. El padre está vivo, abandonó a la familia, tiene un lugar de residencia y es alcohólico. A partir de entonces, la idea de la narradora de sí misma se modifica, porque ahora se sabe hija de un padre

¹⁰ Georges Gusdorf, “Condiciones y límites de la autobiografía”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, trad. de Ángel G. Loureiro, Suplementos, Anthropos, Barcelona, 1991, núm. 29, p. 13.

¹¹ A. D. Murillo, *La cabeza de mi padre*, p. 21.

que renunció a la paternidad y cuya actuación es causa de las carencias de la familia. Además, se ubica de manera diferente en torno a la pregunta por la identidad de su padre, porque existe la posibilidad de encontrarlo, de “ponerle cabeza”, de completar las dos fotografías sin la cabeza del padre con las que cuenta la familia.

La ausencia del padre frustra momentos importantes del proceso de socialización de la narradora, como cuando conoce al padre de su primer novio, siendo adolescente:

Para mi tristeza dejó de visitarme cuando su padre vino por él, me preguntó mis antecedentes familiares [...]. Así que yo era inadecuada para el rubiecito, según su padre. Lo supe apenas respondí “no tengo papá”, porque la cara del hombre fue de desaprobación. Otra vez la ausencia del padre cagándolo todo. O eso sentía, eso sentí durante muchos años, que la mitad de las cosas no resultaban como yo quería porque la mitad de mi origen era mala.¹²

Los sentimientos que provoca la ausencia del padre no responden a las condiciones de una psicología individual, sino que resultan de las interacciones humanas en todos los ámbitos de la vida. En la cita anterior, la narradora interpreta la ausencia del padre como obstáculo para alcanzar el reconocimiento social y lograr sus metas, lo cual le causa enojo. Ante la socialización frustrada, al dolor que provoca el sentirse abandonada se suma el cuestionamiento sobre la propia valía. Con la expresión “la mitad de mi origen era mala” remite al sentido de la mancha como malignidad y, en última instancia, a la culpa. Paul Ricoeur describe el momento en que, en las culturas occidentales, no se ha diferenciado “el orden ético de la mala acción” del “orden cósmico-biológico del mal físico: sufrimientos, enfermedades, fracasos, muerte”,¹³ relacionado con la

¹² *Ibidem*, p. 35.

¹³ Paul Ricoeur, *Finitud y culpabilidad*, trad. de Cecilio Sánchez Gil, Taurus, Madrid, 1991, p. 191.

mancha. La expresión “origen malo” agrega todos los sentidos. El origen malo es sinónimo de sufrimiento, fracaso, además de culpa, frustración.

El enojo se ha conformado de manera conjunta en la familia: “Sí, mis hermanos y yo habíamos pactado desde el enojo; pero es cierto que no todos los hijos hacen eso”.¹⁴ No se trata de una reacción inmediata a acontecimientos particulares, sino de un sentimiento que se ha construido interpretativamente a lo largo de los años y que forma parte de la identidad del colectivo. Aunque hay momentos en la vida de la narradora muy gratos, sobre todo en compañía de la familia, enfrenta la mayoría de las situaciones sociales desde el enojo:

Así que una y otra vez declaré a mi padre muerto cuando llenaba solicitudes de empleo para ocupar posiciones corporativas importantes y no me daba la gana contar la verdad ni mostrar la herida que su ausencia me había hecho. Mi paso por el mundo empresarial fue de una hija de su madre y un padre muerto.¹⁵

La cabeza de mi padre narra la vida de una hija de padre ausente que pertenece a “uno de los más bajos segmentos en este país”,¹⁶ lo cual complica todavía más su situación. Una hija de padre ausente con una posición social media o alta constituye su identidad a partir de otros presupuestos y, aun cuando pueda desarrollar una baja autoestima, contará con medios para salir adelante con más facilidad. La narradora es hija de padre ausente y además no tiene medios económicos ni capital social, lo que profundiza la herida:

Tuve mi propia década maldita entre los veinte y los treinta años. Todo era difícil, excluyente. Pasar de un segmento social a otro en este país donde la movilidad es casi imposible [...] es una pesadilla, una eterna

¹⁴ A. D. Murillo, *La cabeza de mi padre*, p. 51.

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ *Ibidem*, p. 80.

noche asfixiante. Conseguir empleo [...] es más difícil todavía si no tienes un certificado [...] y más cabrón si dices que tu papá no existe.¹⁷

Pero los problemas con la identidad no comenzaron en la infancia, sino desde el nacimiento: “Pues ahí, en Ciudad Nezahualcóyotl, nací yo. Durante años no supe bien qué día. Porque por no tener no tuve ni acta de nacimiento hasta que ya había cumplido los tres años”.¹⁸ Al tramitar su pasaporte se enteró de que los datos sobre su identidad, legalmente hablando, eran confusos:

Así que la primera vez que quise sacar mi pasaporte vine a enterarme de todas esas irregularidades. Fue incómodo y me sentí avergonzada, era otra forma de encontrarse con el temido campo vacío, con la misma puta pregunta en el incesante examen del mundo de los ilegítimos: “Nombre del padre”. No poder tramitar el pasaporte porque mi documentación irregular revelaba el desastre de mi origen, la miseria, el casi analfabetismo de mi madre, la ausencia de mi padre, el caos de las familias pobres y numerosas.¹⁹

A lo largo del relato, se crea una isotopía en torno a la identidad dislocada de una hija de padre ausente que, además, creció en el seno de una familia de escasos recursos. La herida del abandono del padre acompaña a la narradora en todas las etapas e influye en sus decisiones y conductas.

La hija buscadora

En *La cabeza de mi padre*, la ausencia se postula como situación a partir de la cual la narradora constituye su identidad, hasta no haber decidido buscar al padre. En las distintas etapas reconstruidas por la memoria, como se vio en el

¹⁷ *Ibidem*, p. 81.

¹⁸ *Ibidem*, p. 79.

¹⁹ *Idem*.

apartado anterior, prevalece la intención de constituir la identidad de hija de padre ausente. Sin embargo, de acuerdo con el orden del discurso,²⁰ desde la primera página se establece que una parte del viaje de autocomprensión consiste en activar la búsqueda, la cual lógicamente está motivada por el sentimiento de pérdida. Es decir, la búsqueda no deriva directamente de la ausencia del otro, de la no presencia, sino del efecto que esta ausencia produce en la narradora: la necesidad del otro y, por tanto, el impulso a buscarlo. Así, la constitución de la identidad de la hija de padre ausente se complementa con la de hija buscadora.

Esta intención se establece contundentemente mediante algunos intertextos con *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, y tiene alcances personales y sociales. En la primera página, se lee:

Escribo para encontrar a mi padre.

Perdone, ¿reconoce usted a este hombre? Así que vine a La Mira porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Porfirio Murillo.

Quería evitar el referente pero no tiene caso, me atrevo a decir que en este país todos somos hijos de Pedro Páramo.²¹

En las dos primeras oraciones se establecen dos cuestiones: la escritura para buscar y encontrar, y el viaje físico en busca del padre. La tercera oración es propiamente el intertexto²² con *Pedro Páramo*. Recordemos el inicio de la

²⁰ Tomo la diferencia entre orden de la historia y orden del discurso de Gérard Genette, *Figuras III*, trad. de Carlos Manzano, Lumen, Barcelona, 1989.

²¹ A. D. Murillo, *La cabeza de mi padre*, p. 11.

²² Tomo la definición de *intertexto* de Gustavo Pérez Firmat: “Llamémosle intertexto (IT) al texto dentro del texto, de modo que[,] si tenemos un texto (T) en el cual se inserta una cita, ésta será el IT de T (por razones que se harán evidentes, prefiero esta apelación a otras —subtexto, intratexto— que a primera vista puedan parecer más justas)” (G. Pérez Firmat, “Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura”, en *Romanic Review*, Columbia University, Nueva York, 1978, vol. LXIX, núms. 1-2, p. 1. https://www.academia.edu/44862671/Apuntes_para_un_modelo_de_la_intertextualidad_en_literatura).

novela rulfiana: “Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo”.²³ En la frase “Así que vine a La Mira porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Porfirio Murillo”, el exotexto²⁴ está constituido por los elementos lingüísticos *así que, La Mira y Porfirio Murillo*. El embrague²⁵ ocurre en el nivel léxico, debido a que se reproduce el ideolecto, y en el nivel semántico, con el uso de la paráfrasis. Aunque destaca el sentido de la búsqueda, la idea de la pérdida —y de la ausencia, en el sentido arriba explicado— está implícita. Así, este intertexto permite a los lectores, conocedores de la obra de Rulfo, comprender que, como *Pedro Páramo, La cabeza de mi padre* aborda el tema del hijo o hija en busca de un padre ausente.

Los comentarios metaliterarios o metalingüísticos²⁶ en la última oración de la cita anterior refuerzan y amplifican la temática y, con ello, el campo cultural mexicano, relativo al abandono del padre. Cuando la narradora dice “todos somos hijos de Pedro Páramo”,²⁷ el uso del hipérbaton amplifica el sentido y reverbera en los lectores. Gaëlle Le Calvez ha advertido la potencia del libro de Murillo en este sentido:

²³ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, Ayacucho, Caracas, 1985, p. 109.

²⁴ De acuerdo con G. Pérez Firmat, el intertexto (IT) es un texto (de una obra anterior) dentro del texto que se está creando. Este texto que se crea (todo aquello que no es IT) circunscribe al IT y constituye el exotexto (ET). Así, un texto está constituido de IT y ET. Al texto base (del cual se toma la cita o alusión), este autor lo denomina paratexto (PT) (Véase G. Pérez Firmat, “Apuntes para un modelo”, p. 2).

²⁵ G. Pérez Firmat define *embrague* como “cualquier rasgo lingüístico que nos permita emparentar a un discurso con sus orígenes. [...] El IT asume la función de embrague al permitirnos constatar la existencia del PT como enunciación, como coerción, como ‘influencia’”. Para analizar el IT como embrague, propone cinco niveles: 1) prosódico: “El IT reproduce el sistema fónico [...] del PT”; 2) léxico: “El IT reproduce el ideolecto del PT”; 3) sintáctico: “El IT reproduce los amañamientos sintácticos del PT”; 4) semántico: “La relación entre el IT y el ET es [...] de sinonimia” (paráfrasis y alusión), y 5) composicional: “El IT reproduce el PT en el orden macrotextual” (se incluye “la duplicación de la disposición del PT”) (*Ibidem*, pp. 3-4).

²⁶ Los enunciados metalingüísticos en el marco de la intertextualidad, escribe G. Pérez Firmat, “conforman lo que se podría llamar la ‘conciencia’ del texto. Nos indican que la intrusión del texto extraño no pasa desapercibida, que el texto se sabe intertextual, que se reconoce como traducción y glosa de un texto anterior” (*Ibidem*, p. 6).

²⁷ A. D. Murillo, *La cabeza de mi padre*, p. 11.

Conmovidos por sus angustias y carencias, con las que muchos lectores podemos reconocernos, perdonamos la falta de elaboración de ciertos personajes [...], la incorporación a veces forzada e innecesaria de poemas, las rimas internas y la inconsistencia de un relato atravesado por reflexiones y comentarios.²⁸

Los intertextos con *Pedro Páramo* han sido cuidadosamente elegidos para lograr la resonancia del texto en los lectores que comparten la situación fundamental de la narradora, pero también con quienes han decidido buscar: “Puedo entender bien la elección del carpetazo: abandonar también a quien abandonó primero, si tú no me quieres, pues yo a ti tampoco. Pero yo busco, yo soy de las que buscan”.²⁹

Aunque las situaciones y motivaciones de los personajes para buscar al padre son distintas en *Pedro Páramo* y en *La cabeza de mi padre*, la intertextualidad logra el efecto amplificador y resonante del sentido entre las personas que han decidido buscar al padre. El universo de receptores en los que puede resonar semánticamente esta especificación se acota, pero no se pierde la contundencia del mensaje.³⁰

En *Pedro Páramo*, Juan Preciado viaja en busca de su padre a petición de su madre y con el propósito de reclamarle lo que les corresponde por derecho: “Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo”.³¹ Y más adelante se lee: “No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio”.³² En *La cabeza de mi padre*, Alma Delia no se desplaza a solicitud de su madre, sino que decide hacerlo, motivada por “una visión” que ha tenido sobre la cercana muerte de su padre

²⁸ Gaëlle Le Calvez, “Un país llamado Comala”.

²⁹ A. D. Murillo, *La cabeza de mi padre*, p. 16.

³⁰ La intertextualidad y, por lo tanto, el análisis de este recurso no se limita a una cuestión meramente lingüística. Alcanza su máximo sentido en la recepción.

³¹ J. Rulfo, *Pedro Páramo*, p. 109.

³² *Idem*.

y su deseo de reconstruir la historia familiar, de cara al proceso de adopción en el que se encuentra (volveré a esto en el siguiente apartado).

A pesar de estas diferencias, mediante los intertextos se logra establecer cabalmente el punto de la semejanza: “Fue también mi madre, como la de Juan Preciado, quien me dijo que mi padre vivía en La Mira, un pueblo en el municipio de Lázaro Cárdenas, Michoacán”.³³ El embrague, en este caso, ocurre en el nivel semántico: las madres funcionan como informantes. Mediante el uso de la comparación se elabora la intertextualidad y, con ello, se enfatiza la semejanza en el papel que juegan las madres de los personajes. El campo cultural mexicano de los hijos e hijas de padre ausente se amplía al incorporar el papel de las madres, al menos de algunas, en la situación de abandono paterno. La madre de Preciado lo envió a buscar al padre; la de Murillo no, como se dijo arriba; sin embargo, una madre informante en este sentido, de manera implícita, motiva a sus hijos e hijas a la búsqueda.

Resulta muy interesante el efecto estético³⁴ que, mediante los intertextos, puede lograrse en algunos lectores, al descubrirse la Juana Preciado y el Juan Preciado en sus propios contextos. De hecho, en el texto mismo aparece esta relación, acotada al sentido de hijos e hijas de padres ausentes que buscan: “¿Por qué somos tantos los mexicanos buscando al padre?”. Más allá de la estadística yo puedo repasar en un pestañeo la historia de mis amigos Juan Preciado y mis amigas Juana Preciado. Son muchos”.³⁵

La amplificación del sentido que se persigue con los intertextos alcanza una cumbre al crear una comunidad de pertenencia de los Preciado. En ningún momento en el texto la configuración del yo autobiográfico se comprende como subjetividad conformada desde el uno, sino siempre a partir del otro, lo que se

³³ A. D. Murillo, *La cabeza de mi padre*, p. 12.

³⁴ En las teorías de la recepción, el efecto estético es el que produce el texto en el lector. Véase Wolfgang Iser, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, trad. de Manuel Barbeito, Taurus, Madrid, 1987.

³⁵ A. D. Murillo, *La cabeza de mi padre*, p. 15.

evidencia mediante el uso de la intertextualidad.³⁶ Es decir, para responder a la pregunta por la identidad, en este caso de hija de padre ausente, hay que acudir a otros textos. Pero el texto va más allá al proponer que se trata de un colectivo, de un ejército de Juanes y Juanas Preciado, conformado también por algunos lectores:

Apostaría con el Diablo que muchos de quienes me leen ahora están haciendo su propio relato, el del padre ausente, desconocido, mitificado. Lo digo porque la ausencia también tiene datos. Según el relato de los números oficiales, en México hay doce millones de hogares sin padre. Unos veintiséis millones de hijos sin padre. Un ejército de Juanes y Juanas Preciado.³⁷

La intertextualidad y la incorporación de todos esos otros, con los que se conforma el colectivo de las y los Preciados, se manifiestan como la ejecución textual de la constitución de un yo que, al buscar al padre, se busca a sí mismo, pero no personalmente, sino como colectivo.

En el penúltimo apartado de *La cabeza de mi padre*, titulado “La foto está completa”, aparece un intertexto más:

Pienso ahora en esos millones de hijos que no saben dónde está su Pedro Páramo, en esas Juanas Preciado y en esos Juanes Preciado que tal vez recorren las carreteras de México buscando a su padre y atisbo (perdónenme si es obsceno decirlo cuando sé que entraña tanto dolor) un paisaje de belleza, imagino para todos ellos puertos nunca vistos y mañanas de verano.³⁸

³⁶ Mijaíl Bajtín señala: “El acontecimiento en la vida del texto, es decir, su esencia verdadera, siempre se desarrolla sobre la frontera entre dos conciencias, dos sujetos” (M. Bajtín, “El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas”, en *Estética de la creación verbal*, 10ª ed., trad. de Tatiana Bubnova, Siglo XXI, México, 1999, p. 297).

³⁷ A. D. Murillo, *La cabeza de mi padre*, p. 16.

³⁸ *Ibidem*, p. 201.

Con el embrague en los niveles léxico (*Pedro Páramo*, *Juanas Preciado*, *Juanes Preciado*) y semántico, en este fragmento se exalta no solo la búsqueda del padre ausente, sino también el recorrido por los caminos, asunto medular en la estructura del texto, como se verá en el siguiente apartado.

El recurso a la intertextualidad en *La cabeza de mi padre*, especialmente con *Pedro Páramo*, sirve para postular, amplificar y hacer extensiva la temática de la ausencia del padre a las realidades sociales de los propios lectores, y modela una forma de constitución de la identidad no solo personal, sino también colectiva.

Encuentros a través de los viajes

La combinación de modos literarios en *La cabeza de mi padre* evoca distintos registros de la tradición universal: del amplio espectro de la literatura de la búsqueda, en la que el héroe emprende una aventura en busca de un objeto, a la literatura de viajes, en la que el protagonista relata las vicisitudes del periplo, al viaje interior de autoconocimiento atribuido a las narraciones autobiográficas. Para desarrollar este apartado, he tomado un intertexto fundamental con *On the Road* (1957), de Jack Kerouac, para argumentar que el registro autobiográfico de *La cabeza de mi padre* se construye de forma parcial pero significativa a partir del relato de viajes, específicamente en su modalidad de *road narratives*.

Antes de adentrarnos en el análisis de los elementos de las *road narratives*, conviene observar el funcionamiento de los intertextos a los que me he referido arriba. El primero, que aparece en la segunda página del libro, sitúa al lector en un registro que le indica cuál debe ser su acercamiento a la lectura:

Pero esta no es una novela sobre el narco, no. Sé que no es así por más bromas bélicas *on the road* que me fui contando mientras recorríamos los caminos a veces verdes y otras polvosos, al reparar en la impronunciable lista de los nombres de los pueblos michoacanos.³⁹

³⁹ *Ibidem*, p. 12.

Aunque resulta extraña la posición del sintagma *on the road* entre el exotexto, después de *bromas bélicas*, sobre todo porque enseguida dice “que me fui contando mientras recorríamos los caminos”, el efecto al leer es —al menos para los lectores familiarizados— evocar *On the Road*, de Kerouac. Con este intertexto toda la obra queda aludida, como plantea Pérez Firmat,⁴⁰ incluido el carácter autobiográfico que algunos críticos le han otorgado.⁴¹ La relación intertextual, en este caso, es de compatibilidad y equivalencia, porque el “ET y el PT mantienen relaciones cordiales sin que ninguno de los dos desempeñe una función perentoria”,⁴² lo que resulta en un pastiche. Eventualmente, el lector se dispondrá a identificar aspectos de las *road narratives*, en clave *On the road*, lo cual consigue debido a que, como veremos párrafos más adelante, la estructura responde a los elementos del género señalados por Ronald Primeau.

Al final del libro aparece por segunda vez el mismo intertexto: “Así que entre semáforos, puestos de comida, olores a fritanga, un claxon tras otro, gritos, flores y voceadores de periódico, avancé como continuando aquella búsqueda *on the road*, sintiendo que el pecho me explotaba de emociones nuevas, desconocidas”.⁴³ De regreso en la Ciudad de México, la narradora recorre las calles con la impresión de que continúa el viaje de búsqueda por las carreteras, porque, como en aquel trayecto, se enfrenta a sí misma como otra. Siguiendo a Paul Ricoeur, puede decirse que la constitución de la identidad de la narradora, a lo largo del relato autobiográfico, ocurre en vinculación con lo otro con lo que interactúa, lo que hará posible que los lectores comprendamos la “relación entre el sí afectado y el sí que afecta”,⁴⁴ y logremos constituir de forma imaginaria y simbólica los intercambios afectivos de los personajes. Esto permitirá comprender la

⁴⁰ Véase G. Pérez Firmat, “Apuntes para un modelo”, p. 12.

⁴¹ Según Tim Hunt, Kerouac escribió una biografía de la imagen que tenía de sí mismo. El protagonista, Sal Paradise, es una imagen que el autor utiliza para medir su crecimiento y para explorar sus interacciones con la herencia cultural (T. Hunt, *Kerouac's Crooked Road: The Development of a Fiction*, Southern Illinois University Press, Illinois, 2010, p. 5).

⁴² G. Pérez Firmat, “Apuntes para un modelo”, p. 12.

⁴³ A. D. Murillo, *La cabeza de mi padre*, p. 181.

⁴⁴ P. Ricoeur, *Sí mismo como otro*, trad. de Agustín Neira Calvo, Siglo XXI, Madrid, 1996, p. 366.

transformación de la identidad de Alma Delia de hija de padre ausente a hija reconciliada con el padre, como veremos en los siguientes párrafos.

Aunque el relato del viaje por los caminos de Michoacán en busca del padre no ocupa ni la mitad del libro,⁴⁵ se encuentra inserto en el relato autobiográfico general, con todos los elementos de la secuencia común a las *road narratives* definidos por Ronald Primeau: preparación, partida, ruta, metas y decisiones sobre los modos de transporte, el regreso, la llegada,⁴⁶ por lo que resulta fundamental en la organización del sentido del libro en su conjunto, y provee al lector de una guía de lectura. *La cabeza de mi padre* se deslinda de la autobiografía convencional en cuanto a la coherencia lógica y la racionalización; sin embargo, la narración se sostiene en la estructura secuencial del relato, la cual es cronológica.

Además de seguir la secuencia de las *road narratives*, en el relato del viaje inserto en *La cabeza de mi padre* se adopta y adapta los constitutivos *sine qua non* de este tipo de narraciones. De acuerdo con Primeau, las *road narratives* estadounidenses son libros de ficción o no ficción escritos por autores de esta nacionalidad que viajan en automóvil a través de las carreteras, en busca o huyendo de algo.⁴⁷ *La cabeza de mi padre* es un texto de no ficción escrito por una autora mexicana que viaja en una camioneta a través de las carreteras de Michoacán en busca del padre. Al planear y realizar el viaje, la narradora no huye de nada, sino que se dispone a buscar. Así, la búsqueda (*quest*) se convierte en elemento central de la organización del sentido del texto. Este énfasis acerca al texto a la literatura de la búsqueda y a la de viajes, en general; además, resuena en la literatura de viajes interior o autobiográfica.

En las primeras páginas de *La cabeza de mi padre* se narran los motivos de la búsqueda. En primer término, figura la necesidad de reconstruir el relato familiar de cara a la decisión de la narradora de convertirse en madre soltera por

⁴⁵ Aunque el grueso de la narración del viaje se concentra en los capítulos VII, VIII, XI, XIII, XV, XVII, XXI, XXII, en otros capítulos hay también fragmentos que narran etapas del periplo no contenidas en estos.

⁴⁶ Véase Ronald Primeau, *Romance of the Road. The Literature of the American Highway*, University Popular Press, Bowling Green State, Estados Unidos, 1996, p. 1.

⁴⁷ *Idem*.

adopción. Alma Delia se pregunta: “¿Cómo voy a tener un hijo o hija sin poderle contar siquiera quién es su abuelo?, ¿qué relato familiar voy a hacerle a esa cría?”.⁴⁸ El libro cierra con la misma idea: “Quería tener una respuesta cuando mi hijo me preguntara por su abuelo”.⁴⁹ En segundo término se narra el motivo que impulsa de manera determinante a la acción:

Desperté temprano y con la imagen de un búho que había visto durante el sueño. [...] Como si sobre mi cabeza se hubiera posado no una nube gris, sino una hiriente de tan luminosa y blanca mandando un mensaje que no podía dejar de repetirme: mi padre va a morir.⁵⁰

El motivo inicial que la narradora esgrime es el interés por contar al hijo el relato familiar lo más completo posible. Sin embargo, el sueño de la muerte del padre, aunado a experiencias previas en las que los sueños premonitorios del fallecimiento de conocidos se cumplieron, detona el sentido de urgencia que conduce a la acción. Si se lleva a cabo o no la adopción —lo cual, al final, no ocurre—, la posibilidad de la pronta muerte del padre se convierte en motivo suficiente para buscarlo e intentar completar su imagen, ponerle cabeza a la fotografía en la que “mi papá [está] de pie y sin cabeza”,⁵¹ recomponer la imagen de “la criatura hecha de retazos”,⁵² de ese padre “del que conocía infinitas versiones” y del que quería saber, escribe la narradora, “quién era y cómo era, apersonarme, apersonarlo, conocer su presencia y consistencia física en el mundo”.⁵³

El espacio de texto destinado a describir los preparativos, primer momento de la secuencia, es breve pero suficiente para disponer a los lectores a seguir la narración del viaje. Alma Delia invita a sus hermanos a acompañarla, la madre se suma a la búsqueda, y la protagonista visita a su terapeuta:

⁴⁸ A. D. Murillo, *La cabeza de mi padre*, p. 15.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 203.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 13.

⁵¹ *Ibidem*, p. 27.

⁵² *Ibidem*, p. 23.

⁵³ *Ibidem*, p. 24.

Primero pensé que nadie me acompañaría, que no me importaría atravesar sola las carreteras y los pueblos preguntando por el hermano de mi padre, mi tío el mariachi, para dar con él. Pero invité a mis hermanos y algunos quisieron sumarse: de los ocho hijos fuimos cuatro. [...] Hicieron ese viaje conmigo Noé, Otilio y Paz [...]; mi madre también insistió en acompañarnos. [...] Habría que emprender el viaje pronto. Qué miedo. Como no profeso religión alguna, fui corriendo con mi terapeuta a tratar de acomodar el espanto de la confirmación.⁵⁴

A pesar de que el impulso a la acción derivó del sueño premonitorio de la muerte del padre, es decir, desde cierta perspectiva, de una cuestión irracional, la cual la narradora comunicó a sus familiares, algunos se sumaron al viaje. Lo más sorprendente para Alma Delia fue que la madre haya decidido acompañarlos, arguyendo motivos insuficientes, interpretación que se desprende de la estructura de las frases “Que sólo ella sabía llegar, que nadie nos iba a decir dónde ni cómo. Que dar con Porfirio no era tan fácil”.⁵⁵

En la primera etapa del viaje, que comprende varios momentos de la secuencia, se describe de manera breve el camino, los paisajes, y se establecen las sensaciones iniciales de los personajes:

No estábamos enojados ni mis hermanos ni mi madre ni yo cuando nos subimos a la camioneta el 19 de diciembre. Íbamos contentos, divertidos con la idea del viaje, diciendo tonterías, comiendo dulces, cantando canciones [...]. Hicimos cuatro horas hasta Morelia donde paramos a comprar café y pan, luego comimos en Ario de Rosales. Cuando llegamos a Urapa —el pueblo donde está la casa de mi madre y que antes fuera de mi abuela— ya era tarde, se sentía ese frío de montaña michoacano, el cielo estaba despejado, la presión atmosférica era alta, una sensación de transparencia le daba brillo a todo. Nos fuimos a dormir temprano porque a la

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 29-30.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 29.

mañana siguiente haríamos el camino hasta La Huacana y no son pocas horas de distancia.⁵⁶

En este fragmento se habla del día y mes de la partida (el año se mencionó al inicio del libro),⁵⁷ de la ruta, al menos hasta ese momento, se menciona el transporte. La descripción de la atmósfera y los paisajes refuerza el sentido de bienestar de los personajes.

El relato del viaje se suspende en este punto para elaborar una narración de la memoria. La grata experiencia de la narradora en la casa de la abuela la llevó a la ensoñación de una infancia mítica:

Me metí a la recámara que había sido mi abuela doña Paz, respiré ese olor de mi infancia, humedad y membrillos, humedad y duraznos, el humo lejano de la chimenea. Me pareció que vivía un sueño y luego que no, que todo aquello era lo más anodino, que aquel viaje no tendría nada de mágico, nada de especial. Pero necesitamos conectar los puntos que nos dieron origen, o al menos intentarlo. Y eso no puede ser anodino. Y ahí, con la nariz entre el ropero y aspirando un aroma que debía venir de casi cien años atrás, pensé que la novela de mi familia empezaba justamente con la lujuria de mi abuela.⁵⁸

El registro se modifica y la narradora conduce al lector al viaje interior, el cual comienza con la memoria sensorial y se extiende hacia la imaginación y después a la reflexión. Esta experiencia sume a la narradora al ensueño, pero pronto repara en que ha sido anodina. Sin embargo, enseguida reflexiona sobre la importancia de esta forma de recordar para cumplir con el propósito:

⁵⁶ *Ibidem*, p. 52.

⁵⁷ “Me subo a esta historia como aquella mañana de diciembre de 2016 me subí a una camioneta roja para buscar a mi padre” (*Ibidem*, p. 11).

⁵⁸ *Ibidem*, p. 52.

“Pero necesitamos conectar los puntos que nos dieron origen [...]. Y eso no puede ser anodino”.⁵⁹

El relato del viaje continúa, pero algo se ha modificado, literalmente, de la noche a la mañana. Aquellas sensaciones iniciales no son las mismas. El entusiasmo ha disminuido y se entra en una etapa más reflexiva. Al salir de la casa familiar rumbo a la Huacana, la narradora dice:

Eran las 7:30 de la mañana y la camioneta avanzaba por un camino frío. El buen humor del día anterior estaba mutando en otra cosa. Era mi madre. En su larga noche del alma habría tenido sus propias reflexiones, sus dudas.⁶⁰

El regreso al lugar de origen modificó la situación existencial de la familia, porque no se trataba de un viaje cualquiera por los caminos del país, sino del encuentro con el origen de sus existencias.

Al llegar a La Mira, el sitio donde supuestamente vivía el padre, el viaje se torna complicado debido al clima que prevalece en esa peligrosa región, tomada por la delincuencia organizada: “De pronto calculé que nos habíamos metido en una situación peligrosa por mi culpa, que podía ocurrir cualquier cosa, que qué estúpida había sido por llevarnos ahí”.⁶¹ Y más adelante se lee: “Percibí el sabor agridulce de nuestros cuerpos cuando volvimos a subirnos a la camioneta y comprendimos que atravesábamos una zona de guerra del narco”.⁶² Como le ocurrió al llegar a la casa de la abuela en Urapa, la narradora enfrenta una situación que cuestiona sus presupuestos: realizar un viaje disfrutable en busca de los orígenes, lo cual no fue así. Los lugares, los caminos, las personas la sumían en cuestionamientos y dudas, lo que muestra un

⁵⁹ *Idem.*

⁶⁰ *Ibidem*, p. 61.

⁶¹ *Ibidem*, p. 67.

⁶² *Ibidem*, p. 68.

momento del proceso de la autoconciencia: la negación del yo al encontrarse con lo otro.⁶³

La narración del camino, paisajes, personajes, se suspende cuando finalmente encuentran al padre; entonces comienza el relato de la experiencia de haber tenido frente a sí a su progenitor. A la distancia, en el presente del relato, la narradora dice: “Hoy evoco todo como en un sueño y lo que sé con precisión no es porque me lo devuelva la memoria, sino porque tuve cuidado de anotarlo en el libro aquel que se convirtió en mi bitácora del viaje”.⁶⁴ Así, algunos fragmentos de la escritura de este capítulo, titulado “El pañuelo rojo”, fueron compuestos a partir de los apuntes en la bitácora de viaje y no producto de la memoria, con lo que la autora implica —o al menos es su intención— que no han sido tergiversados: Sirva como ejemplo citar los siguientes:

Tardé en decidir si me gustaba la cara de mi padre, en evaluar si nos parecíamos, si reconocía algo familiar en ese rostro. Se le veía conmovido, eso no podía ocultarlo. [...] Estaba inquieto nervioso. También estuvo amoroso, a su manera, intentando decirnos algo que no se atrevía a articular del todo, o que no podía. [...] Nos abrazó a cada uno con un abrazo distante, tembloroso y esquivo.⁶⁵

El encuentro con el rostro del otro, así como las emociones y sensaciones, la conduce hacia sí misma para detonar un proceso de reconocimiento no exento de la etapa de la negación, de ahí que haya “tardado en evaluar si se parecían”. Sin embargo, no se queda en dicha etapa; posteriormente, regresa a sí misma como otra:

⁶³ Para Hegel, la negación es el motor del desarrollo de la conciencia (además del espíritu y la realidad) para llegar al autoconocimiento. Esta arista del hegelianismo, desarrollada por el autor como *conciencia infeliz*, se desarrolla en el capítulo IV. B de la *Fenomenología del espíritu*, y forma parte de la descripción del espíritu subjetivo, específicamente en lo relativo a la separación de la conciencia de la naturaleza hasta alcanzar la autoconciencia (Véase Friedrich Hegel, *Fenomenología del espíritu*, trad. de Wenceslao Roces, Fondo de Cultura Económica, México, 2000).

⁶⁴ A. D. Murillo, *La cabeza de mi padre*, p. 160.

⁶⁵ *Idem*.

Ésa era la esencia del amor de mi padre, un amor que esquivaba. Así terminé de afianzar la certeza [...] de que mi padre nos había amado tanto que se había sacrificado ausentándose, que la manifestación más alta de su amor era su ausencia. Me pareció que el cerebro recibía una descarga eléctrica cuyo trayecto golpeaba mi identidad en sentido contrario; la ausencia como un acto amoroso [...]. No sé, quizá sólo es un exceso de optimismo, de inmadurez o de locura.⁶⁶

El relato del viaje incluye también el regreso: “Al día siguiente nos pusimos en camino a la Ciudad de México. El silencio de mi madre era como un silencio de resonancia gelatinosa [...]. Nadie se atrevió a preguntarle nada. Algo se había descompuesto en nuestra narrativa”.⁶⁷ El silencio en el trayecto de regreso significa que los personajes se sumergieron en un proceso de reordenamiento de su autocomprensión.

La última parada del viaje es el momento de la reconstrucción de la historia, al cual la narradora se refiere desde la primera página:

Tengo miedo porque no llevo mapa, ni guía, ni estrategia narrativa. Me subo a esta historia como aquella mañana de diciembre de 2016 me subí a una camioneta roja para buscar a mi padre sin otra cosa que una foto vieja de su hermano.⁶⁸

El comentario metatextual homologa la experiencia del viaje en busca del padre a la experiencia del viaje de la escritura. Según lo dicho, la escritura autobiográfica resulta un proceso de búsqueda sin coordenadas (sin mapa), en el desamparo (sin guía) y no orientada a fines (sin estrategia). Sin embargo, como ha señalado Georges Gusdorf, esto no puede ser totalmente así, porque “ningún artificio de presentación, aunque se vea ayudado por la genialidad, puede

⁶⁶ *Ibidem*, pp. 160-161.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 169.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 11.

impedir al narrador saber siempre la continuación de la historia que cuenta, es decir, partir, de alguna manera, del problema resuelto”.⁶⁹ Al relatar los viajes, la narradora advierte que su punto de vista ha cambiado: “La historia era la misma, pero yo había movido el lugar desde donde la veía. El verdadero milagro es cambiar el punto de vista”.⁷⁰

Si el padre iba a morir pronto, como había intuido, Alma Delia tenía que conocerlo, ponerle cabeza, como reza la sinécdoque del título, y no quedarse con la imagen de la fotografía a la que alguien le cortó la cabeza: “Junto a mi mamá está mi papá de pie y sin cabeza. Se la arrancó alguien”.⁷¹ Necesitaba encontrar al padre para mirarlo, sentir su presencia, constatar su estatura, su peso, percibir su aroma. Observar en dónde y cómo vivía, a qué se dedicaba y de una vez derruir la mitología, y lo logra. Al final de ambos viajes, el físico y el de la memoria, consigue su objetivo: “Te busqué [...] para rescatarnos a los dos”.⁷²

La cabeza de mi padre es un relato autobiográfico que echa mano de distintos recursos literarios, entre los que destacan los comentarios metaliterarios, la intertextualidad, el relato del camino, para elaborar semánticamente la experiencia de la narradora de la ausencia y la búsqueda del padre, y, en un primer momento, constituir la identidad de hija de padre ausente y, después, la de hija reconciliada con el padre y consigo misma.

⁶⁹ G. Gusdorf, “Condiciones y límites de la autobiografía”, p. 15.

⁷⁰ A. D. Murillo, *La cabeza de mi padre*, p. 28.

⁷¹ *Ibidem*, p. 27.

⁷² *Ibidem*, p. 204.

Cartografías del silencio: violencia y marginación en las ciudades literarias de Laura Baeza

Orly Cortés

Laura Baeza y la escritura del margen

Laura Baeza, escritora y editora, nació en Campeche en 1988. Es una de las voces más potentes de la narrativa mexicana del siglo XXI gracias a una obra que articula con lucidez la violencia estructural, la marginalidad territorial y la experiencia femenina en entornos urbanos mexicanos. Su literatura se sitúa lejos de los centros de poder cultural para enfocar la mirada en escenarios periféricos, donde lo íntimo y lo corporal se convierten en campos de disputa narrativa.

Su primer libro de cuentos, *Margaritas en la boca*, fue publicado por la editorial Simiente en 2012. En 2017, Baeza obtuvo dos reconocimientos fundamentales: el Premio Nacional de Cuento Breve Julio Torri, por el libro *Ensayo de orquesta*, y el Premio Nacional de Narrativa Gerardo Cornejo, con *Época de cerezos*. En 2018, la Feria Internacional del Libro de Guadalajara la seleccionó como parte del programa “¡Al ruedo! Ocho talentos mexicanos”, reconociéndola como una de las propuestas narrativas con mayor proyección a futuro. Asimismo, en 2021 publicó *Niebla ardiente*, su primera novela, donde explora el tema del feminicidio, con una mirada que combina un lenguaje contenido con una gran potencia simbólica. Su libro *Una grieta en la noche* (2022), finalista del Premio Internacional Ribera del Duero, reafirma su dominio del cuento como espacio de tensión emocional, memoria fragmentada y trauma cotidiano. Finalmente, en 2024 aparece su segunda novela, *El lugar en la herida*, una obra centrada en la violencia de género y la precariedad afectiva que habitan los márgenes, tanto espaciales como emocionales, de la vida de las mujeres mexicanas.

Actualmente, además de escribir ficción, la autora se dedica al trabajo editorial y a la docencia. Su producción está profundamente ligada al espacio.

Inspirada en obras como *La poética del espacio*, de Gaston Bachelard, traza una geografía afectiva donde el hogar, la escuela, la terminal de autobuses o los mercados no son escenarios neutros, sino territorios cargados de violencia latente o explícita.¹ Esta preocupación por el espacio se articula con una mirada crítica a la forma en que se ha invisibilizado la infancia, la migración interna y la experiencia femenina en la literatura mexicana contemporánea.

En este capítulo estudiaré las obras *Época de cerezos* (2019), *Una grieta en la noche* (2022), *Niebla ardiente* (2021) y *El lugar de la herida* (2024), de Laura Baeza, con el objetivo de examinar cómo sus obras exploran las voces de la periferia y el espacio privado como parte de lo urbano en la experiencia femenina, ambos tópicos comúnmente silenciados por las estructuras hegemónicas de poder. Así, planteo que, en la narrativa de Baeza, estos espacios no son escenarios pasivos, sino dispositivos narrativos que revelan, cuestionan y subvierten las dinámicas de exclusión que atraviesan los cuerpos femeninos en las ciudades mexicanas.

Organizo este análisis en tres secciones. En la primera, “La poética del espacio en Laura Baeza”, examino cómo su narrativa articula una geografía simbólica de la violencia y la experiencia femenina en contextos urbanos, donde el espacio no es un mero telón de fondo, sino un dispositivo narrativo que estructura la trama y visibiliza subjetividades marginadas en la ciudad contemporánea. En la segunda, “*Época de cerezos*: geografías del abandono”, abordo la construcción de cartografías literarias donde lo urbano y lo rural convergen como escenarios de violencia estructural, precariedad y exclusión. Finalmente, en la tercera, “Cuerpos vulnerables, afectos rotos: infancias, deseo y violencia en *Niebla ardiente* y *El lugar de la herida*”, analizo cómo el espacio privado, en tensión con lo público, se convierte en un territorio de disputa política y afectiva que modela los cuerpos y subjetividades femeninas, revelando la continuidad de las violencias en la esfera íntima y en la ciudad.

Abordo el estudio de las obras de Laura Baeza desde una propuesta metodológica interdisciplinaria, que combina herramientas de la crítica literaria y las aproximaciones a la cartografía posrepresentacional desde el urbanismo

¹Laura Baeza, entrevista, Ciudad de México, 2024.

literario.² Esta perspectiva me permite desentrañar cómo su narrativa construye espacios como mapas simbólicos y afectivos atravesados por relaciones de poder, silenciamiento y desigualdad.

La poética del espacio en Laura Baeza

La literatura no reproduce miméticamente la ciudad, pero sí la reconfigura como espacio simbólico desde donde se pueden explorar diferentes perspectivas, desde la subjetividad de la ciudadanía que se representa en las narrativas. Por ende, lo urbano no es una calca del espacio real, sino una construcción imaginaria que permite visibilizar dimensiones sociales y políticas que otros discursos suelen omitir. Como señala Anthony D. King, “la ciudad” existe solo en nuestras mentes,³ una noción que comparten autores como Martha de Alba y Francesco Careri, quienes abordan la ciudad como producto del imaginario.⁴

En las últimas décadas, las humanidades urbanas han impulsado un enfoque interdisciplinario que articula arquitectura, arte y literatura para estudiar las múltiples formas en que se habita la ciudad. Para Jason Finch, la literatura

² Esta lectura parte de la noción de *cartografía posrepresentacional* desarrollada por Tania Rossetto, quien sostiene que los mapas deben entenderse como prácticas emergentes de la acción, más que como meras representaciones visuales. El enfoque posrepresentacional busca superar los binarismos tradicionales en el análisis cartográfico (real/ficcional, objetivo/subjetivo), y permite interpretar los mapas literarios como dispositivos simbólicos que trazan experiencias afectivas y subjetivas del espacio urbano. En este sentido, el prefijo *pos-* no indica una superación definitiva, sino una velación o cubierta —como en la noción de *posverdad* analizada por Lee McIntyre—, desplazando el mapa desde los trazos hacia el acto de lectura (Véase Tania Rossetto, “Theorizing maps with literature”, en *Progress in Human Geography*, SAGE Publications, Reino Unido, 2014, vol. 38, núm. 4, p. 514. <https://doi.org/10.1177/0309132513510587>).

³ Véase Anthony D. King, “Boundaries, Networks, and Cities”, en Alev Çinar y Thomas Bender, eds., *Urban Imaginaries. Locating the Modern City*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2007, p. 8.

⁴ Véanse Martha de Alba, “Mapas mentales de la Ciudad de México: una aproximación psicosocial al estudio de las representaciones espaciales”, en *Estudios Demográficos y Urbanos*, núm. 55, El Colegio de México, México, enero-abril, 2004, pp. 115-143, y Francesco Careri, *Walkscapes: el andar como práctica estética*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

opera como un “laboratorio” de futuros urbanos posibles,⁵ y constituye una herramienta crítica para analizar fenómenos sociales complejos.

Este giro ha sido retomado por académicos como Jens Martin Gurr, quien propone integrar las representaciones literarias con datos y métodos propios de la planificación urbana. Para él, la literatura ofrece una mirada simbólica que enriquece los modelos cuantitativos y permite revelar puntos ciegos de otros enfoques.⁶

En el contexto latinoamericano, Lucía Guerra ha examinado cómo las narrativas urbanas desestabilizan la cartografía oficial al introducir subjetividades y conflictos marginados. Las ciudades en la literatura latinoamericana no son solo espacios geométricos, sino escenarios donde convergen múltiples temporalidades, discursos de poder y luchas por la visibilidad.⁷ Esta dimensión fragmentaria y heterogénea abre posibilidades críticas para pensar la ciudad desde la literatura.

La ciudad es un territorio narrativo cuya lectura facilita datos cualitativos y posibilita un acercamiento emocional, personal y subjetivo a estas vivencias, lo cual distancia esta propuesta de estudios urbanos cuantitativos porque las urbes en las obras de Baeza son dispositivos textuales que condensan relaciones de exclusión, precariedad y movilidad forzada. Al trazar recorridos por estos espacios, las protagonistas también cartografían una experiencia social: la de vivir en los márgenes, la de desplazarse sin pertenecer, la de buscar refugio en geografías que no ofrecen protección. Así, estas narrativas facilitan el mapeo de atmósferas de encierro, amenaza o extrañamiento entre lo privado y lo público, así como espacialidades marginales que rompen el silencio a partir de la representación.

⁵ Véase Jason Finch, *Literary Urban Studies and How to Practice It*, Routledge, Nueva York, 2021, p. 2.

⁶ Véase Jens Martin Gurr, *Charting Literary Urban Studies: Texts as Models of and for the City*, Routledge, Nueva York, 2021, pp. 3, 22.

⁷ Véase Lucía Guerra, *Ciudad, género e imaginarios urbanos en la narrativa latinoamericana*, Cuarto Propio, Santiago, Chile, 2014.

El corpus seleccionado para este capítulo —*Época de cerezos* (2019), *Una grieta en la noche* (2022), *Niebla ardiente* (2021) y *El lugar de la herida* (2024)— constituye una muestra significativa y representativa del universo narrativo que la escritora ha construido en la última década; es con estas obras que su estética narrativa alcanza madurez, profundidad y articulación conceptual. Además, resultan cartografías literarias importantes para el reconocimiento de la experiencia urbana femenina en México.

En la obra de Baeza, el espacio narrativo responde a lo que Marius Conkan y Daiana Gârdan —en diálogo con la tradición fenomenológica de Gaston Bachelard— describen como un escenario no pasivo, sino una construcción activa que influye en el significado del relato, en el desarrollo de los personajes y en la arquitectura de la trama.⁸ Esta concepción entiende el espacio como un dispositivo que condensa ideologías y reproduce dinámicas de poder, codificando jerarquías sociales y conflictos estructurales.⁹ En *Época de cerezos*, por ejemplo, la planta nuclear no solo funciona como un hito geográfico, sino como un núcleo simbólico que concentra tensiones políticas, desigualdad económica y precariedad laboral, lo cual determina el horizonte vital de los personajes.

En este sentido, los cuentos ofrecen variaciones sobre una misma constante: los cuerpos vulnerables —infantiles, adolescentes, femeninos— situados en espacios limítrofes dentro de la ciudad. Los textos arrojan luz sobre experiencias subjetivas de la ciudadanía que habita las periferias ideológicas y económicas.

Los relatos se sitúan en una ciudad imaginada del sur de México que gira en torno a una planta nuclear que construyen “al sur, lejos de aquí, habrá dicho, cerca de la frontera, en el rabo del país, total que si revienta no salpicará a nadie”.¹⁰ Se trata de una presencia ominosa que impregna el espacio cotidiano con una amenaza silenciosa. La elección geográfica no es casual: la planta remite tanto al riesgo tecnológico como a la descomposición social de los márgenes

⁸Véase Marius Conkan y Daiana Gârdan, “Space in Literature and Literature in Space. Introduction”, en *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*, Facultad de Letras de la Universidad Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca, Rumania, 2020, vol. 6, núm. 1, p. 12, <https://doi.org/10.24193/mjct.2020.9>.

⁹*Ibidem*, p. 14.

¹⁰L. Baeza, *Época de cerezos*, Fondo Blanco, México, 2019 [versión electrónica].

urbanos, dado que en estos cuentos la violencia se filtra en la vida diaria, en las dinámicas familiares, en las relaciones de trabajo, en el entorno físico degradado: lo radioactivo se convierte en una metáfora de la experiencia urbana no centralizada.

Por otro lado, *Niebla ardiente* y *El lugar de la herida* articulan redes de sentido que pueden leerse como mapas que representan la violencia normalizada del México contemporáneo. En la primera, la desaparición y posible feminicidio de una mujer funciona como detonante narrativo para explorar los efectos emocionales del duelo, la culpa y la impotencia. Cuando le entregan el cuerpo a la familia de la víctima, se señala:

No había un detalle único en Irene como para decir que el cuerpo hallado fuera era el suyo. La mamá y la hermana argumentaron eso, pero no les hicieron caso y se cansaron de lidiar con su muerte y con las trabas que les pusieron, así que aceptaron la versión oficial, las cenizas y dejaron el asunto por la paz.¹¹

La resignación de estas mujeres reproduce la experiencia de miles de familiares que enfrentan la misma realidad en el país.

Además, la novela muestra una frontera difusa entre lo público y lo privado, que marca tanto un desplazamiento físico como una transformación en la percepción de sí mismas de las protagonistas. Los interiores domésticos funcionan como espacios donde se replica un exterior hostil, donde incluso se reviven los peores recuerdos: “Las pesadillas que tuvo Irene toda la vida se quedaron flotando en la casa y fueron a dar a su cerebro para no dejarla dormir por las noches”.¹²

Para Bachelard, “el espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido, y es vivido no en su positividad, sino con todas las parcialidades

¹¹L. Baeza, *Niebla ardiente*, Alfaguara, México, 2021 [versión electrónica].

¹²*Idem.*

de la imaginación”.¹³ La propuesta de Conkan y Gârdan retoma y amplía la idea bachelardiana de que el espacio literario es, ante todo, una experiencia subjetiva mediada por las vivencias, emociones y memorias de quienes lo habitan, y proponen que el espacio no solo configura el contexto del relato, sino que organiza y da sentido a la estructura narrativa.¹⁴

En *El lugar de la herida*, la trama se centra en la trata de personas y la violencia sexual, además de poner en evidencia el vacío de justicia en contextos donde la impunidad es norma y no excepción, y donde las víctimas son sistemáticamente ignoradas por las instituciones. Al igual que *Niebla ardiente*, posiciona lo privado —el hogar y el cuerpo— como focos de violencia urbana y traza un mapa de la realidad que deben recorrer las familias de las mujeres desaparecidas:

Dolores, te digo que mi suegro estuvo muchos años en la policía, vio de todo, nos contaba cada historia que te sorprenderías, más las cosas que nunca le dijo a nadie, que han de ser horribles [...]. Te digo con total seguridad que las autoridades no van a hacer nada aunque le pases a los secuestradores enfrente.¹⁵

En la novela, el barrio periférico se convierte en una topografía de exclusión donde las reglas no escritas del territorio limitan la movilidad física y social de las protagonistas, sobre todo de mujeres jóvenes, cuya experiencia urbana está marcada por el miedo y el control patriarcal: estos territorios, lejos de ser neutrales, actúan como escenarios donde se inscriben las relaciones de poder y se visibiliza la condición de marginalidad.

En los textos de Baeza, el espacio no es un mero telón de fondo, sino un elemento literario que permite el mapeo de las experiencias protagónicas atravesadas por la violencia patriarcal. Vale la pena mencionar que el interés de la escritora por la dimensión espacial tiene raíces tanto literarias como autobiográficas:

¹³ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, trad. de Ernestina de Champourcin, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2000, p. 20.

¹⁴ Véase M. Conkan y D. Gârdan, “Space in Literature”, p. 16.

¹⁵ L. Baeza, *El lugar de la herida*, Alfaguara, México, 2024 [versión electrónica].

si bien no se considera migrante en el sentido estricto, ha experimentado desde la infancia múltiples desplazamientos internos, entre Campeche, Veracruz y la Ciudad de México, que, en sus palabras, la han situado “siempre a la orilla”.¹⁶ Por ello, su obra incorpora con frecuencia figuras que no pertenecen del todo a ningún sitio: niñas, adolescentes o mujeres que huyen, se esconden, o son obligadas a trasladarse, ya sea por motivos económicos, afectivos o de seguridad. Esta condición nómada es también una forma de crítica al sistema de exclusión que opera sobre los cuerpos vulnerables en México.

En síntesis, las obras de Baeza tejen atmósferas de opresión donde la violencia se despliega como una fuerza estructural y cotidiana que dibuja una cartografía de lo invisible, marcada por silencios, despojos y exclusiones. Estos textos actúan como vehículos de crítica, memoria y resistencia porque hacen visibles los espacios periféricos y los cuerpos vulnerables. En este sentido, la poética del espacio en la autora no se limita a reproducir escenarios urbanos, sino que los convierte en dispositivos narrativos que condensan la experiencia femenina en los márgenes, transformándola en un territorio simbólico desde el cual pensar las tensiones de la vida contemporánea.

Época de cerezos: geografías del abandono

Gayatri Chakravorty Spivak plantea la imposibilidad de que el subalterno tenga una voz auténtica en los discursos dominantes; se pregunta si es posible representar a los más oprimidos sin que su voz sea mediada, distorsionada o directamente anulada por las estructuras de poder que los silencian.¹⁷ Las voces subalternas se visibilizan en *Época de cerezos* (2019), libro que despliega narraciones que funcionan como cartografías donde lo urbano y lo rural convergen como escenarios de violencia estructural, abandono institucional y precariedad afectiva. La ciudad sin nombre, espacio central de estos cuentos, es el lugar

¹⁶ L. Baeza, entrevista, 2024.

¹⁷ Véase Gayatri Chakravorty Spivak, “¿Puede hablar el subalterno?”, en *Estudios culturales. Ensayos sobre los imaginarios contemporáneos*, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México, 2010, p. 27.

donde se cruzan la marginación económica, la corrupción ecológica y la opresión simbólica sobre los cuerpos vulnerables. La lectura cartográfica de estos relatos construye una crítica a la realidad del sur mexicano, que se construye como un umbral de riesgos, silencios y sueños en ruinas.

Desde el primer cuento del libro, “En algún sitio de esta casa”, se inscribe una imagen contundente del desastre urbano: “—Estalló el reactor —dijo una mujer que echaba un vistazo desde el balcón del edificio de enfrente—. El polvo viene de la central nuclear, parece que se desplomó algo”.¹⁸ Esta escena, aparentemente excepcional, es en realidad una manifestación del deterioro estructural que atraviesa toda la ciudad: la planta nuclear, emblema de un supuesto progreso, se convierte en hito¹⁹ de amenaza y descomposición. La explosión no solo sacude el paisaje, sino que altera el tejido emocional de los personajes, atrapados entre el encierro físico y el colapso ambiental.

Este desastre funciona como punto focal de las vivencias urbanas. En “Breve historia de un naufragio”, la narradora describe con crudeza la geografía tóxica de la ciudad: “Nuestra ciudad no tiene mar, sus contornos no dan hacia ninguna parte [...]. Solo ha servido para alimentar una planta nuclear que en pocos años exterminará a quienes tienen la mala suerte de vivir cerca”.²⁰ La urbe no ofrece escape ni sentido de pertenencia porque su cartografía es la de la clausura; por ello, se expresa que “el aire a veces da la sensación de ahogarnos”.²¹ En otras palabras, la espacialidad se traduce en asfixia. La imagen del mar ausente se convierte en metáfora del estancamiento vital y, frente a ello, la fuga se vuelve una necesidad más que un deseo: “Tomé la bici y comencé a pedalear con fuerza, rápido para dejar atrás el círculo tóxico en el sur de la ciudad”.²²

¹⁸ Laura Baeza, *Época de cerezos*.

¹⁹ El concepto de *hito* se origina en el estudio clásico de Kevin Lynch, quien identifica cinco elementos que estructuran la imagen urbana desde la percepción de sus habitantes: senderos, bordes, barrios, nodos e hitos. Estos últimos (*landmarks*) son puntos de referencia visual fácilmente identificables, que ayudan a orientar al sujeto en el espacio y a construir una identidad urbana (Véase Kevin Lynch, *The Image of the City*, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, 1960).

²⁰ L. Baeza, *Época de cerezos*.

²¹ *Idem*.

²² *Idem*.

La periferia urbana también aparece como zona de desposesión simbólica en “No hay Goliat”, donde la voz protagonista abre una mercería en una colonia marginal, convencida por las falsas promesas del Estado: “Creímos en la plusvalía, esa palabra con la que nos venden la modernidad a quienes no nos acostumbramos a ver el paso del tiempo en los ladrillos de nuestras casas”.²³ En el espacio periférico se instala una violencia sutil pero igualmente corrosiva: la del desarrollo impuesto, que no transforma vidas, sino que las vacía. La planta nuclear se erige aquí como tótem del abandono: “Nadie discutiría su presencia. Cuando la central fue un hecho, la mayoría de las familias que vivían cerca huyeron de la zona porque tenían la firme convicción de que las radiaciones les provocarían una tercera oreja, bebés que nacerían ciegos, enanos o con seis dedos”.²⁴ Existe, entonces, un trazo no solo sobre el territorio, sino en los cuerpos que habitan la ciudad, que permanecen vulnerables ante la inevitable presencia de la planta nuclear, símbolo de la violencia ejercida desde la jerarquía del poder económico.

En los cuentos abundan terminales de autobuses, cuartos de renta y moteles: espacios periféricos que nunca se transforman en refugio. Son no-lugares donde la subjetividad se disloca. En “Día 30”, por ejemplo, una pareja contempla mudarse a un fraccionamiento en las afueras de la ciudad que se anuncia con el lema “Construyendo sueños”, promesa aspiracional que se desploma al recordar el accidente que marcó su casa. La habitación sin terminar se convierte en metonimia del duelo inconcluso por un embarazo perdido —quizá también como consecuencia de la explosión en la planta nuclear—, del deseo interrumpido, de la casa como no-hogar.

En el libro, la violencia estructural se manifiesta en el cuerpo femenino, especialmente cuando este aparece como residuo o como signo de lo que el sistema descarta. En “La carretera”, la periferia se vuelve literal y simbólicamente el lugar del feminicidio: “Encontraron en el sótano de una casa el cadáver en

²³ *Idem.*

²⁴ *Idem.*

descomposición de una mujer de aproximadamente treinta años”.²⁵ Este hecho no se presenta como una excepción, sino como una más de las “noticias escalofriantes” que pueblan el imaginario colectivo de la ciudad, donde la impunidad se convierte en atmósfera. El asesino ha trabajado en la ciudad “con diferentes nombres e identificaciones”, sin que nadie lo haya detenido. Esta negligencia de las estructuras estatales refleja la realidad mexicana, a la vez que alimenta el miedo y reafirma la condición desechable del cuerpo femenino.

En esta colección de cuentos, Baeza no ofrece un mapa referencial de México que pretenda servir como una calca absoluta o un mimetismo incuestionable, de tal forma que el proyecto resulta profundamente simbólico y crítico. Se construye una cartografía literaria que posiciona al centro de la experiencia urbana identidades que suelen ser silenciadas y, en términos de lo propuesto por Spivak, da voz al subalterno.

La narrativa del espacio se alinea con el interés que la propia autora ha señalado en torno al desplazamiento de las personas y cómo ciertos entornos marcan las condiciones de vida de quienes los habitan.²⁶ La periferia urbana con la planta nuclear como centro ideológico mapea las realidades de un territorio fragmentado, donde el cuerpo precarizado paga el costo del desarrollo fallido.

Cuerpos vulnerables, afectos rotos: infancias, deseo y violencia en *Niebla ardiente* y *El lugar de la herida*

En las novelas *Niebla ardiente* (2021) y *El lugar de la herida* (2024), se construye una narrativa donde el espacio privado habitado por el cuerpo adolescente femenino se convierte en un territorio de disputa simbólica, afectiva y política. El hogar, una extensión de lo urbano, se encuentra marcado por el abandono, la enfermedad mental, la sexualidad silenciada o instrumentalizada, y la violencia familiar e institucional. Las novelas permiten la configuración de una cartografía literaria que arroja luz sobre formas persistentes de violencia.

²⁵ *Idem.*

²⁶ Véase L. Baeza, entrevista, 2024.

Así, se rompe el silencio de subjetividades marcadas por contradicciones afectivas, impulsos de fuga y momentos de deseo, donde la intimidad aparece simultáneamente como refugio y amenaza. En el contexto urbano mexicano, esta ambivalencia se torna especialmente significativa: el hogar, tradicionalmente entendido como espacio de cuidado, es en muchos casos el principal escenario de violencia contra las mujeres. Según datos del informe *La violencia feminicida en México: aproximaciones y tendencias*, una parte sustancial de los feminicidios ocurre dentro del ámbito doméstico, lo cual pone en evidencia cómo lo privado puede volverse un territorio de riesgo constante.²⁷

La tensión entre lo público y lo privado ha sido analizada por Silvia Federici, quien advierte que la separación moderna de estas esferas ha naturalizado el trabajo reproductivo como una función femenina, invisibilizándolo como labor económica y subordinándolo a la lógica del capital.²⁸ En la narrativa de Laura Baeza, esta configuración se traduce en casas que ya no operan como refugios, sino como espacios hostiles donde el cuerpo femenino es objeto de silenciamiento y violencia. Lo privado se extiende así al espacio urbano, formando parte de una cartografía afectiva donde la precariedad, la opresión y el despojo atraviesan los cuerpos y los territorios

En *Niebla ardiente*, la figura de Esther opera como nodo narrativo entre tiempos y espacios que ponen en constante tensión la noción de los territorios públicos y privados. Su presente en Barcelona contrasta con el pasado en Martínez de la Torre, Veracruz, y la colonia Narvarte en la capital mexicana, hogares de formación afectiva donde se forjó el trauma. Esther recuerda: “Salir de madrugada era la única forma de sentirse libre de obligaciones. [...] Su mundo no podía girar en torno a sí misma, ella estaba ahí para hacerse cargo de alguien

²⁷ Véase ONU Mujeres, Instituto Nacional de las Mujeres y Comisión Nacional para Prevenir y Erradicar la Violencia contra las Mujeres, *La violencia feminicida en México: aproximaciones y tendencias*, ONU Mujeres, México, 2020. <https://mexico.unwomen.org/es/digiteca/publicaciones/2020-nuevo-diciembre-2020/violencia-feminicida#view>.

²⁸ Véase Silvia Federici, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, trad. de Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza, Traficantes de Sueños, Madrid, 2010, pp. 16, 112-113. <https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Caliban%20y%20la%20bruja-TdS.pdf>.

más”.²⁹ Esta sentencia sintetiza uno de los núcleos éticos y emocionales de la novela: la feminización de los cuidados como carga y destino, y la renuncia al yo como herencia familiar, lo cual es un hito de la experiencia femenina en los hogares de México.

El vínculo entre Esther e Irene, su hermana menor, sostiene la trama de la novela. Desde niñas, comparten un territorio inestable en la casa de Martínez de la Torre, Veracruz, una ciudad donde la infancia está signada por el desamparo estructural. La figura del padre ausente y la madre precarizada construyen un entorno familiar que determina la experiencia del espacio privado.

La mudanza al entonces Distrito Federal no implica una mejora en sus condiciones de vida, ya que la experiencia urbana se entrelaza con el miedo al desconocimiento del trato a la salud mental. El recuerdo de la llegada a la terminal TAPO está poblado de imágenes de niñas mendigando, madres solas e infancias invisibilizadas: “Una niña más o menos de la edad de mi hermana sentada en el suelo, abrazándose a sus propias piernas [...] estiraba la mano para pedir limosna y limpiarse los mocos secos de las mejillas”.³⁰ Esta escena, cargada de crudeza, instala una representación de la infancia como lugar de fragilidad y mapea realidades precarias de las ciudades mexicanas que son sistemáticamente ignoradas.

Irene representa el cuerpo infantil patologizado, porque al ser diagnosticada con esquizofrenia infantil se convierte en un cuerpo incómodo, inexplicable para los adultos y no protegido por las instituciones. El hogar, para ella, no es un lugar de refugio, sino de opresión. La novela retrata con precisión la violencia médica y familiar que recae sobre los cuerpos neurodivergentes. “A mi mamá la noticia se le estrelló como un *knock out*. Mi papá no dijo nada, su mutismo era el de toda la vida”.³¹ El territorio de lo privado, entonces, se revela como un dispositivo de control y silencio, donde las emociones no tienen lugar y el malestar se metaboliza a través del grito, la agresión o la indiferencia.

²⁹ L. Baeza, *Niebla ardiente*.

³⁰ *Idem*.

³¹ *Idem*.

Este tipo de violencia íntima también aparece en *El lugar de la herida*, donde el punto de vista de Lucero, una adolescente marcada por la exclusión, permite explorar una subjetividad situada en el umbral entre la niñez y la adultez, entre el cuidado y la explotación. Lucero, en su hogar, atestigua el trabajo sexual de su madre, lo cual construye una potencia simbólica demoledora: “Nunca había sentido tanta vergüenza como ese día. Es como si las piernas se te volvieran agua y tuvieras que apoyarte en algo, lo que sea, un mueble, el brazo de alguien, el respaldo de una silla para no caer directo al suelo, que siempre había sido el lugar desde donde veía todo”.³² El cuerpo de Lucero, tal como el de Irene, aprende desde temprano que su posición en el mundo está subordinada a los deseos y decisiones de otros, que su agencia está limitada por una precariedad estructural.

La amistad entre Lucero y Nancy, adolescentes en un entorno hostil, se despliega en un territorio urbano de ambigüedad emocional, donde conviven con dinámicas de control y coacción. Ambas son víctimas de trata de personas en Tlaxcala, que deja de ser una localización neutra para convertirse en un dispositivo narrativo de alta densidad simbólica, dado que no se trata de una ciudad mimética o referencial, sino de una configuración textual que condensa tensiones sistémicas del país.

La ciudad representada, incluyendo el espacio del hogar, no funciona como fondo estático, sino como práctica discursiva que da forma a la experiencia para configurar un mapa político y de denuncia en el que se inscriben las huellas de la desaparición y borramiento. Es en esa tensión donde la novela construye un territorio en disputa, y los espacios urbanos no solo encierran a los personajes, sino que los producen como sujetos precarizados.

Así, la narrativa interpela el modo en que lo urbano afecta, transforma y violenta los cuerpos que lo habitan. A través de la violencia ejercida sobre Lucero, lo privado se incorpora al tejido de la ciudad y difumina el umbral entre lo doméstico y lo público. Esta integración cuestiona la visión tradicional del urbanismo, que ha relegado históricamente la experiencia femenina a los

³²L. Baeza, *El lugar de la herida*.

márgenes del espacio ciudadano. La periferia no refiere únicamente a una localización geográfica, sino a una condición simbólica: representa aquello que ha sido excluido, invisibilizado y desvalorizado dentro del orden urbano, y que suele coincidir con el espacio doméstico asignado a las mujeres. Como sostiene el Col·lectiu Punt 6, los espacios cotidianos de la ciudad no solo reflejan jerarquías y desigualdades, sino que también participan activamente en su reproducción: la planificación y gestión urbana perpetúan relaciones de poder que son estructurales, aunque no ineludibles.³³ La novela incorpora corporalidades desplazadas en el centro del mapa literario y las posiciona como puntos focales de la experiencia urbana.

Los cuartos y casas donde se desarrolla la historia y donde mantienen a las víctimas estructuran una geografía cargada de amenaza, donde la tensión se construye a partir del silencio y la penumbra: “Afuera no se oía nada, la calle estaba desierta”.³⁴ La representación del espacio privado como lugar de riesgo constante donde la violencia habita es central para comprender la construcción narrativa del miedo y la indefensión.

Dolores, personaje clave de *El lugar de la herida*, ofrece una perspectiva diferente pero complementaria: la de la madre que busca a su hija desaparecida, Nancy. Su voz encarna la dimensión colectiva del duelo y la resistencia desde la esfera de lo privado. “Nos mudamos de Tlaxcala a Apizaco porque creímos que la vida por fin nos daba una buena cara [...], pero la vida no le pinta bien a nadie si a la vida no le da la gana”.³⁵ Su historia reconfigura la figura de la “madre buscadora”, una constante en la realidad mexicana. Se trata de una desesperación cotidiana que busca ser ignorada por el Estado.

Además, la sexualidad, lejos de configurarse como una posibilidad de emancipación, se convierte en un campo de disputa simbólica del cuerpo dentro de lo privado: allí, donde debería haber afecto o placer, aparece el chantaje, la

³³ Véase Col·lectiu Punt 6, *Urbanismo feminista*. Por una transformación radical de los espacios de vida, Virus Editorial, Barcelona, 2019, p. 18. https://www.punt6.org/wp-content/uploads/2022/04/libro_Urbanismo-feminista_ES.pdf.

³⁴ L. Baeza, *El lugar de la herida*.

³⁵ *Idem*.

manipulación o la culpa. El consentimiento se desdibuja en contextos donde la necesidad económica, la sed de afecto o el miedo inhiben la capacidad de elección plena. Así, los cuerpos de estas mujeres, niñas, adolescentes o adultas, se constituyen como nodos sensibles en un mapa de opresión que no solo atraviesa lo íntimo, sino que se proyecta espacialmente sobre la ciudad. A través de ellas, se dibuja un atlas literario donde las experiencias de vida son inseparables de los territorios que las condicionan, deforman o expulsan.

Dolores, Lucero, Irene y Esther configuran una cartografía literaria donde lo privado y lo público se entrelazan para revelar las fisuras de un sistema urbano hostil hacia los cuerpos femeninos. El hogar, lejos de ser un refugio, aparece como un espacio precario de violencia, abandono o silenciamiento, mientras que la ciudad extiende esa vulnerabilidad hacia lo externo, trazando una geografía afectiva en la que deseo, dolor y precariedad se imbrican. La infancia, despojada de su supuesto carácter inocente, se presenta como una etapa marcada por el desarraigo, el abuso y la invisibilización. En esta narrativa, el dolor no es abstracto: se encarna en cuerpos situados, en espacios vividos y en condiciones materiales concretas que lo amplifican o lo desatienden. Así, los mapas literarios de Baeza desdibujan los límites tradicionales entre lo doméstico y lo urbano, al incorporar el hogar como un nodo central de las violencias que atraviesan la ciudad.

Conclusión: Laura Baeza y la escritura de los márgenes en el canon contemporáneo

El análisis que realizo en este capítulo despliega una cartografía de las ciudades literarias de Laura Baeza, donde los silencios, lo periférico y lo doméstico se revelan como espacios centrales de violencia estructural. A la luz de lo planteado por Conkan y Gârdan, en diálogo con la tradición fenomenológica de Bachelard, estos escenarios no funcionan como telones de fondo pasivos, sino como construcciones que organizan el sentido del relato y condensan tensiones políticas, sociales y afectivas. La narrativa de Baeza se configura como un acto de resistencia simbólica: visibiliza cuerpos vulnerables, desafía las jerarquías espaciales

y pone en crisis las dicotomías entre lo público y lo privado, lo cual muestra que el espacio literario es un campo de disputa por la memoria y la representación.

Desde una perspectiva crítica, el presente estudio posiciona a la autora como una narradora que hace del margen su punto de partida epistemológico y político. Las urbes representadas son espacios narrativamente “no canónicos” dentro de la tradición centralista de la literatura mexicana, dominada durante décadas por figuras masculinas y por escenarios exclusivamente capitalinos. Frente a ese legado, Baeza transforma la espacialidad en una geografía crítica, al dotarla de densidad simbólica, dado que sus urbes son territorios atravesados por el despojo y la violencia que las estructuras hegemónicas pretenden invisibilizar.

En este sentido, la obra de Baeza dialoga con la tradición de la narrativa urbana mexicana. Si bien comparte con autoras como Bibiana Camacho o Fernanda Melchor una sensibilidad hacia la crudeza del entorno social, Baeza trabaja desde una intensidad rítmica casi oral y una violencia verbal que apuesta por lo limítrofe, en un sentido tanto territorial como identitario. Desde esta óptica, su narrativa puede leerse como una continuidad de ciertas preocupaciones que atraviesan la literatura mexicana escrita por mujeres en el siglo XXI: el cuerpo, la violencia y el deseo.

Con ello, la autora redefine las coordenadas del canon de la literatura mexicana contemporánea al narrar desde los márgenes lo roto y lo silenciado. Articula una poética del daño que es profundamente encarnada y lúcida; además, subraya que las ciudades también son cuerpos, y que los cuerpos, en su fragilidad, contienen el archivo más preciso del país que habitamos.

Semblanzas

Eugenia Núñez es doctora en Historia del Arte y profesora-investigadora de tiempo completo en la Facultad de Artes de la UAEM. Su trayectoria se ha enfocado en la fotografía, el libro de artista y el arte contemporáneo, articulando práctica artística, investigación y docencia. Es socia fundadora de AuLux Lab, espacio en Cuernavaca dedicado a la fotografía artística contemporánea y a la edición de autor. <https://orcid.org/0009-0008-4378-688X>.

Liliana Elvira Moctezuma es egresada del doctorado en Educación, Arte y Cultura de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, maestra en Estudios de la Mujer por la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco (UAM-X) y licenciada en Estudios Latinoamericanos por la UNAM. Se ha dedicado a la investigación, la difusión y la docencia de las mujeres en el arte mexicano, en particular de aquellas vinculadas a la creación de arte popular. Es autora de algunas publicaciones y ha impartido cursos sobre arte y género en espacios como el Centro Cultural de España y el Museo Nacional de Arte (MUNAL). <https://orcid.org/0009-0000-6741-8346>.

Ángel Miquel es doctor en Historia del Arte por la UNAM y profesor en la Facultad de Artes de la UAEM. Sus investigaciones se enfocan en la historia del cine mexicano y su cultura durante la primera mitad del siglo XX. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores (SNII). <https://orcid.org/0000-0001-5872-6224>.

Isadora Escobedo Contreras es curadora y artista feminista. Tiene un doctorado en Historia del Arte por la Universidad de León, España, y es licenciada en Comunicación Social por la UAM-X. Sus líneas de investigación se enfocan en las epistemologías del sur, las intermedialidades y el arte feminista. Es profesora de grado y posgrado de la UAEM, donde actualmente es secretaria de investigación de la Facultad de Artes. Desde 2024 es parte del Consejo Académico del Centro

de Estudios Críticos de Género y Feminismos de la Universidad Iberoamericana. <https://orcid.org/0009-0003-0458-1770>.

Melisa Lio Flores es investigadora, curadora e historiadora del arte. Sus líneas de investigación se centran en los estudios de memoria y las prácticas artísticas contemporáneas que involucran los estudios visuales, el arte colaborativo y las nuevas construcciones artísticas que destacan el trabajo reciente de mujeres creadoras. Actualmente cursa un posdoctorado en la UAEM. <https://orcid.org/0000-0001-9388-5992>.

Larisa Escobedo es artista, escritora y docente feminista. Es doctora en Historia del Arte y ha centrado su investigación en feminismo, pensamiento decolonial y arte contemporáneo. Ha obtenido los apoyos del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca) y del Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico (PECDA). Es miembro del SNII. <https://orcid.org/0009-0001-0102-1482>.

Mariel Cifardo es profesora en Historia de las Artes Visuales y artista visual. Pertenece al Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), en Argentina. Es investigadora categoría 1, profesora titular ordinaria de las cátedras de Lenguaje Visual 1 y 2 B, y secretaria de Arte y Cultura de la UNLP (periodos 2018-2022 y 2022-2026). Ha sido decana de la Facultad de Artes de la UNLP durante los periodos 2010-2014 y 2014-2018. <https://orcid.org/0000-0002-7076-8387>.

Araceli Barbosa Sánchez es profesora-investigadora de la Facultad de Diseño de la UAEM. Es autora de seis libros y de múltiples artículos en revistas. Sus líneas de investigación son perspectiva compleja y transdisciplinaria de la discursividad visual; arte y género, y arte ambiental. Pertenece al SNII. <https://orcid.org/0000-0001-8787-439X>.

Yunuen Díaz es profesora-investigadora de tiempo completo en la Facultad de Artes de la UAEM. Sus líneas de investigación se centran en los estudios ecofeministas, el arte orientado a la recuperación de los haceres y saberes del territorio, y las estéticas ecoalimentarias. Es autora de los libros *Barro y arroz. Tierra, cocina y resistencia (2022)* y *La tierra está en la boca. Arte contemporáneo y alimentación en México (2025)*, con el que obtuvo el Premio Bellas Artes de Ensayo Literario José Revueltas 2025. Ha publicado artículos sobre ecologías del estómago, *terraformance* y ecopedagogías. Coordinó el libro *Enraizadas. Mujeres, creación, medioambiente y ecoterritorialidad (2025)*. Su trabajo como artista ha sido exhibido en diversas plataformas y museos en México y en la I Bienal Internacional de Arte y Ciudad, BOG25. Es integrante del SNII. <https://orcid.org/0000-0002-5100-7435>.

Zaira Espíritu es investigadora, docente y curadora. Tiene un doctorado en Ciencias Antropológicas por la UAM Unidad Iztapalapa (UAM-I) y actualmente realiza una estancia posdoctoral en la Facultad de Artes de la UAEM. Es miembro del SNII y del Sistema Estatal de Investigadores de Morelos. Su trabajo se centra en la investigación-creación, la indagación artística y las escrituras desde el arte. <https://orcid.org/0009-0001-8162-1073>.

Elías Paracelso Xolocotzin Eligio es doctor en Artes y Diseño por la UNAM. Imparte cursos de licenciatura y maestría en la Facultad de Artes y en el doctorado de la Facultad de Diseño de la UAEM. Su investigación vincula la fisicidad y percepción cognitiva del sonido en las artes transmediales. Es integrante del SNII. <https://orcid.org/0000-0001-9870-2825>.

Martha Gabriela Mendoza Camacho es doctora en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad, maestra en Creación Artística, maestra en Estudios de Literatura Mexicana y licenciada en Letras Españolas. Actualmente es profesora en El Colegio de Morelos y realiza una estancia posdoctoral en la Universidad de Guadalajara. Pertenece al SNII. <https://orcid.org/0000-0001-6928-5639>.

Berenice Romano Hurtado es doctora en Literatura Hispánica por El Colegio de México, profesora-investigadora de tiempo completo en la UAEMex y miembro del Taller de Teoría y Crítica Literaria Diana Morán. Es autora de diversos artículos y de los libros *Memoria y autobiografía: una deconstrucción del tiempo*; *Antología de miradas*; *El retrato en la España del siglo XV como parte de la representación funeraria*, y *Voces del cuidado: ecocrítica en la literatura latinoamericana escrita por mujeres*. Es integrante del SNII. <https://orcid.org/0000-0002-6722-2383>.

Angélica Tornero cuenta con un doctorado en Literatura Iberoamericana y otro en Filosofía por la UNAM. Ha publicado diversos libros de autoría individual y obras colectivas como coordinadora, así como más de cien artículos y capítulos de libro en publicaciones nacionales e internacionales. Ha sido responsable de varios proyectos de investigación y ha participado en coloquios y congresos en México y el extranjero. Pertenece al SNII. <https://orcid.org/0000-0002-1928-6550>.

Orly Cortés se especializa en urbanismo literario y en el estudio cultural de la ciudad. Su trayectoria se centra en la relación entre literatura, arte y contextos urbanos contemporáneos. Actualmente realiza un posdoctorado en la UNAM con el proyecto “Territorios textuales: la configuración del espacio urbano en la literatura femenina mexicana del siglo XXI”, enfocado en espacio urbano y literatura femenina mexicana. <https://orcid.org/0000-0003-0820-5396>.

Latinoamericanas en las artes y la literatura.

Siglos XX y XXI,

de Fernando Delmar, Yunuen Díaz,

Ángel Miquel, Eugenia Núñez y

Angélica Tornero (coords.),

se terminó en junio de 2026.

¿Qué aportan las mujeres a las artes y a la literatura?
¿Cómo es que su trabajo ofrece una visión alterna a la de la cultura hegemónica? ¿Cómo confrontaron la adversidad del medio creativo que hasta el siglo XX permanecía como un espacio casi exclusivamente masculino?
¿Qué estrategias formales, perceptivas, conceptuales o, incluso, sociales han adoptado las mujeres para lograr sostener una vida dedicada al trabajo estético? Este libro propone responder estas preguntas a través del estudio de artistas y escritoras latinoamericanas de los siglos XX y XXI que han realizado aportaciones formales, temáticas o conceptuales a sus áreas respectivas de trabajo. Se trata de figuras que, si bien recibieron atención o reconocimiento, aún necesitan ser estudiadas para comprender sus aportaciones en una dimensión más profunda. De esta forma, se ofrece aquí un aporte al releer esas trayectorias desde perspectivas críticas actualizadas provenientes de campos como la teoría y crítica feminista del arte, la historiografía con enfoque de género y la ecocrítica.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

