

SIN CENTENARIO NI BICENTENARIO

*Revoluciones*  
**ALTERNAS**

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA  
CIUDAD DE MÉXICO, 2009

Moda y masculinidad en México: el bicentenario de una reflexión.  
Fernando Bermúdez

MODA Y MASCULINIDAD  
EN MÉXICO: EL BICENTENARIO  
DE UNA REFLEXIÓN.

---

Fernando BERMÚDEZ

65

Dentro de los estudios de género, la vestimenta es un importante detonador para comenzar una reflexión seria de quiénes somos y qué pensamos. El concepto de masculinidad queda reflejado no sólo en la construcción histórico-social de qué significa ser hombre, sino también en los signos que ese hombre selecciona para expresar lo que es. Éstos están culturalmente definidos: el azul es para niños y el rosa para niñas. El hombre mexicano contemporáneo ha iniciado una etapa en la que se permite pensar sobre la veracidad de los patrones culturales tradicionales y sobre si puede ponerse rosa o no. Esta reflexión incipiente no ha existido de manera real en lo que conocemos como México Independiente. Aquí se intenta buscar respuestas sobre la relación de moda y masculinidad que ha llevado, por un lado a un escenario de diseño de moda masculino poco creativo y tímido, y por el otro a una lenta transformación del concepto de masculinidad del mexicano.

## El cuerpo del delito

Podemos festejar con mucha algarabía los doscientos años del México independiente pero por más que queramos, jamás podremos borrar y mucho menos menospreciar los trescientos años del México colonial. Octavio Paz los define como "años que llegaron para quedarse y se quedaron".<sup>1</sup> La construcción histórica de la masculinidad del mexicano es, por un lado, una construcción española y, por el otro, una construcción cristiana, en donde se permiten algunos elementos de cultura india siempre y cuando estén contenidos dentro de la visión de lo masculino de la cultura conquistadora.

Lo primero para desarrollar moda es tener un cuerpo. Este cuerpo necesariamente es erótico, capaz de despertar deseo sexual y de ser representado. A partir de él la vestimenta adquiere sentido en una dualidad de ocultar y revelar. La ropa lo que hace es descubrir aquello que se pretende ocultar, insinuar lo prohibido y formalizar la definición de quiénes somos en un sentido social. Es decir, por un lado la ropa nos dice a qué pertenecemos, cuál es nuestro rango, posición social, nivel económico y, por otra parte, nos revela componentes eróticos y de poder que se expresan en las prendas para comunicar seducción, ostentación, respeto, poder o respuesta.

Sin un cuerpo al que vestir, sin un cuerpo sobre el cual reflexionar, el desarrollo de la moda es mucho más difícil. Por órdenes reales, a partir del momento de la conquista y hasta el final de la colonia, el dibujo del desnudo masculino y femenino fue prohibido por la Corona Española.<sup>2</sup> La única desnudez existente fue aquella que aclaraba y subrayaba lo salvaje de los nativos; la representación del cuerpo del nativo fue permitida como una forma de expresar su barbarie (Fig. 1 y 2). A diferencia de Italia o de Francia con una industria de moda pujante y con un estudio histórico exhaustivo del cuerpo humano a través del dibujo y la pintura, México nunca se atrevió a empezar una reflexión seria sobre el cuerpo masculino en su sentido físico y mucho menos en su sentido erótico.

## Sin un cuerpo, ¿para qué invertir tiempo en vestirlo?

En el momento en el que el conquistador se declara superior sobre lo indiano, se erradica cualquier necesidad de reflexión sobre la nueva cultura mestiza que se está generando, incluyendo el concepto de masculinidad y la moda.

<sup>1</sup> Octavio Paz, *The Labyrinth of S* Grove Press, 1997, p. 101.

<sup>2</sup> Ilona Katzew, *La pintura de cas*

Ambos vinieron de Europa y se aceptaron tal y como llegaron. Sin embargo, la moda en América española tuvo una característica singular: en una sociedad dividida en castas en la cual lo importante era parecer español, la vestimenta jugó un rol importante:

*La vestimenta funcionaba eficazmente para pasar por español, según los Estatutos del baratillero, 'es el traje el que da calidad en este reino como se ve en muchos, que son tenidos por caballeros, habiendo sido en España en mulas de forlones'.<sup>3</sup>*

Se puede afirmar entonces que el lujo se convierte en un aspecto fundamental de la cultura colonial: "Vetancurt no deja lugar a dudas de que la indumentaria se creía un aspecto cardinal de la exhibición de riqueza en Nueva España. De hecho el lujo y la extravagante vestimenta de la colonia eran tan extremos que causaron preocupación a las autoridades españolas."<sup>4</sup>

Como consecuencia se concibieron leyes que trataron de hacer de la ostentación un delito, las cuales jamás se aplicaron. El lujo se instauró como forma de diferenciarse del otro, haciendo una sociedad polarizada no sólo en lo económico y en las oportunidades, sino en lo físico.

*...no obstante que hay tanta grandeza en México, caballeros tan ilustres, personas ricas, coches, carrozas, galas y extremada profusión, es el vulgo tan crecido en número, tan despilfarrado y andrajoso, que lo afea y mancha todo, causando espanto a los recién llegados de Europa.<sup>5</sup>*

Dicho modelo social viene a afectar hasta las relaciones personales y, como lo subraya Katzew: "El amor colonial también entrañaba la posibilidad de mejorar la raza."<sup>6</sup> Al igual que la ropa.

Sin cuerpo que vestir, sin distinción cultural que hacer a través del vestido y con la determinación de convertir a las colonias en España, la necesidad de desarrollar una moda masculina fue inexistente, o bien, las transformaciones fueron sumamente sutiles. El traje de charro o de mariachi es un buen ejemplo. A pesar de ser el traje típico nacional, y aún con la discusión existente sobre su origen, muy probablemente tenga sus antecedentes en Salamanca, España, en donde también se conocía como traje de "charro".<sup>7</sup> A pesar de que los criollos, forjadores de nuestra independencia, en ningún momento tuvieron la intención de retomar elementos indígenas en un traje típico, tampoco menospreciaron el trabajo de bordado y platería de origen nacional. De esta forma el traje de charro, a pesar de la obsesión por mantenerse hispano, tuvo y tiene un fuerte carácter mestizo.

El México independiente aporta poco para generar una moda masculina o para reflexionar sobre la masculinidad del mexicano. Iturbide, Allende, Hidalgo, Morelos y un sin fin de figuras históricas, aparecen vestidas como cualquier europeo de la época. Curiosamente es Maximiliano de Habsburgo quien, fascinado por el traje de charro, lo promueve al usarlo de manera frecuente, popularizándolo o poniéndolo de moda entre la aristocracia nacional y dando pie a que ese traje, cuyo origen más cercano es el chinaco, se convierta en el típico nacional.

Posteriormente en el s. XX, ese mismo traje nos daría un claro indicio del vínculo entre moda masculina y el concepto de masculinidad a través del cine nacional. El traje llegó a la Ciudad de México en 1920 con el Mariachi Coculense de Cirilo Marmolejo, quienes tocan ante la élite política del General Alvaro Obregón. Este traje es retomado años después para dar vida en la comedia ranchera al charro mexicano revistiendo e inventando la personalidad del hombre mexicano del siglo XX, ya con características propias que lo diferencian de lo español.

El cine nacional invade los mercados nacionales y de habla hispana y define muchos de nuestros comportamientos ayudándonos a entender o a inventar quiénes somos, definiendo incluso nuestra masculinidad. Es en la pantalla gigante...

*...donde se ajustan y ofrecen identidades (definiciones internas, estructuras morales instantáneas y permanentes) ...y en donde se provee a esa recién hallada identidad nacional, facilidades del mayoreo- de gestos y desplazamientos corporales y peculiaridades lingüísticas y repertorios de frases humorísticas o sentimentales y paradigmas inolvidables y salidas apropiadas ante los Momentos de la Verdad (¿qué hacer cuando el amado se confiesa bastardo?).<sup>8</sup>*

La época de oro del cine nacional (1940-1958) también definió al hombre mexicano y fue a través del charro y de quién lo vistió –Tito Guízar, Jorge Negrete, Pedro Infante, Luis Aguilar y Demetrio González– que se empieza a concretizar la masculinidad del mexicano post revolucionario, quien por primera vez aparece públicamente con caracteres propios en un devaneo entre el autoritarismo, la misoginia, el abuso del poder, el sentimentalismo barato, la bondad, el compromiso y el abandono. Carlos Monsiváis lo expone así:

*El machismo del personaje de Jorge Negrete no se concibe como brutalidad: más bien, indica una aspiración de refinamiento. Humilde paradoja: al acrecentarse la dependencia del país, se exalta a un símbolo funambulesco de la hombría. El machismo ya es un show, un acto circense entre habilidades ecuestres y envíos de mangana... los símbolos auténticos de México acaban llorando en la cantina, sollozando en el hombro de su enemigo o soportando los malos tratos de la endina. Los hombres no lloran pero los machos sí.<sup>9</sup>*

Y si bien es cierto que toda la parafernalia del entretenimiento distrae y divierte, podemos desglosar en ese charro mexicano, en ese padre de familia, en el padrote, en ese marido autoritario, signos de lo que es el concepto de masculinidad del mexicano. La ropa aquí, la del charro o la de Fernando Soler en *Una familia de tantas* (1948), nos revela al hombre que el mexicano quiere o puede ser.

El mismo cine nacional propondrá un nuevo acercamiento al concepto de masculinidad en los 60 a través de diversos personajes representados por el actor Mauricio Garcés. Elegantemente vestido, juguetonamente sexual, disoluto y ególatra, don Juan por excelencia, arriesgado y pícaro, "Mauricio Galán" plantea una nueva lectura del hombre ciudadano. Una lectura que confronta los valores morales tradicionales pero que sale librado por su simpatía y

<sup>8</sup> Carlos Monsiváis, "Notas en Historia general de México, 1976, p. 435.

<sup>9</sup> Carlos Monsiváis, Op. Cit

gallardía. Es así como leemos a Mauricio Garcés en películas como *Don Juan 67* (1966), *Clic*, *Fotógrafo de modelos* (1968), *Departamento de soltero* (1969) y *Modisto de señoras* (1969). En esta última, el carisma del actor y su dominio de la comedia logran incluso hacer ver la ambigüedad sexual como pertinente dentro de la trama; ultimadamente es sólo una herramienta del conquistador (Fig. 3).

El siglo XXI por su parte, nos presenta la posibilidad de un nuevo análisis de la masculinidad a través de la moda. "La identidad del hombre radica hoy más que nunca en el cuerpo", afirma Rosalind Gill.<sup>10</sup> Para ella la fetichización de la musculatura en los jóvenes es un ejemplo de ello. Este énfasis sucede en un momento en que pocos hombres laboran en trabajos manuales o que requieran de fuerza. El físico desarrollado ya no tiene vínculo con la clase obrera sino con hombres preocupados por cómo se ven y altamente influenciados por imágenes publicitarias que han modificado la manera como vemos al cuerpo masculino (Fig. 4). Por primera vez, el hombre de hoy tiene la presión que las mujeres han tenido por siglos: tiene que verse bien para agradar. México no queda exento de este movimiento internacional; basta observar la enorme cantidad de gimnasios en la ciudad de México, el incremento al consumo de productos para el cuidado personal e inclusive el cambio físico de actores en la televisión o el cine, para darnos cuenta de que el panorama está evolucionando rápidamente. En el diseño también hay nuevos acercamientos, diseñadores como Arturo Ramos, Macario, Grypho, Etni-K, tienen líneas para hombre. Macario incluso separa su línea de hombre y mujer presentando dos desfiles en el Mercedes Benz Fashion México.

Pero lo que Rosalind Gill no sabe es que el concepto de masculinidad del mexicano ya incluía desde los años 50 la fetichización de la musculatura, lo cual es evidente en el personaje de barriada de Pepe el Toro, interpretado por uno de nuestros más populares actores: Pedro Infante. Si bien es cierto que al actor lo vemos en ajustadas camisetas enseñando sus musculosos brazos, esta musculatura es exclusiva de la clase obrera y, nuevamente, una forma de diferenciación social, ya que ninguno de los actores que representan clases medias o altas exhiben sus músculos de igual manera.

## La cuestión homosexual o ¿qué maricona está tu camisa!

De cierta forma el concepto de masculinidad siempre ha estado presente en la historia, la antropología y la sociología de la humanidad. Nuestras sociedades se han desarrollado alrededor de visiones masculinas; sin embargo, tanto el feminismo como el movimiento *gay* han forzado a partir de los años 80 a analizar la masculinidad con una nueva óptica.

Uno de los grandes temores en la exploración de la moda masculina es justamente el de alterar el concepto de masculinidad prevaleciente y feminizar al hombre. Este temor no ha sido exclusivo de nuestra cultura sino que se comparte con todo el mundo occidental. A medida que el movimiento *gay* ha ido progresando, (avance altamente vinculado a cuestiones económicas más que de conciencia social), este miedo ha ido cediendo y la influencia de una estética *gay* en el cine, la moda, la música, las artes y los estilos de vida ha ido aumentando de tal forma que ya es poco perceptible. Richard Martin, ex curador del Costume Institute del Museo Metropolitano de Nueva York, ha desglosado de manera brillante como esta cultura *gay* se ha permeado a la media de la sociedad a través de la moda



masculina, de tal forma que "hoy en día casi todo hombre viste 'un poco' gay".<sup>11</sup> El arete, el paliacate, los jeans rotos, la ropa entallada, el 'look leather', son elementos del vestir que salieron de los guetos gays de Nueva York y Londres.

Sin embargo, para el hombre contemporáneo como el de ayer, la expresión abierta de vanidad, excesivo gusto por las compras y el uso de artículos de uso personal todavía provoca incomodidad.

La homosexualidad siempre ha sido el fantasma que acecha el desarrollo de la moda masculina; es la barrera que detiene la creatividad y el instinto del diseñador mexicano. Esta temática ha sido explorada con mayor disposición desde los años 80 por diseñadores internacionales como Jean Paul Gaultier, Nikos, Alexander Mc Queen, John Galliano, John Bartlett, Prada, y muchos más. Todos ellos han sido acertivos a la hora de poner sobre la mesa de corte el análisis del concepto de masculinidad a través de la ropa; todos han jugado con la dualidad de lo femenino y lo masculino para crear opciones de nuevas estéticas que, si no llegan a convertirse en moda, por lo menos representan lo mejor de la creatividad y la esencia lúdica del diseño de moda masculino.

La tradición judeocristiana, misma que trajeron los españoles a América, dejó desde el principio poco espacio para la tolerancia a la homosexualidad. Tanto Hernán Cortés en sus *Cartas de relación* a Carlos V, como Bernal Díaz del Castillo en *La verdadera historia de la conquista de la Nueva España*, dejan claro su horror ante las prácticas de sodomía que observaron entre los indios:

*...vivían en las costas y tierra caliente, en tanta manera que estaban vestidos de mugeres, muchachos a ganar en aquel diabólico y abominable oficio".*<sup>12</sup>

*...y según decían y alcanzamos a saber, aquellos papas eran hijos de principales y no tenían mugeres, mas tenían el maldito oficio de sodomías, y ayunaban ciertos días...*<sup>13</sup>

En muchas de las citas de cronistas e historiadores de la conquista, la vestimenta es la primera trasgresión a la masculinidad que se observa: "estaban vestidos de mujeres", usaban faldas, "andaban tapados como mujeres" y "hacen oficio de mujeres". Vasco Nuñez de Balboa en una de sus expediciones declara haber entrado a la morada de un cacique y encontrarla:

*...llena de nefandos placeres; en ella sorprendió al hermano del cacique vestido de mujer y a otros muchos acicalados que, según atestiguaron los vecinos, eran invertidos. Mando el capitán español entregarlos en número de cuarenta a la voracidad de los perros...*<sup>14</sup>

Interesante es que la preocupación por la apariencia personal también es vista como una afrenta al concepto de masculinidad de la época. Ésta es una constante en la cultura occidental, tal vez con una sola excepción: el concepto de masculinidad de los hombres del barroco francés, en donde la astucia es el componente más importante.

El vínculo prohibido entre masculinidad y moda masculina quedó refrendado en el siglo XIX con dos hechos históricos de importantes consecuencias en el tema de la homosexualidad y la moda. La literatura inglesa nos sirve de

<sup>11</sup> Richard Martir Spring-Summe

<sup>12</sup> Bernal Díaz de España, Barcel

<sup>13</sup> Bernal Díaz de

<sup>14</sup> Francisco Berr en <http://noti.los-indios-y-el>

testimonio sobre la ansiedad que provocaban los 'dandies', los manierismos excéntricos y la atención minuciosa al vestir en los hombres de clase media. Brent Shannon en su artículo *Refashioning Men: Fashion, Masculinity and the cultivation of the Male Consumer, 1860-1914*, explica:

*Ciertamente, el antagonismo en contra de comportamientos afeminados, fue enorme, en una época en que la masculinidad y el atletismo eran celebrados con entusiasmo por la cultura popular. Cualquier hombre que se preocupaba demasiado por su apariencia corría el riesgo de ser juzgado como débil y afeminado, los dandies de clase alta y los empleados de las tiendas eran vistos como caricaturas dentro de la cultura popular. La homosexualidad y lo afeminado eran relacionados directamente. Esta conexión surgió con los juicios de moral pública en contra de Oscar Wilde en 1895. Los juicios, que fueron altamente publicitados dieron a conocer la homosexualidad al público victoriano. Esto provocó que la sociedad reconociera un vínculo entre el interés por lo estético y el gusto por verse bien con algo que definía la sexualidad. Estos juicios provocaron una redefinición de concepto de sexualidad masculina en el cual el público general por primera vez vinculó el interés por la estética con el hecho de ser homosexual.<sup>15</sup>*

Algo muy similar ocurre en México dentro de los círculos sociales más altos del Porfiriato dejando claro el 'pernicioso' gusto de los homosexuales por la moda. Esta nota periodística explica el suceso:

*Notó el gendarme de la Cuarta Calle de la Paz que en una accesoria se efectuaba un baile a puerta cerrada, y para pedir la licencia fue a llamar a la puerta. Salió a abrirle un afeminado vestido de mujer, con la falda recogida, la cara y los labios llenos de afeite y muy dulce y melindroso de habla. Con esa vista, que hasta al cansado guardián le revolvió el estómago, se introdujo éste a la accesoria, sospechando lo que aquello sería y se encontró con cuarenta y dos parejas de canallas de éstos, vestidos los unos de hombres y los otros de mujer que bailaban y se solazaban en aquel antro....<sup>16</sup>*

Entre las 42 personas se encontraba un personaje singular, Don Ignacio de la Torre y Mier, yerno del Presidente de la República, Don Porfirio Díaz, quien, por obvias razones, fue borrado de inmediato de la lista. Proveniente de una de las familias más acaudaladas y aristocráticas del país, Ignacio de la Torre y Mier era el perfecto ejemplo del 'dandy' mexicano. Su impecable manera de vestir, sus lujosas residencias y ranchos, su amor por la alta cultura y su enorme colección de zapatos sirvió, como en el caso de Oscar Wilde, para vincular un estilo de vida sofisticado y un gusto extremo por la moda con la homosexualidad. Después de la redada de los cuarenta y dos, ya ni en los carnavales se usó vestirse de mujer. La redada, afirma, Monsiváis "prohíbe el análisis de la condición maricona", pero al mismo tiempo afirma el autor: "inventa la homosexualidad en México". Y, más importante para nuestro tema, reafirma el viejo dicho de que los hombres tenemos que ser "feos, fuertes y formales" por lo que los afeites, zapatos, corsés y modas novedosas siempre irán en detrimento de nuestra masculinidad. "Aquí están los maricones, muy chulos y coquetones" es la frase al pie de la ilustración sobre el suceso de José Guadalupe Posada (Fig. 5). El concepto de masculinidad del mexicano no tiene lugar para los "chulos y coquetones", de ahí que el rumor sobre la homosexualidad

60



de Emiliano Zapata, caballerango de De la Torre y Mier, siga siendo tan polémico, ya que rompe con la construcción social de lo que se supone es un homosexual porfiriano y, lo que es peor, hace inadmisibile la existencia de un héroe nacional *gay* (Figs. 6 y 7).<sup>17</sup>

La importante aportación de los movimientos liberadores de las minorías de los 60 –el movimiento de derechos civiles, el feminismo y el movimiento *gay*–, es que en el momento en que buscan sus derechos inherentes abren nuevas posibilidades de expresión para la población en general. Es decir, la revisión de roles sociales, de género y raza ayuda en general al desarrollo personal de toda la población. A través del movimiento *gay* y del feminismo, el hombre heterosexual puede hacer una búsqueda más real de sí mismo y encontrar nuevas formas de expresión de su ser, incluso en la exploración de la moda masculina, la cual se le ha negado históricamente. Esto nos permite predecir que para la celebración del tricentenario la reflexión sobre moda y masculinidad tendrá un rumbo completamente diferente al que tenemos ahora. Hydell Davis afirma sobre el hombre contemporáneo y la moda:

*La post metrosexualidad y la moda de hombre contemporáneo suprime cuestionamientos de masculinidad, femineidad y todo lo que conllevan. Conforme las interrogantes de género pasan a segundo plano dentro de una sociedad, el vestir masculino se puede diversificar. Los hombres hoy en día tienen mas interés en como se ven y menos por lo que concierne a la definición de su género.*<sup>18</sup>

La nueva preocupación, afirma Davis, no es sobre perder masculinidad sino sobre mantenerse joven, este es el tema central de la moda contemporánea.<sup>19</sup> El nuevo reto del diseño es encontrar un método de parecer moderno y joven, casi ingenuo, y además casual. A futuro lo más probable será contener esta idealización de la juventud como única forma de ser, más que preocuparse por qué tan hombre o mujer somos.

## La tienda departamental

La tienda departamental y el desarrollo de nuevos hábitos de consumo en el hombre de finales del XIX ha sido subestimado como factor importante en la construcción social de la masculinidad. Inglaterra ha sido el ejemplo más claro de ello. Históricamente el consumo de vestuario, afeites y accesorios ha sido adjudicado a la mujer. El siglo XIX no fue la excepción. Las tiendas departamentales en Inglaterra se dieron cuenta de que en la enorme masa de hombres de clase media había la posibilidad de desarrollar un vasto y fértil mercado y emprendieron la creación de nuevos productos y de espacios más acordes con el mercado masculino. Aunado a esto hubo una recepción positiva de la población masculina que vio en la moda la posibilidad de subvertir el restrictivo concepto de masculinidad de la época victoriana.<sup>20</sup>

Debido a que el consumo se vinculaba de manera tan estrecha con lo femenino, publicistas y comerciantes se dieron a la tarea de distanciar lo más posible al nuevo mercado del femenino. Ello significó desde el rediseño del espacio dedicado a la mercancía para hombres, hasta el enfoque publicitario. Una de las estrategias utilizadas fue resaltar que en el momento en que el hombre cedía a su mujer la selección de lo que usaba quedaba a merced de ella.

<sup>17</sup> A pesar de que se ha sido discutido en el libro *The Post Mexico's Twentieth Century* el 2008, Antonio Reader: *Cultura despertada* no ha sido discutido en los estudios de género de Alfonso Arau homosexualidad estudios de género contar en nuevo debate se genera Lincoln y Eleazar patente en el *Times* bajo el título *Prism for the*

<sup>18</sup> Hywell Davis Publishing Ltd

<sup>19</sup> Hywell Davis

<sup>20</sup> Brent Shann: *Cultivation of Studies* (Vol. pp. 597-630).

De esta forma se exhortaba a los hombres a tomar control sobre su consumo como una manera de expresar su masculinidad. Al mismo tiempo se idealizaron dos figuras masculinas que serían fundamentales para concepcuar la masculinidad de finales del XIX y principios del XX: los atletas y los soldados, estos últimos además asociados con el poderío imperialista del Reino Unido.

*La manía por prendas khaki parecía hecho a la medida para el mercado masculino. Las telas asociadas con las heroicas vidas de soldados y lo atlético crearon una variedad de productos masculinizados dirigidos hacia un mercado altamente receptivo.*<sup>21</sup>

A pesar del escándalo provocado por Oscar Wilde y su muy estrecha vinculación con el concepto moda,<sup>22</sup> no existen registros de que este suceso haya alterado el consumo del mercado masculino. Al mismo tiempo surgió un nuevo discurso que enfatizaba que el hombre debía cuidarse para ser atractivo a las mujeres. Dicho discurso no sólo celebraba la sexualidad masculina sino que también subrayaba el cuerpo del hombre por primera vez. Esto ocasionó una moda mucho más ajustada y el surgimiento del corsé masculino. Su promoción no hacia referencia a obtener una breve cintura como el corsé femenino sino un excelente soporte en actividades atléticas.<sup>23</sup>

La transformación del concepto de masculinidad y su relación con el surgimiento de la tienda departamental parecen sugerir que el detonador principal fue la nueva maquinaria consumista propiciada por el capitalismo "...fuerza tan poderosa que fue capaz de borrar diferencias de género, sobreponerse a arraigadas ansiedades sociales sobre el tema de la homosexualidad y convertir lo diferente en común denominador."<sup>24</sup>

Empresarios mexicanos que desde mediados del XIX habían comenzado una exitosa actividad comercial en el centro de la ciudad, decidieron copiar el surgimiento de la tienda departamental que acontecía no sólo en Londres, sino también en París, Nueva York y Chicago; y en 1891 se inauguró El Palacio de Hierro del Centro. Con el tiempo, El Palacio de Hierro siguió la tendencia internacional y creó el Salón Inglés dedicado a la comercialización de ropa y accesorios masculinos. Sin embargo, esto tuvo muy pocas consecuencias en la evolución del concepto de masculinidad del mexicano, primeramente porque el número de personas que compraban en la tienda era muy limitado y restringido mayormente a habitantes de la ciudad de México, y segundo porque no representaba una evolución comercial propia del país sino una copia de lo que pasaba en el extranjero, tendencia que arrastramos desde la colonia y que ni la independencia ni la revolución han podido borrar. De cualquier manera, la tienda departamental dejaba expuesto uno de los problemas más graves de la nación: la heredada cultura de castas que, aunque había sido abolida por la Independencia, permanecía y permanece en el imaginario colectivo del mexicano. El querer transformarnos a partir del tener da origen a nuestro consumo. Si en la Colonia el anhelo fue vestirse como español para parecerlo, en el México independiente, porfiriano y contemporáneo, lo fue para asemejarse a quienes tenían el poder político, social o económico en el país.

Carlos Salcido, director de mercadotecnia de El Palacio de Hierro y ex director de Louis Vuitton, atinadamente puntualizó en una entrevista a la revista *Expansión* que a los mexicanos les interesa más la marca que la moda, en sus propias palabras: "...son más 'brand oriented' que 'fashion oriented'". Los accesorios y los perfumes son la vía más rápida para poseer un elemento o artículo que representa *status* sin tener que comprar un 'look' completo,

62

acción que escapa a las posibilidades económicas de la mayoría de los mexicanos. A través de la compra a meses sin intereses la clase media mexicana logra hacerse de un artículo que la transforma en poseedora de algo de lujo y satisface una necesidad de pertenencia; el demostrar ante los demás que puede poseer una marca representa una forma de adquirir poder. Dentro de esta mecánica de comercialización la posibilidad de desarrollo de una moda nacional fuerte, sea masculina o femenina, es muy difícil y por supuesto la capacidad de una reflexión del concepto de masculinidad a través de la moda masculina es muy poco probable. Esto no quiere decir que no haya intentos aislados de acercarse al fenómeno con repercusiones limitadas pero con extraordinario entusiasmo y convicción, tales son los ejemplos de Rocío Valencia, Sergio Alcalá, Ricardo Seco, Malafacha, Ernesto Hernández, Pepe Askenazi para Soho, y otros tantos diseñadores mexicanos que, a través de su trabajo, han cuestionado el género y se han interesado por definir la masculinidad, rompiendo con paradigmas de color y forma en la moda masculina.

La diferencia entre los diseñadores mexicanos y extranjeros, además de lo expuesto, es el entorno. Una cultura de moda ancestralmente establecida, aunada a un concepto de masculinidad abiertamente analizado, cambiante y en constante experimentación y, capital de apoyo al mundo de la moda, han favorecido que los diseñadores de países desarrollados puedan invertir su tiempo y esfuerzo en analizar la moda masculina y su vínculo con el concepto de masculinidad. De esta manera, Jean Paul Gaultier ha podido jugar con telas transparentes con impresos de animales salvajes para mostrar la dualidad de lo femenino y lo masculino, Nikkos ha cortado su ropa en un número ilimitado de pedazos de tal suerte que unidos subrayen la anatomía escultórica del hombre convirtiéndolo en objeto sexual, Dolce & Gabbana juegan con colores infantiles en sus camisetas para luego terminar con estampados de pistolas de cowboys, y John Galliano constantemente rompe con los códigos del vestir convencional, explorando no sólo un mundo creativo sin fin, sino todo lo relacionado con la masculinidad. Davis describe el trabajo de este último de la siguiente manera:

*Está entusiasmado por usar telas no convencionales generalmente asociadas con moda femenina, como el uso de detalles muy discretos provenientes de la lencería femenina, que van desde ligeros en las bolsas interiores, encajes en la parte posterior de la línea del cuello hasta elementos de corsé en las mangas y las solapas. Aunque siempre encubiertos estos motivos apoyan el concepto de Galiano de crear prendas en las que el portador encuentre placer individual.<sup>25</sup>*

Este tipo de reflexión ha estado ausente durante estos primeros doscientos años de vida independiente, probablemente porque otros factores se antepusieron en importancia a este análisis o porque la cultura nacional no vio en la moda una posibilidad de acercarse —a través de ella— al entendimiento de la realidad o porque lo más urgente era construir una identidad. Sea lo que haya sido, sin la reflexión sobre moda masculina y concepto de masculinidad, no hemos tenido la oportunidad de encontrar un camino para entendernos mejor.



de Chichimeco,  
leo sobre lienzo,  
Madrid.

MANUEL PERALANO, 1771  
DIZEÑO DE CHICHIMECO

64



65



Fig. 2 Manuel Ar natural del Partido 103.5 x 78.5 cm. M

ARRELLANO, 1711

Mauricio Rosado (1969)

→ Mauricio Garcés, 2003





67

BRUCE WEBER  
INTIMO, 1994

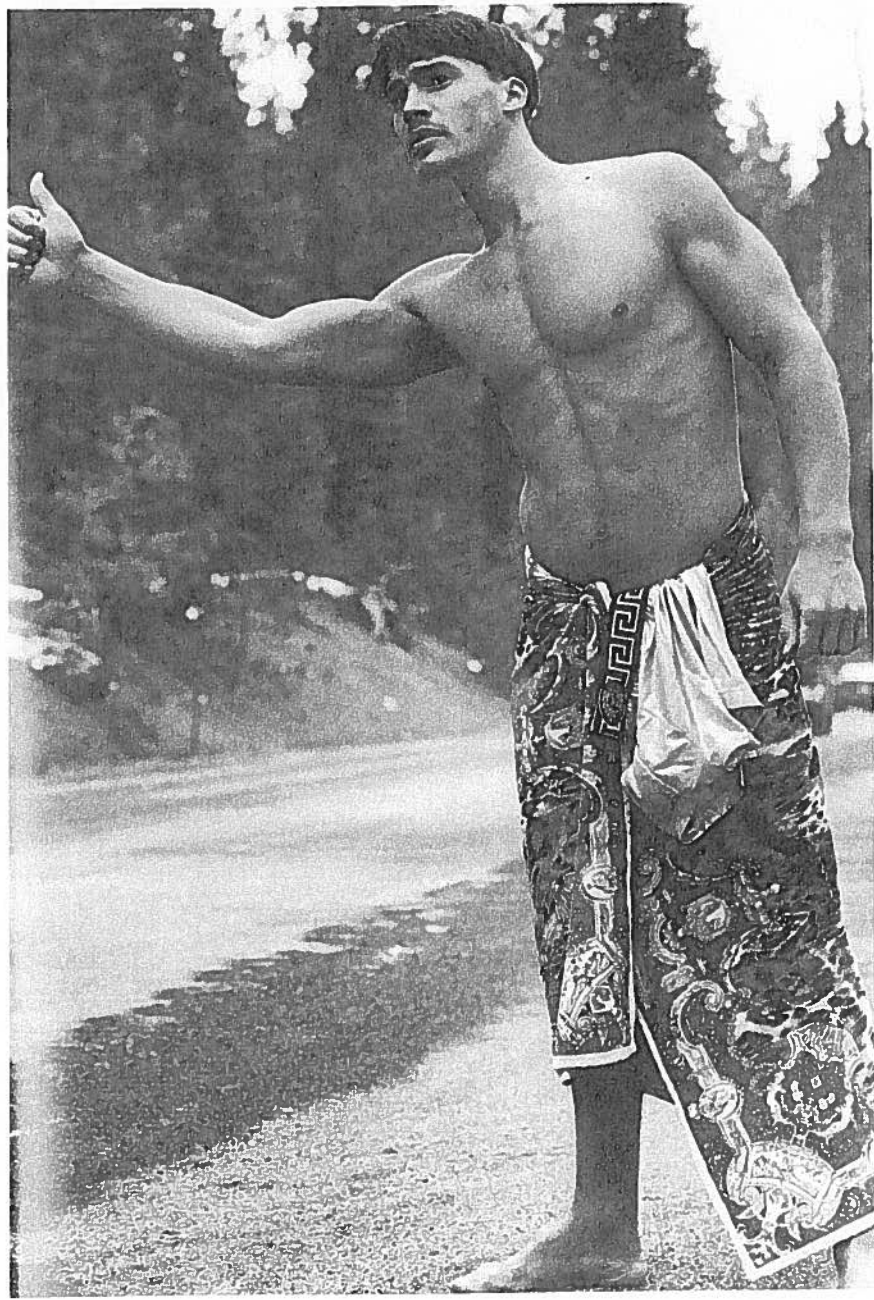


Fig. 3 Mauricio Rosado (1994-95). Acrílico sobre lienzo, 202 x 152 cm.

Fig. 4 Bruce Weber (1994-95). Fotografía, catálogo Gianni Versace Collezione Intimo, 1994-1995, No. 27.

63



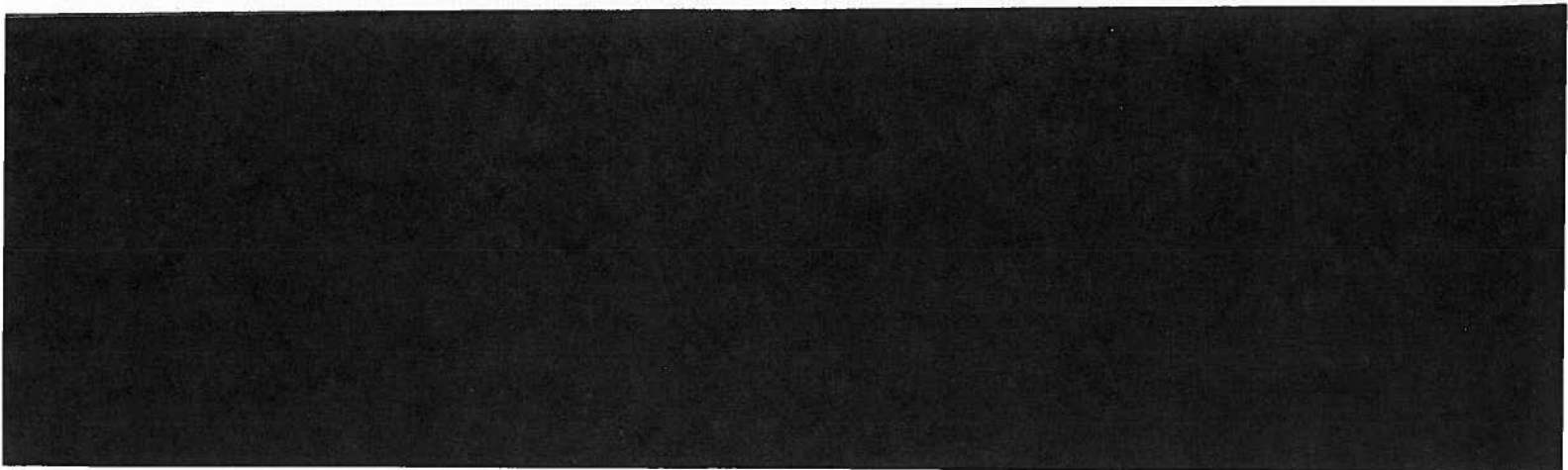
José Guadalupe Rosada  
"Baile de las 41"  
1901

1913), Baile de los  
Aizpuru y Milada  
Historias de la vida  
éfrica, México: El  
juense, 2007).

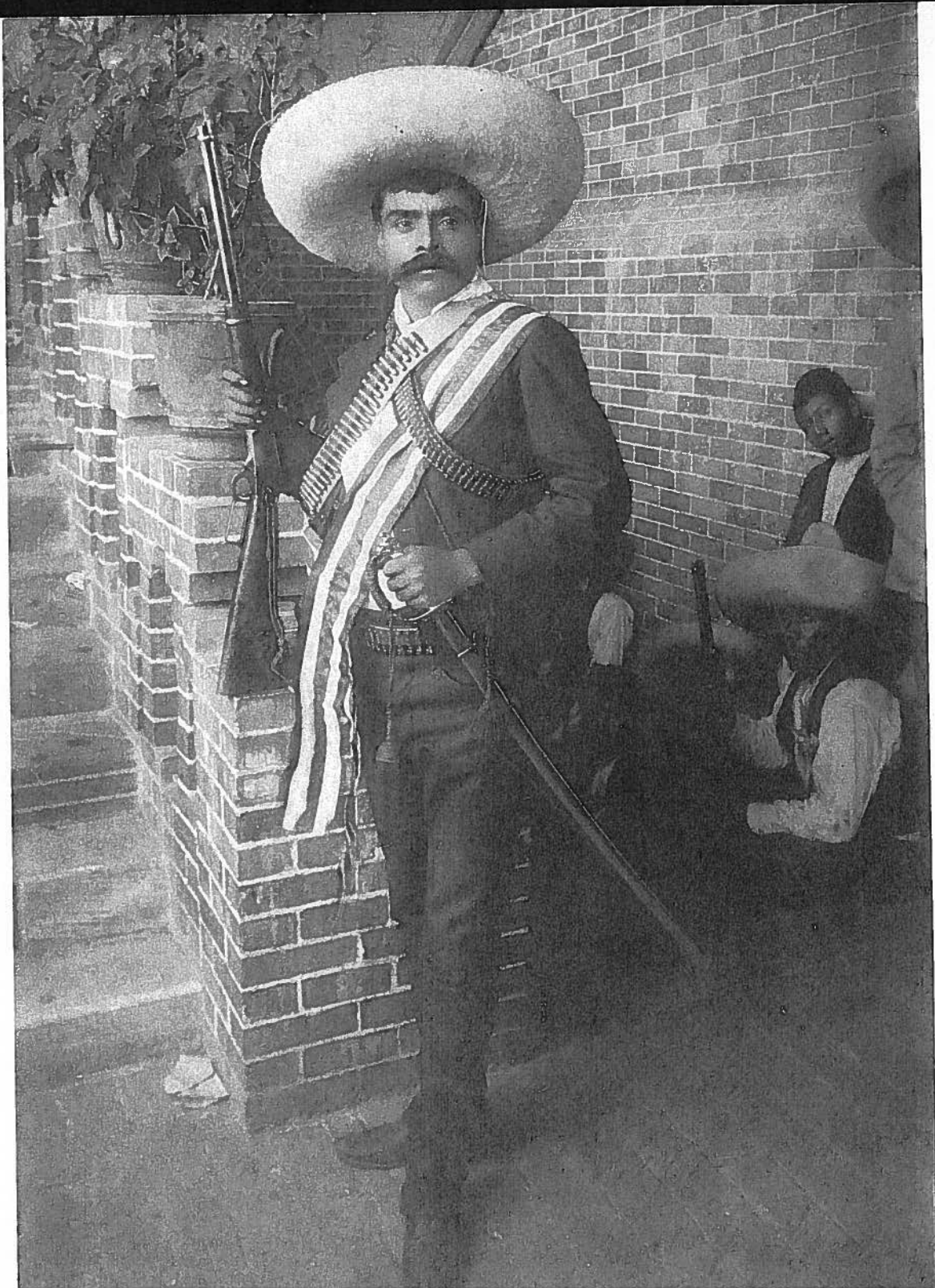
re y Mier, 1908.  
ardo.



ANÓNIMO  
"El campo de la Torre"  
1908



HERMANOS CASASOLA  
"EMILIANO ZAPATA" (1911-13)



69

Fig. 7 Hermanos C.  
1911-13. Fotografía  
CONACULTA.IN

Entre esculturas rupestres y acciones de pantalón:  
el espacio de la revolución y la inestabilidad.  
Adriana Domínguez

ENTRE ESCULTURAS RUPESTRES  
Y ACCIONES DE PANTALÓN:  
EL ESPACIO DE LA REVOLUCIÓN  
Y LA INESTABILIDAD

---

ADRIANA DOMÍNGUEZ



Revolución es una palabra que a menudo relacionamos a imágenes de guerra, armas, banderas, festivales escolares y, sobre todo, al pasado. La revolución pareciera haber sucedido hace cien años y, si bien es cierto, sólo resulta así cuando la escribimos con mayúscula, pues con minúscula deja de implicar armas y comienza a dibujarse, de maneras muy distintas, en nuestra vida cotidiana.

El arte, por supuesto, es uno de los espacios en los que más batallas se han librado en nombre de esta palabra, invocando como herramientas de ataque a la creatividad, la ironía y, en su caso, la sutileza. Los discursos que subyacen a estas obras revolucionarias con frecuencia hacen referencia a temáticas que son tan cercanas a nuestra vida que a veces nos pasan desapercibidas. Tal es el caso de los performances de VALIE EXPORT y Ana Mendieta, dos artistas que en los 60 y 70 trabajaron con su cuerpo y desde su cuerpo, cuestionando el lugar que a la mujer se le había asignado en el ámbito de lo social y lo político.

Sus acciones, aunque hechas para existir y desaparecer en un momento determinado y hoy existentes sólo como documento fotográfico, siguen tocando fibras sensibles de nuestra realidad. El movimiento que provocó su revolución se asemeja al que deja una piedra al caer al agua: un movimiento en ondas concéntricas que va creciendo a medida en que lo observamos; un movimiento que desestabiliza todo lo que toca y que nos revela una y otra vez que el sentido no llega a agotarse.

VALIE EXPORT y Ana Mendieta pertenecieron a contextos, países y movimientos artísticos muy disímiles. Mientras que la primera surgió dentro del grupo de Accionismo Vienés en los 60, la segunda lo hizo en la escena artística estadounidense de los 70, entre los artistas que buscaban la desmaterialización del objeto artístico. Ambas, sin embargo, se relacionaron al conceptualismo utilizando como materia principal de creación su propio cuerpo. Evidencia de esto son los performances que ocuparán a este texto: *Acciones de pantalón: Pánico genital* (VALIE EXPORT, 1969) (Fig. 1) y *Esculturas rupestres* (Ana Mendieta, 1981) (Fig. 2, 3 y 4), en los cuales, el cuerpo funcionó como soporte al mismo tiempo que como mensaje y mensajero.

Atravesados por la "construcción contingente y dramática del significado de género",<sup>1</sup> del *ser mujer* y del cuerpo mismo, dichos performances reclaman, para ser interpretados, un marco que acepte la inestabilidad y dé cabida a la contingencia desde una perspectiva de género. La *performatividad*, como la propone Judith Butler, encaja de manera perfecta en este hueco y abre el análisis de las obras a los aspectos múltiples y discontinuos que, de otra forma, parecerían esquivar a los significados: "los cuerpos no sólo tienden a indicar un mundo que está mas allá de ellos mismos; ese movimiento que supera sus propios límites, un movimiento fronterizo en sí mismo, parece ser imprescindible para establecer lo que los cuerpos 'son'."<sup>2</sup>

El objetivo de este texto será interpretar ambas obras dentro de este espacio fronterizo. Para ello, categorías como las que Jane Blocker propone para entender la identidad y el exilio en el caso de Ana Mendieta, así como el modelo cartográfico de Marsha Meskimmon para el estudio del feminismo de los 70, serán las herramientas indispensables.<sup>3</sup> El resultado terminará en una interpretación que apunte a una mirada más envolvente pero al mismo tiempo desestabilizadora del género: un entendimiento ambivalente de las obras, de las artistas y del cuerpo como lugar de inscripción de significados.

<sup>1</sup> Judith But de la identi (PUEG), I  
<sup>2</sup> Judith But y discursiv  
<sup>3</sup> Marsha M 1970s Fen Revolution

En 1969 una joven entró a un cine de arte en Munich con una metralleta en la mano y vestida con unos pantalones vaqueros abiertos a la altura de los genitales. Se paseó por el lugar, provocando el pánico e invitando a los espectadores masculinos a ver "la cosa real". Muchas personas abandonaron la sala; no sólo frente la amenaza del arma ni ante el escándalo por el sexo descubierto, sino más bien ante la afrenta que la joven artista hacía a las convenciones sociales. La imagen del sexo y de la violencia mezclados en su cuerpo femenino resultaba tan intimidante y subversiva que el público tuvo que salir del lugar.

Lejos de ser un atentado terrorista, el acto fue el performance de VALIE EXPORT *Acciones de pantalón: Pánico genital*; uno de los primeros en los que se propuso evidenciar la naturaleza de la diferencia sexual por medio de su cuerpo y de la transgresión de las normas sociales.

Doce años más tarde, en el verano de 1981, Ana Mendieta empezó su serie *Esculturas rupestres* en el parque Escaleras de Jaruco, cerca de la Habana, Cuba. Tras delinear con tinta negra sobre las rocas calizas de las cuevas del parque, esculpió las siluetas de varias diosas creadoras de la mitología Taína, población precolombina que fue exterminada con la colonización de América y por la que la artista sentía gran interés.<sup>4</sup> *Iyaré* (la madre) (Fig.2), *Guanaroca* (la primera mujer) (Fig.3), e *Itiba Cahubaba* (la vieja madre sangre) (Fig.4), son algunas de las figuras arquetípicas que talló en un acto sencillo que pretendía apelar por un lado a la importancia de la figura femenina, y por el otro al acto ritual de volver al hogar, en este caso representado por la tierra como elemento y por Cuba como el país de origen que Mendieta había abandonado años atrás en calidad de exiliada.

Invocando a la desaparición, ambas acciones, la de EXPORT y la de Mendieta, dejaron como único rastro las fotografías que las documentaron. Para entenderlas hoy resulta necesario dibujar el contexto que al mismo tiempo las originó y se inscribió en ellas.

En 1961 Jean-Paul Sartre escribió el prólogo del libro *Los condenados de la tierra* de Frantz Fanon, en el cual abordaba los problemas del recién liberado tercer mundo. "No hace mucho tiempo" decía, "la tierra estaba poblada por dos mil millones de habitantes: quinientos millones de hombres y mil quinientos millones de 'nativos'. Los primeros tenían la palabra y los otros la tomaban prestada".<sup>5</sup> Sin embargo, en la década de los 60, aquellos 'nativos' que *tomaban prestadas las palabras*, habían iniciado una lucha por convertirse en los *hombres que las portaran y poseyeran*.<sup>6</sup> "Las bocas se abrieron solas, las voces amarillas y negras seguían hablando de nuestro humanismo, pero [ahora] para reprocharnos nuestra inhumanidad [...] ¿cómo? ¿Hablan solos?"<sup>7</sup>

Y es que la década de los 60 fue precisamente el momento en que las minorías (representadas por los 'nativos' de Sartre) plenamente conscientes de su *no lugar* dentro de las instituciones, comenzaron a buscar formas políticas y sociales para expresarse. Tomando en parte como modelo político-cultural al espíritu revolucionario del tercer mundo, iniciaron los movimientos de contracultura que caracterizaron al primer mundo durante los 60: las protestas estudiantiles, el movimiento hippie, las transformaciones en la música y, por supuesto, el movimiento feminista.<sup>8</sup> Al mismo tiempo, eventos como la guerra de Vietnam, la construcción del muro de Berlín, la llegada del hombre a la luna y la aparición de la pastilla anticonceptiva, transformaron la realidad social y política de manera vertiginosa, y ante este panorama no podía tomarse una postura sino radical.

92

<sup>4</sup>12/ana-mendieta/ Consultada

<sup>5</sup>dos de la tierra, p. 5  
<sup>6</sup>LOS-CONDENADOS-  
<sup>7</sup> julio de 2009.

<sup>8</sup>n Social Text, No. 9/10, Durham:  
p://jstor.org



VALIE EXPORT surgió como artista dentro de este contexto. Nació en Linz en 1940 bajo el nombre de Waltrud Lehner-Hollinger. A sus veintisiete años, ya casada y con dos hijos, decidió despojarse de los nombres que le habían sido impuestos (el paterno y el de su esposo) y apropiarse del de una marca de cigarrillos (Austria Export) en un acto de auto determinación. Eligió la palabra Export haciendo referencia a su necesidad de "exportar" sus ideas y lo unió con Valie, que era su sobrenombre. Poco tiempo después, se divorció y se convirtió en la única mujer perteneciente al grupo de artistas del Accionismo Vienés (1960-1971), movimiento que tenía como objetivo llevar al arte al terreno de la *acción* en su sentido más radical y cuya ecuación creativa igualaba al material artístico con el cuerpo humano.<sup>9</sup>

En Austria este movimiento fue el primero de auténtica vanguardia y constituyó una práctica revolucionaria tanto artística como política. Paralelo al *happening* norteamericano y al movimiento Fluxus internacional, el Accionismo Vienés respondió de manera agresiva ante la conservadora sociedad austriaca de posguerra. Ideológicamente, la influencia de Freud en este grupo "llevó a que la pulsión de las fuerzas del inconsciente atravesara el sujeto utilizando el cuerpo como conducción física y camino de liberación. El cuerpo tomó significación como idea artística y se transformó en un elemento subversivo".<sup>10</sup> Artistas como Günter Brus, Otto Muehl y Hermann Nitsch se rebelaron contra el propio cuerpo, realizaron ritos sacrificiales y pusieron "en acción la liberación sexual como símbolo del despertar del sujeto, para liberarlo de la opresión familiar, estatal y simbólica".<sup>11</sup>

Al igual que ellos, VALIE EXPORT usó su cuerpo como material de trabajo. No obstante, muy pronto comenzó a confrontarlos con su compleja crítica feminista del cuerpo social y político: se convirtió en la encarnación del *Accionismo feminista*.

Consciente del carácter de objeto que históricamente ha tenido la mujer, se propuso transformar a este "material mujer" subyugado y esclavizado por el creador masculino, en un actor independiente y sujeto a su propia historia.<sup>12</sup> Si la represión de las mujeres se hacía invisible al asumir proporciones enormes, como dijo ella misma citando a Brecht, ella haría evidente esta represión.<sup>13</sup>

Ya desde sus primeras obras esta búsqueda era muy clara. En *SmartExport* (Fig.5), de 1969, la artista se autorrepresentó en una fotografía publicitaria en la que su nombre aparecía como marca de unos cigarrillos. Se observaba además su rostro enmarcado por el texto "Siempre y en todas partes" (*Semper et Ubique/Immerundüberall*). Sosteniendo la cajetilla y con un cigarro en la boca, VALIE EXPORT se representó a sí misma como consumidora, cuestionando la idea de la mujer como mercancía.

Del otro lado del Atlántico en Cuba, en 1948, nació Ana Mendieta. A sus 13 años fue enviada en calidad de exiliada a Estados Unidos, dos años después de haber iniciado la revolución socialista de Castro; vivió en orfanatos con su hermana y sufrió la discriminación por ser latina. Estudió artes en Iowa y para los 70 ya era una artista de performance.<sup>14</sup> Siguiendo los lineamientos de la creación artística de esa década, Mendieta trabajaba en la eliminación del objeto artístico, subvertía la autoridad del creador e involucraba al espectador de manera más activa. En pocas palabras "sintetizaba las tendencias de la década: conceptualismo, body art, performance, instalación y land art".<sup>15</sup>

<sup>9</sup> VALIE EXPORT en *New German* Consultada el 02

<sup>10</sup> Accionismo Vienés <http://www.junta> Consultada el 15

<sup>11</sup> Accionismo Vienés <http://www.junta> Consultada el 15

<sup>12</sup> VALIE EXPORT

<sup>13</sup> VALIE EXPORT

<sup>14</sup> Jane Blocker, *W* 1999, p. 56.

<sup>15</sup> Jane Blocker, *O*

Se desarrolló como artista en Estados Unidos, pero su condición de exiliada y latina la mantuvieron al margen del discurso hegemónico. Participó activamente en el movimiento feminista de los 70 en Estados Unidos, principalmente en conjunto con la galería feminista A.I.R. Sin embargo, como ella misma dijo en alguna ocasión, "desde mediados y hasta finales de los 60, las mujeres en Estados Unidos se politizaron y se reunieron en el movimiento feminista con el objetivo de terminar con la dominación y explotación por parte de los hombres, pero se olvidaron de nosotras".<sup>16</sup> Al decir nosotras, se refería a las mujeres no-blancas y provenientes de países tercermundistas como ella. El feminismo dominante en ese tiempo era el de una clase media y blanca, y Ana Mendieta quedaba en la periferia.

Su obra ofrece múltiples posibilidades de interpretación, pero la mayoría de los textos sobre ella parecen interesarse principalmente en su historia personal en el exilio, en su identidad como latina y, sobre todo, en su trágica muerte en 1985 cuando, a la edad de 36, cayó o fue empujada del piso 34 de un edificio en Nueva York.<sup>17</sup> Quizá por que trabaja con su cuerpo y por el carácter autorreferencial de sus obras, frases como "investigación personal de la naturaleza de su ser", "reflexión sobre sus sentimientos más íntimos de la vida", y "diálogo personal con la naturaleza, que representa la tierra que no tuvo" son las más recurrentes en el intento de interpretación y caracterización que de su obra hacen múltiples autores.<sup>18</sup>

Por un lado, este tipo de aproximaciones son ciertas: sus obras siempre están relacionadas a sus orígenes culturales. Referencias a la tradición afrocubana de la santería<sup>19</sup> son, por ejemplo, algunos de los elementos más recurrentes en su obra. No obstante, más allá de la evidencia inmediata de estas relaciones, en sus obras se intuye desde un primer momento que tienen una carga más pesada de emociones, que es imposible al enfrentarse a ellas, establecer una distancia entre "lo público y lo privado", entre "lo personal y lo político". Algo en sus obras conflictúa al espectador, lo involucra y lo expulsa, lo atrae y al mismo tiempo lo repele: "Las imágenes de sí misma que realizó tienen una dimensión apolínea, al igual que dionisiaca"<sup>20</sup>, las cuales se reflejan visualmente en la síntesis de elementos opuestos que en sus obras conviven y que provocan esa sensación que invita a un acercamiento más profundo, lo mismo que a un alejamiento.

Tomemos por ejemplo al performance *Facial Hair Transplants* (Fig. 6) que realizó en 1972 como proyecto de tesis. En éste, Mendieta pidió a su amigo Morty Sklar que se rasurara la barba para que, acto seguido, ella le pegara en su rostro.<sup>21</sup> El resultado final fue una cara de rasgos completamente femeninos, pero con un contundente elemento masculino irrumpiendo en ella, así como en la representación convencional que tenemos sobre la mujer. La síntesis de elementos femeninos y masculinos en el mismo espacio de su rostro, provoca por un lado la desubicación y el disgusto, al mismo tiempo que la atracción e incluso el placer que provoca el morbo.

Las obras de VALIE EXPORT comportan una respuesta similar: la trasgresión que supone su accionismo feminista es en ocasiones tan directa que a menudo es recibida de manera distorsionada. En el caso de ambas artistas, el espacio entre la obra y el espectador, es ese algo que al parecer, ha quedado fuera del alcance de las interpretaciones. Para aproximarnos a él, un modelo que permita la intersección de los significados más allá de las coincidencias temporales será necesario.

la animisa de los cultos  
raffa más recalcitrante del  
a Moure. "Ana Mendieta"  
eo Rufino Tamayo,

10mo" en Ana Mendieta,  
1, CONACULTA, INBA,

Marsha Meskimmon, en su texto *Chronology Through Cartography: Mapping 1970s Feminist Art Globally*, hace una interesante cartografía del feminismo de los 70 en la que distingue los efectos que han tenido los estudios temporales y espaciales de la producción artística del momento. Explica que los estudios temporales privilegian a Estados Unidos y al Reino Unido como focos desde los cuales se diseminó el feminismo, relegando al resto de los países como periferias entendidas sólo a partir del centro.<sup>22</sup> Las conexiones internacionales del arte feminista de los 70, en los estudios temporales, "se hacen de manera lineal, en una secuencia de origen, influencia y desarrollo".<sup>23</sup> Por el contrario, pensadas de manera espacial, se admite la coexistencia en un mismo tiempo, de distintas narrativas provenientes de distintos lugares. Esto permite entender "el proceso de intercambio y las afinidades de significado"<sup>24</sup> fuera del paradigma de centro y periferia.

En el caso de Ana Mendieta y VALIE EXPORT la propuesta de una cartografía espacial abre la posibilidad de una mejor localización de su obra dentro de su contexto así como de la ubicación de los significados afines entre una y otra. Estudiar de manera espacial el contexto de su producción artística, en relación con las artistas contemporáneas involucradas en el feminismo, nos permite entender que el suyo era un feminismo diferente. De igual forma, se abre una variedad de matices que no se tienen cuando se homogeneiza al arte feminista de los 70. Trazar una cartografía de manera espacial, nos ayuda a entender la obra de estas artistas tomando en cuenta tanto las particularidades de su vida como los contextos políticos, sociales y culturales más amplios que las determinaron y nos permite entender, porque, a pesar de sus diferencias, VALIE EXPORT y Ana Mendieta convergen en los sentidos que surgen de la interpretación de sus obras. En resumen, esta forma de aproximación nos permite entenderlas de manera abierta, inestable y ambivalente.

Paralelamente, la pregunta por el arte feminista nos lleva inevitablemente a cuestionarnos qué es el feminismo, cuál es su objetivo y, lo que es más, ¿tiene todavía un sentido hoy para nuestras vidas? Karen Cordero e Inda Saenz en la introducción a su libro *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, explican que éste no es:

*un dogma ni una teoría homogénea, sino una forma de ver y analizar el mundo tomando en cuenta la primacía de las relaciones de género como relaciones de poder, que estructuran tanto aspectos objetivos como subjetivos de la realidad social y cultural, así como la conciencia y la vivencia corporal y psicológica. De ahí [que se hayan] desprendido un desarrollo muy diverso de perspectivas analíticas y posturas políticas.*<sup>25</sup>

Históricamente, el movimiento feminista puede partirse en tres grandes etapas: la primera la del *feminismo premoderno*, en el que suceden las primeras manifestaciones de las polémicas feministas y que se ubica hasta antes de la Revolución Francesa. La segunda, el *feminismo moderno*, que comienza con la obra de Poulain de la Barre (*Sobre la igualdad de los sexos*, 1673)<sup>26</sup> y los movimientos de mujeres y feministas de la Revolución Francesa. Finalmente la tercera, el *feminismo contemporáneo*, en la que se analiza el neofeminismo de los años sesenta-setenta y las últimas tendencias. Dentro de estas etapas, aparecen varios tipos de feminismo, que representan las diversas posturas políticas y analíticas antes mencionadas. Tenemos así el feminismo decimonónico, caracterizado por los movimientos sufragistas; el socialista; el neofeminismo; el feminismo liberal; el radical; el feminismo cultural; el francés de la diferencia; entre otros.

<sup>22</sup> Marsha Mesk

<sup>23</sup> Marsha Mesk

<sup>24</sup> Marsha Mesk

<sup>25</sup> Karen Corde  
teoría e histor  
CONACUL

<sup>26</sup> Primera obra  
la demanda d

Por su momento histórico, Judith Butler se ubica en la tercera etapa; sin embargo, ella no se considera a sí misma feminista sino *postfeminista*. El feminismo, dice, iba de la mano con el proyecto ilustrado, el cual cayó en crisis y se reveló desde hace mucho tiempo como irrealizable, de modo que en la etapa postmoderna en que vivimos sólo se puede ser *postfeminista*.<sup>27</sup> Desde esta postura e identificándose también con la filosofía postmoderna y postestructuralista, revisa los feminismos previos y llega a una conclusión más radical que aquella de Simone de Beauvoir, filósofa existencialista y autora del libro *El segundo sexo*, en el que afirmaba que “la mujer no nace, se hace”, estableciendo así que el género es una construcción.

Butler, desarticulando los argumentos de Beauvoir, declara en su libro *El género en disputa* que:

*no se puede hacer referencia a un cuerpo que no haya sido desde siempre interpretado mediante significados culturales, por lo tanto el sexo podría no cumplir las condiciones de una facticidad anatómica prediscursiva. De hecho se verá que el sexo, por definición, siempre ha sido género.*<sup>28</sup>

El efecto provocado por esta radical conclusión es que la mujer pueda ser entendida como múltiple y discontinua, y no como una categoría con “integridad ontológica”, tal como lo establece el psicoanálisis y las teorías (incluso feministas) que ven a la mujer como poseedora de una esencia universal o biológica.

EXPORT, bajo la misma línea de pensamiento, separa en sus obras al *yo femenino del cuerpo femenino* y de sus llamadas “funciones biológicas específicas”, haciendo al igual que Butler una profunda crítica al psicoanálisis y al estructuralismo. De ahí que el pánico provocado por su performance haya sido tan profundo. Se apareció en aquel cine “blandiendo el símbolo fálico del arma destructiva”, asumiendo un rol activo y de verdadero poder. Expuso su sexo a la vista del público para oponer la realidad de su cuerpo a la representación cinematográfica que en aquel tiempo estaba todavía más ligada a la imagen de una mujer estática, pasiva y convencional.

En su acción hizo evidente la no existencia de la mujer por sí misma (sino como identidad-en-la-diferencia) dentro del psicoanálisis, subvirtiendo los valores que le han sido atribuidos a la mujer. Se vistió de tal forma que *performó*<sup>29</sup>, al sexo masculino (pantalón, chamarra de cuero, arma) en lo que Butler identifica como “una repetición estilizada de actos [que da lugar] a una identidad débilmente construida en el tiempo, instituida en un espacio exterior”<sup>30</sup>, es decir, que apeló a las convenciones sociales de lo que el sexo masculino es de manera normativa.<sup>31</sup>

Entendida por un lado como “la forma en que la anticipación de una esencia dotada de género provoca lo que plantea como exterior a sí misma”<sup>32</sup> y por el otro como “repetición y ritual que logra su efecto mediante su naturalización en el contexto de un cuerpo”<sup>33</sup>, la noción de performatividad permite y evidencia la desestabilización del género. Al descubrir sus genitales, mostrar su cabello largo y usar zapatos de tacón, EXPORT criticó a las oposiciones binarias en las que se basa el estructuralismo para determinar que la mujer es a la naturaleza como el hombre a la cultura, premisa que ha establecido el papel de la mujer como perteneciente al ámbito del hogar y no al de los espacios públicos. De la misma forma, al exponer sus genitales femeninos, criticó a la teoría freudiana sobre el complejo de castración y al invitar a los espectadores a observar, remarcó la diferencia y resaltó la “ausencia de falo” que, de acuerdo al psicoanálisis, determina (y trauma) a la mujer.<sup>34</sup>

96

lith Butler,  
título.php?id\_articulo=1049

érmino “perform” que utiliza  
o parte de la premisa de que  
n y que no existen  
er “alguien” es necesario  
erformatividad se concibe  
ta cita” para que sea posible  
erpos que importan. Sobre los  
26.

rigen el género.

os límites materiales

Recreando teatralmente y de manera consciente los procesos que han creado al cuerpo femenino en su función imaginaria y simbólica (de acuerdo a la "gran narrativa" del psicoanálisis), EXPORT logró llamar la atención y evidenciar los parámetros de su construcción.

En el caso de Ana Mendieta, la performatividad funciona de una manera un poco diferente. Su obra opera siempre a partir de la síntesis o conjunción de elementos binarios: vida-muerte, naturaleza-cultura, masculino-femenino, tiempo-no tiempo, creación-destrucción. A diferencia otras aristas feministas que critican únicamente un lado de la ecuación para resaltar el otro, Mendieta ofrece una imagen mucho más completa. A través de actos muy sencillos como sus *Esculturas rupestres*, cuestiona los significados normalmente asociados a la tierra (como la reducción de lo femenino al ámbito de la naturaleza y el hogar), y al mismo tiempo la retoma como símbolo del poder de lo femenino y la otredad. Toma con la misma fuerza las dos partes de la ecuación para crear una obra que contiene tanto a lo *apolíneo* como a lo *dionisiaco*, al *eros* y al *tánatos*. Al mismo tiempo, invoca la desaparición, el movimiento y la indeterminación, todas premisas de la estética del performance.

Jane Blocker propone para liberar a la obra de esta artista de las rígidas clasificaciones que han plagado sus interpretaciones, que la performatividad sea entendida en ella como un concepto que expanda y rompa las categorías: "la identidad performativa no es homogénea, ni estable, ni esencial, ni unificada. No está limitada ni a la personalidad ni al tipo étnico, no está fija sino desestabilizada, lo que provoca que surjan sus imbricaciones políticas".<sup>35</sup> La performatividad, como ya habíamos visto, no es actuar sino repetir actos y elocuciones que ya tienen una pesada codificación semiótica y que están imbuidos en el poder.<sup>36</sup> Así, como explica Butler, al performar la identidad, ésta se convierte no en algo que tenemos sino en algo que *hacemos*.

Las identidades performativas no son algo falso, ni funcionan a manera de máscara que oculta el "verdadero ser". Lo que hacen es cuestionar la coherencia de ese supuesto carácter de "verdadero". El paradigma performativo permite entender a la identidad como un rasgo descriptivo de experiencia y no ya como un "ideal normativo" en la obra de Ana Mendieta. Considerando que al momento de hacer sus esculturas, Mendieta había perdido ya su nacionalidad cubana y en términos legales por lo menos, había establecido a los Estados Unidos como su hogar ideológico, observamos que su calidad de latina y exiliada, aparecen en las esculturas en un doble juego que las presenta por un lado como condiciones de posibilidad pero al mismo tiempo como el lugar desde el cual realiza su crítica.<sup>37</sup> Al mismo tiempo, el feminismo, el Earth Art o el performance dejan de ser categorías normativas que aseguran su legibilidad. De manera simultánea, la artista pertenece y no pertenece a todas esas categorías y rasgos descriptivos.

Tomando una posición discursiva desde su exilio, su condición de latina, su feminismo y su cuerpo como medio artístico, Ana Mendieta cuestionó todos los supuestos que caracterizaban a su contexto social, político y cultural. Se preguntó y nos preguntó por el género, la etnicidad, la nacionalidad y el color. Lejos de buscar ser incluida (en una nación, una clase, una etnia) y homogeneizada, luchó por mantenerse siempre como otredad, mostrando en sus obras esa parte parecida y esa diferente a todo el contexto que la envolvía.

De maneras diferentes y en niveles distintos, la performatividad se hace presente en las obras de VALIE EXPORT y de Ana Mendieta, posibilitando por un lado la crítica de género y por el otro, el cuestionamiento de los

<sup>35</sup> Jane Blocker, *Op. Cit.*,

<sup>36</sup> Jane Blocker, *Op. Cit.*,

<sup>37</sup> Jane Blocker, *Op. Cit.*,

significados inscritos en los cuerpos. Provocando una revolución a su manera, ambas artistas, en algún momento de su trayectoria, tomaron a su propio cuerpo como medida del espacio tanto físico como social y político.

*Body Configurations* (Fig. 7), de VALIE EXPORT, puede leerse como una crítica a la manera en que la mujer debe adaptarse al orden falocentrista, simbolizado por la arquitectura y los espacios públicos. Al mismo tiempo, también puede representar su contraparte: la adaptación del espacio exterior al cuerpo de la artista; el cuerpo femenino y, en este caso, aquel de la artista como medida de todas las cosas dentro de su propia experiencia.

Ana Mendieta en su serie *Siluetas* (Fig. 8) hizo algo parecido. En numerosos espacios, en su mayoría naturales, dejó la huella de su cuerpo recostado y amoldado a la tierra. Ella también tomó a su cuerpo como medida del exterior, como identidad que se inscribe al espacio pero que al mismo tiempo lo modifica. La creación y la desaparición de su huella podrían entenderse como ese movimiento fronterizo del que hablaba Judith Butler y que resulta indispensable para determinar aquello que los cuerpos son.

La interpretación de estas acciones así como de los otros performances analizados, parece revelarse en una identidad ambivalente de las obras, de las artistas y de los géneros, como producto de su carácter performativo. En *Acciones de pantalón: Pánico genital* de VALIE EXPORT se hace evidente cuando la artista ocupa al mismo tiempo el espacio perteneciente al del sexo femenino y al del masculino, criticando desde su propio cuerpo todo tipo de noción estabilizadora del género y el sexo.

Por otro lado, en las *Esculturas rupestres* la ambivalencia que se genera parece más compleja pues la involucra a ella como persona. El constante juego de opuestos presente en su obra es tan esencial que con demasiada frecuencia pasa desapercibido. Al mismo tiempo sus obras existen y desaparecen; crean y destruyen, dan vida y dan muerte, muestran su parte pública y privada, su parte personal y su parte política. Simultáneamente Ana está incluida y excluida en su obra, así como lo estuvo del feminismo, del performance, del Earth art y de una nacionalidad.

Cada una a su manera provocó una revolución. Ambas transformaron los espacios y desestabilizaron las categorías, los supuestos y las convenciones. Sus obras son tan amenazadoras porque su intención por desestabilizar es intencional, porque están cargadas de ambivalencia y porque en acciones muy sencillas abordan parte de la complejidad inherente al ser humano. Desde la contingencia e inestabilidad de su ser femenino apelan directamente a la naturaleza humana, dejándonos indefensos y vulnerables ante sus acciones.

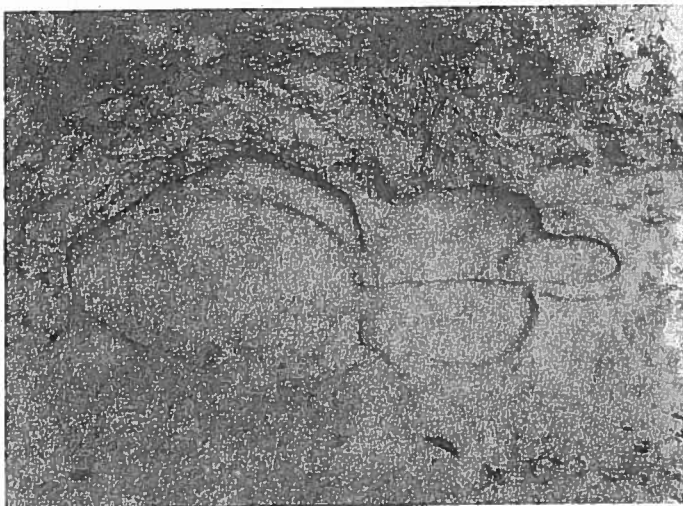


Valie Export (1940)  
"Acciones de Pentablon: Pánico Genital"  
1969

99



Fig. 1 Valie Export (1940)  
genital (Aktionshose: Gen  
sobre plata, 162 x 121  
Cortesía Charim Galerie, \



ANA MENDIETA  

---

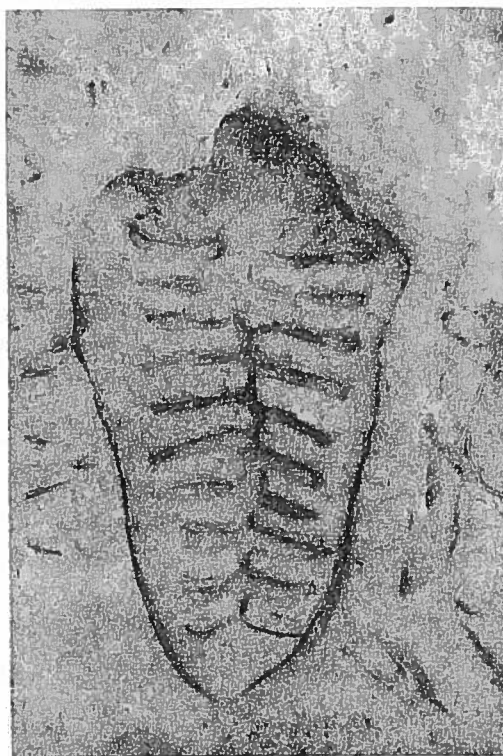
1948-1985

IYARÉ



GUANAROCA

(1981)

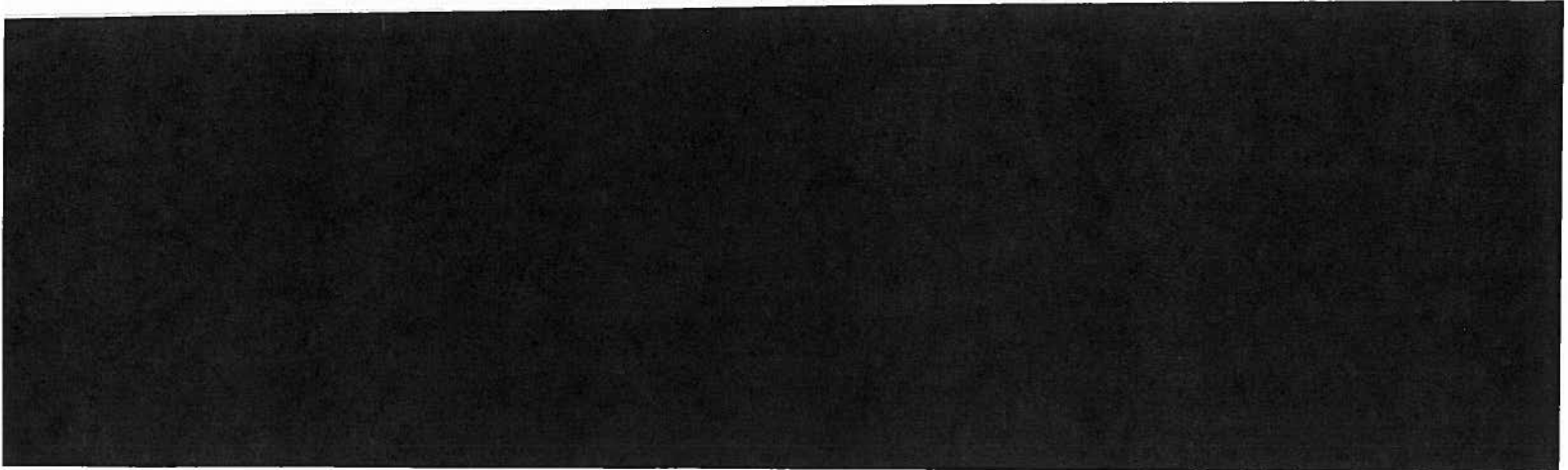


ITIBA CAHUBABA

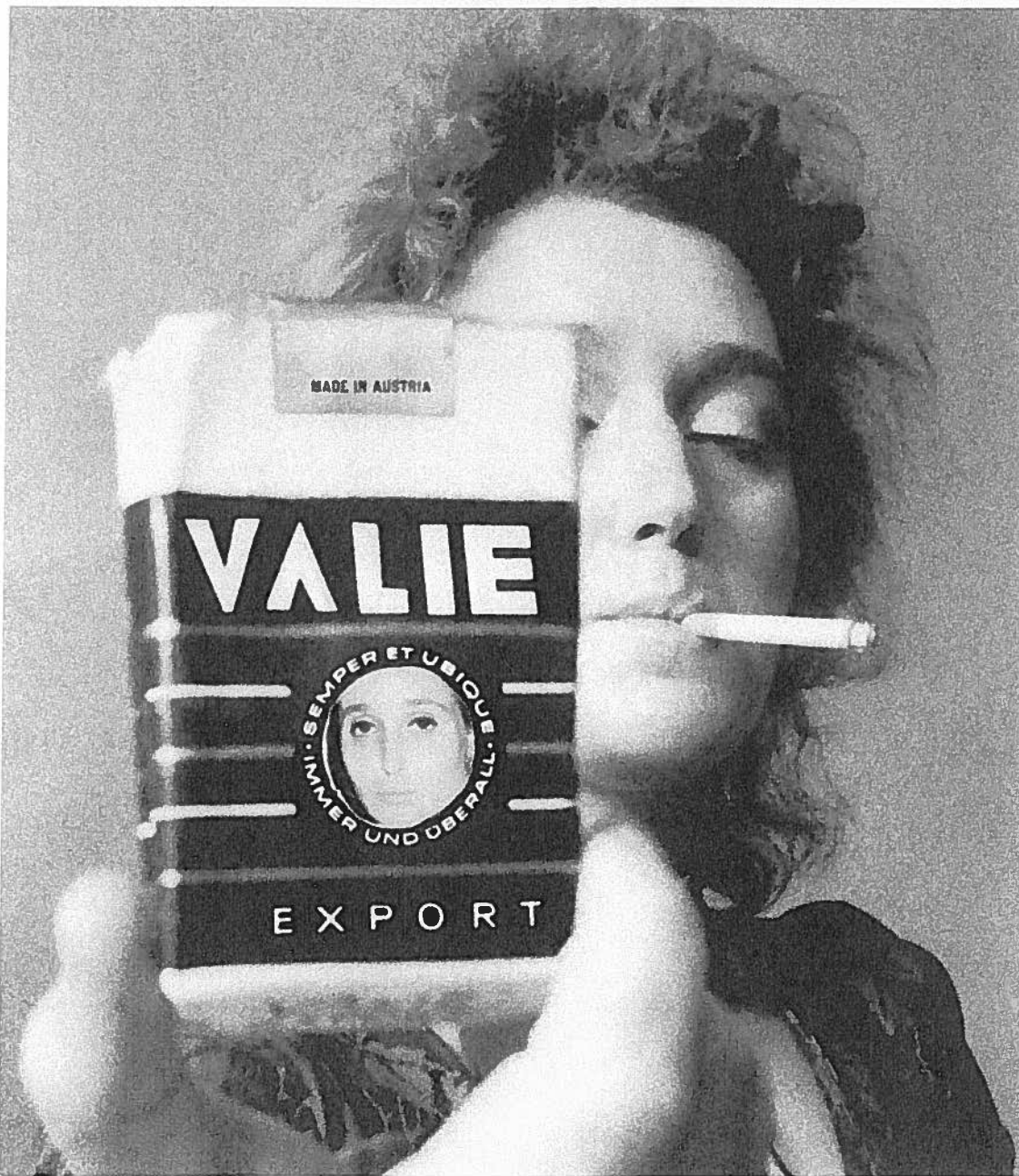
1985), *Iyaré* (La madre),  
Fotograbado sobre papel  
de la Estate of Ana Mendieta  
en la Galería Lelong, Nueva York.

1985), *Guanaroca* (Primera  
escultura), 1981. Fotograbado  
9.4 cm © The Estate of  
Ana Mendieta. Foto cortesía  
Galería Lelong.

1985), *Itiba Cahubaba*  
serie *Esculturas rupestres*,  
en la Galería Lelong, Nueva York.  
© The Estate of Ana Mendieta.  
Foto cortesía Galería Lelong.



Valie Export 1970



101

Fig. 5 Valie Export (1970).  
Fotografia, 69.4 x 61.2 cm  
Viena. Fotografia: Gertraud



102

ANA MENDIETA, 1972  
(Sin título)



1985), Sin título (Facial  
rie de 7 fotografías, 1972,  
© The Estate of Ana

Nueva York.

103

Valie Export 1982



Fig. 7 Valie Exp  
(Körperkonfiguration)  
120 x 181 cm. © \\  
Galerie, Viena.

Fig. 8 Ana Mendi  
Mexico, de una ser  
33.7 x 50.8 cm.  
Collection. Foto cor