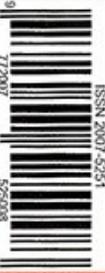




# alternativas en psicología



Revista Alternativas en Psicología, órgano de difusión científica de la Asociación Mexicana de Alternativas en Psicología, A.C.

## Los cuentos que nos cuentan sobre el amor

María Antonieta Dorantes Gómez

## La obra artística y cultural de Iztacala: una apreciación con visión de género

Rosa María González Ortiz

## Las sibilas y las profetas en la Capilla Sixtina

María de los Ángeles Herrera Romero

## Pornografía y género

María Teresa Hurtado de Mendoza Zabalgoitia

## Inclusión del arte feminista en México

Margarita Martínez Rivera

## Nuevos modelos de ser mujeres y hombres: Un análisis del nuevo cine infantil

Ma. Refugio Ríos Saldaña, Norma Rodríguez Cortés

## El ballet clásico desde una mirada de género

Alba Luz Robles Mendoza

## Las mujeres en el teatro antiguo: una visión de género

Rosa María Segura González

## Escultura y Género

Luisa Bravo Sánchez

Revista Semestral. Tercera Época. Año XXIII  
Número 42. Número especial 2019  
Indizada en Latindex, Iresie UNAM, PSERINFO, PsycInfo y PePSIC

Revista Alternativas en Psicología, órgano de difusión científica de la Asociación Mexicana de Alternativas en Psicología, A.C.

Indizada en Latindex, Iresie UNAM, PSERINFO, PsycInfo y PePSIC

Toda comunicación dirigirla a AMAPSI:  
Instituto de Higiene núm. 56, Col. Popotla,  
CP 11400, México, D.F.

Teléfono/Fax: 5341-8012

[www.alternativas.me](http://www.alternativas.me)

[info@alternativas.me](mailto:info@alternativas.me)

La responsabilidad sobre la información y opiniones vertidas en los artículos corresponde únicamente a los autores.

Diseño: creamos.mx

Edición y corrección: Tania Torres Gómez Tagle

Revista Alternativas en Psicología, año XXIII, número 42, Número especial 2019, es una publicación semestral editada por la Asociación Mexicana de Alternativas en Psicología, A.C., calle Instituto de Higiene No. 56. Col. Popotla, Delegación Miguel Hidalgo. C.P. 11400. Tel. 5341-8012, [www.alternativas.me](http://www.alternativas.me), [info@alternativas.me](mailto:info@alternativas.me). Editor responsable: Laura Evelia Torres Velázquez. Reserva de derechos al uso exclusivo No. 04-2012-102212263800-203 otorgado por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. ISSN: 2007-5251. Responsable de la actualización de este número: creamos.mx, Javier Armas. Sucre 168-2, Col. Moderna. Delegación Benito Juárez. C.P. 03510. Fecha de última modificación: 1 de junio de 2019.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación. Queda prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Asociación Mexicana de Alternativas en Psicología, A.C.

# Revista “Alternativas en Psicología”

Fundador: Marco Eduardo Murueta Reyes

Presidenta actual: Laura Evelia Torres Velázquez

Directora fundadora: E. Joselina Ibáñez Reyes

Vicepresidente actual: Jorge Guerrero Barrios

## Consejo editorial

Marco Eduardo Murueta Reyes  
UNAM, FES Iztacala. Fundador

Laura Evelia Torres Velázquez  
UNAM, FES Iztacala. Fundador

E. Joselina Ibáñez Reyes  
UNAM, FES Iztacala. Fundadora

Rocío Soria Trujano  
UNAM; FES, Iztacala. Fundadora

José de Jesús Vargas Flores  
UNAM, FES Iztacala. Fundador

Jorge Guerrero Barrios  
UNAM, FES Iztacala. Fundador

María Rosario Espinosa Salcido  
UNAM, FES Iztacala. Fundadora

Ma. Refugio Ríos Saldaña  
UNAM, FES Iztacala

Esther M. Marisela Ramírez G.,  
UNAM, FES Iztacala. Fundadora

Ma. Teresa Hurtado  
de Mendoza Z,  
UNAM, FES Iztacala

Enrique B. Cortés Vázquez  
UNAM, FES Iztacala. Fundador

## Comité editorial internacional

Fabián Spinelli

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Edgar Galindo

Portugal

Manuel Calviño

Universidad de la Habana, Cuba

Fernando González Rey

Cuba-Brasil

Fernando Ortiz

Universidad Estatal de Washington

Jorge Pérez Alarcón

UAM, Xochimilco

Alma Herrera Márquez

UNAM, FES Zaragoza

Germán Gómez

UNAM, FES Zaragoza

María del Refugio Cuevas

UNAM, FES Zaragoza

Brian McNeill

Universidad Estatal de Washington

Carmen Mier y Terán

UAM, Iztapalapa

José Joel Vázquez Ortega

UAM, Iztapalapa

Lucy Reidl

UNAM, Facultad de Psicología

Luis Joyce Moniz

Universidad de Lisboa, Portugal

Nuria Codina

Universidad de Barcelona, España

Carolina Moll Cerizola

Universidad Católica, Uruguay

Ana María Caballero

Paraguay

Humberto Giachello

Coordinadora de Psicólogos del Uruguay

Luis Morocho

Colegio de Psicólogos del Perú

Luis Benítes Morales

Universidad de San Martín de Porres, Perú

Mario Molina

Federación de Psicólogos de la República  
Argentina

Ada Casal Sosa

Universidad Médica de la Habana, Cuba

Ana María del Rosario Asebey,

UA de Querétaro

Rosalba Pichardo

UA de Querétaro

Dulce María Arredondo

UA de Querétaro

Betty Sanders Brocado

UAM, Xochimilco

Carlos Guardado

Universidad Hispanomexicana

Antonio Tena Suck

Universidad Iberoamericana, Santa Fe

Ana Mercedes Bahia Bock

Universidad Católica de Sao Paulo, Brasil

Eduardo Almeida

Universidad Iberoamericana, Puebla

Emily Ito Sugiyama

UNAM, Facultad de Psicología

Odair Furtado

Presidente Consejo Federal de Psicología de  
Brasil

Javier Guevara Martínez

GRECO, México

Marcos Ribeiro Ferreira

CRP, Santa Catarina, Brasil

Héctor Magaña Vargas

UNAM, Fes Zaragoza

Bernardo Muñoz Riverol

DGEO, UNAM

Carmen María Salvador Ferrer

Universidad de Almería, España

## Índice de contenido

**Los cuentos que nos cuentan sobre el amor.....8**

Dra. María Antonieta Dorantes Gómez  
*Programa Institucional de Estudios de Género*  
*Facultad de Estudios Superiores Iztacala UNAM*

**La obra artística y cultural de Iztacala: una apreciación con visión de género.....24**

Mtra. Rosa María González Ortiz  
*Programa Institucional de Estudios de Género*  
*Facultad de Estudios Superiores Iztacala UNAM*

**Las sibilas y las profetas en la Capilla Sixtina.....45**

Mtra. María de los Ángeles Herrera Romero  
*Programa Institucional de Estudios de Género*  
*Facultad de Estudios Superiores Iztacala UNAM*

**Pornografía y género.....55**

María Teresa Hurtado de Mendoza Zabalgoitia  
*Programa Institucional de Estudios de Género*  
*Facultad de Estudios Superiores Iztacala UNAM*

**Inclusión del arte feminista en México.....69**

Mtra. Margarita Martínez Rivera  
*Programa Institucional de Estudios de Género*  
*Facultad de Estudios Superiores Iztacala UNAM*

**Nuevos modelos de ser mujeres y hombres: Un análisis del nuevo cine infantil.....84**

Ma. Refugio Ríos Saldaña , Norma Rodríguez Cortés  
*Programa Institucional de Estudios de Género*  
*Facultad de Estudios Superiores Iztacala UNAM*

**El ballet clásico desde una mirada de género..... 98**

Alba Luz Robles Mendoza

*Programa Institucional de Estudios de Género  
Facultad de Estudios Superiores Iztacala UNAM*

**Las mujeres en el teatro antiguo: una visión de género..... 111**

Rosa María Segura González

*Programa Institucional de Estudios de Género  
Facultad de Estudios Superiores Iztacala UNAM*

**Escultura y Género..... 133**

Luisa Bravo Sánchez

*Programa Institucional de Estudios de Género  
Facultad de Estudios Superiores Iztacala, UNAM*

## Los cuentos que nos cuentan sobre el amor

Dra. María Antonieta Dorantes Gómez<sup>1</sup>

*Programa Institucional de Estudios de Género  
Facultad de Estudios Superiores Iztacala UNAM*

### Resumen

En el presente trabajo se analizan dos mitos que esta sociedad patriarcal ha construido para dar cuenta del amor romántico. Los dos mitos que se identificaron y que constituyen el trasfondo de muchas de las historias de “amor” que inundan los guiones de películas, novelas y series de televisión son la historia de Cenicienta y la historia de la Bella y la Bestia. El análisis mostró que estas dos historias, Cenicienta y la Bella y la Bestia, igualan la experiencia del amor con la del sufrimiento. Las mujeres en estos relatos sufren y eso significa que aman. Estas mujeres se sacrifican soportando opresión, sometimiento, violencia, adversidades y lo hacen con la esperanza de que después serán felices. Es necesario indagar sobre los mensajes que estos mitos transmiten en función del tipo de roles y de la identidad que asignan a hombres y mujeres, a fin de deconstruir su carácter patriarcal.

**Palabras Claves.** Amor romántico, mitos, roles, identidad

<sup>1</sup> Profesora Titular de la Carrera de Psicología de la FES Iztacala. Responsable del Programa Institucional de Estudios de Género. Correo electrónico: dorantes.gomez@hotmail.com

### Abstract

In the present work two myths that this patriarchal society has built to account for romantic love are analyzed. The two myths that were identified and that are the background of many of the stories of "love" that flood the scripts of movies, novels and television series are the story of Cinderella and the story of The Beauty and the Beast. The analysis showed that these two stories, Cinderella and The Beauty and the Beast, equate the experience of love with suffering. The women in these stories suffer and that means they love. These women sacrifice themselves by enduring oppression, subjection, violence, adversity; and they do it above the hope that later they will be happy. It is necessary to inquire about the messages that these myths transmit depending on the type of roles and the identity that they assign to men and women, in order to deconstruct their patriarchal character.

**Key words.** Romantic love, myths, roles, identity.

### Introducción

La cultura hace referencia al entramado de significaciones cuyo tejido particular produce las distintas realidades sociales. La forma como las significaciones se construyen es a través de símbolos. Los símbolos son vehículos de significaciones y se caracterizan por no ser lo que representan (Serret, 2001: 35). Cuando el lenguaje nombra inevitablemente delimita, ordena, clasifica y valora, genera significaciones que existen como tales gracias al lugar que ocupan entre

otras significaciones. Produce una realidad cultural allí donde solo había naturaleza. La cultura es ante todo un orden simbólico. De acuerdo con esto, existe un orden simbólico que establece a nivel social, cuáles son los lugares y las maneras en las que deben actuar, pensar o sentir, hombres y mujeres. Este orden simbólico conforma de manera dualista y jerárquica, identidades femeninas y masculinas. En primer lugar, sólo existen dos opciones, que se excluyen mutuamente. Si se tiene el cuerpo de una mujer se deben seguir las prescripciones asociadas con lo femenino, si se

tiene un cuerpo de varón, entonces se debe optar por seguir lo dictado para los varones. Dentro de esta clasificación, también se establece una jerarquía, lo femenino es menos valorado que lo masculino. El espacio privado, la pasividad, la emocionalidad, el cuerpo, la naturaleza y el cuidado de los demás son algunos de los aspectos que se han asociado a las mujeres, y son menos valorados que los aspectos asociados a los varones. El espacio público, la valentía, la iniciativa, la cultura, la mente, la racionalidad y el ser proveedor son aspectos asociados a los varones, y socialmente se les ha asignado un mayor valor. Los estereotipos de género plantean esta concepción binaria y jerárquica de la realidad y establecen una serie de mandatos sobre las formas, lugares y espacios en los cuales deberán desarrollarse hombres y mujeres. Estos mandatos establecen cómo deberíamos pensar, actuar y sentir en función de que seamos hombres o mujeres. Los estereotipos de género han sido introyectados por las personas de tal forma que ya no se necesiten autoridades externas que exijan su cumplimiento. Ahora, las mismas personas experimentan sentimientos de culpa si no cumplen estos mandatos.

Un grupo de hombres que ejercen un poder jerárquico, la versión actualizada de los antiguos patriarcas hebreos, a través de distintas intuicio-

nes sociales (familia, escuela, estado, medios de comunicación) fomentan el seguimiento acrítico de estos estereotipos a través de diversos mecanismos que conforman una violencia simbólica. La exclusión, la discriminación y el establecimiento de lo que está permitido y de lo que no está permitido son los parámetros a través de los cuales los grupos sociales se aseguran el seguimiento de estos roles. La gran mayoría de los hombres y mujeres sabemos con certeza qué nos está permitido, cómo debemos de actuar y qué debemos de pensar. Muy pocas son las personas que han iniciado proceso de cuestionamiento de estos patrones culturales que significan a hombres y mujeres.

Nuestro condicionamiento cultural es tan preciso que nos hace creer que el mundo es así, que esa es nuestra naturaleza humana. Una de las formas socialmente utilizadas para transmitir los estereotipos de género es a través de la conformación de mitos. La formación que hemos recibido desde nuestra más temprana infancia por parte de las distintas instituciones sociales se ha fortalecido a través de la creación de una serie de historias, de relatos en los cuales se nos muestran las maneras en las que hombres y mujeres son significados.

Un análisis de los simbolismos presentes en los mitos es fundamental para comprender la manera en que se van conformando identidades masculinas y femeninas. La penetración de los contenidos simbólicos de los mitos en la psique humana es mucho mayor que la información que hombres y mujeres recibimos a través de la educación formal.

Los mitos son relatos que a lo largo de la historia de la humanidad se han ofrecido como una explicación del mundo terrenal y divino. Los seres humanos, al enfrentarse a hechos inexplicables, han recurrido a una serie de mitos para obtener una explicación. Esta explicación no es de naturaleza racional, es una explicación alegórica, saturada de metáforas y con un alto contenido emocional. Los mitos, al tener estas características, poseen una gran influencia en la manera en que hombres y mujeres le damos significado al mundo, a las relaciones y a nosotros mismos. Estamos hablando de que los mitos conforman, a nivel de mente inconsciente, nuestra forma de actuar, pensar y sentir. En este aspecto tomemos el caso de los y las adolescentes que se enfrentan a una relación de pareja. ¿Qué poder tienen los reclamos y críticas de los padres contra la influen-

cia de mitos sociales, presentes en las canciones, en las películas, en las novelas que inundan el ámbito social de los y las adolescentes?

Los mitos han tenido un papel muy importante a lo largo de la historia de la humanidad, han sido vistos, desde muchas perspectivas filosóficas y religiosas, como la expresión a través de imágenes y relatos de aquello que se considera una verdad inmutable y sagrada. Las religiones, las filosofías y las artes, entre otras manifestaciones del ser humano, tienen a los mitos como un elemento importante de su conformación.

La palabra mito proviene del griego *mythos* que significa expresión, mensaje o algo que narra. En el mundo griego, el mito es definido desde Hesíodo y Homero como *hieros logos*, es decir, narraciones de lo sagrado (Martínez Riu y Cortés, 1996). En los mitos se recrean a través de fábulas o ficciones alegóricas, los hechos primordiales que ofrecen una explicación acerca del origen del ser humano, del cosmos o de los dioses.

El comienzo de la historia de la filosofía se encuentra intrínsecamente unido a los mitos. Las primeras explicaciones que los seres humanos dieron acerca de su entorno eran relatos míticos. Durante el esplendor de la filosofía griega, el valor de los relatos míticos comenzó a ser cuestionado.

Se pensó que los mitos no representaban ninguna verdad y fueron considerados como meras fábulas, cuentos o invenciones. Para los filósofos griegos, los mitos representaban una ficción y propugnaron por abandonarlos en aras de construir un pensamiento basado en la razón.

Con el surgimiento del psicoanálisis, se volvió la mirada al estudio de los mitos. Posteriormente, dentro de diferentes disciplinas se ha reconsiderado el valor de los mitos como fuentes de explicación a la que los seres humanos han recurrido desde sus orígenes. Esta visión ha significado el reconocimiento del papel que la construcción de símbolos y la creación de los mitos, juega en la conformación de las explicaciones que los seres humanos han ofrecido a lo largo de la historia de la humanidad.

La recuperación del valor explicativo de los mitos, implica una ampliación de la concepción del ámbito que se precisa en la búsqueda de las verdades. El mito es el portador de una verdad propia inalcanzable para la explicación racional. Bajo esta posición, los mitos no son concebidos como fábulas o invenciones. La interpretación de los mitos es un aspecto indispensable en la comprensión de una realidad fundamental que rebasa el plano racional y consciente.

Alan Watts (1997: 16) ha señalado que el mito hace referencia a una serie de imágenes que nos permiten entender la vida.

El análisis de la manera en que hombres y mujeres son significados en los mitos nos permite acceder a la dimensión simbólica que permea la construcción de nuestra realidad. Este análisis deja de lado explicaciones biologicistas que establecen la existencia de una naturaleza femenina o masculina determinada por características biológicas. Cuando se considera que los estereotipos de género son construcciones culturales que han sido conformadas a través de una serie de mitos se puede ir cuestionando un discurso que pretende naturalizar una serie de significados relacionados con el hecho de ser hombre o mujer.

Mucho de la labor de una gran cantidad de pensadoras feministas ha contribuido a cuestionar la afirmación de que los estereotipos de género describen cómo son “naturalmente” las mujeres. Posteriormente, cuando dentro de los planteamientos se incorpora la categoría de género, entendida como la construcción cultural de la diferencia sexual, se comienza a dar cabida en el análisis al entramado simbólico que ha establecido a los estereotipos de género como los parámetros normales y aceptables.

Inicialmente, el pensamiento feminista consideró que cuando cambiaran las condiciones materiales se transformarían las situaciones de sometimiento de las mujeres. No obstante, cuando se conformaron las sociedades socialistas y se seguían presentado estos patrones de dominio, algunas pensadoras plantearon que era preciso recurrir al análisis de las condiciones simbólicas que estaban preservando estos patrones de dominación. Es así que muchas pensadoras dirigieron su atención a los planteamientos psicoanalíticos. Y es así que surgió una serie de pensadoras feministas que integraron en sus investigaciones planteamientos psicoanalíticos. No obstante, muchas de ellas no encontraron en los planteamientos de Sigmund Freud una respuesta a sus inquietudes.

Con el desarrollo de las teorizaciones psicoanalíticas y básicamente siguiendo los planteamientos de Carl Gustav Jung, surgieron una serie de pensadoras que indagaron desde el imaginario social los mitos que significan las relaciones entre hombres y mujeres. Dentro de esta serie de investigaciones se encuentran los trabajos de Bolen Shinoda (2001). Esta autora recupera la noción de arquetipo e indaga sobre las figuras de las diosas griegas.

Uno de los mitos que significan las relaciones afectivas entre hombres y mujeres es el del amor romántico. Según este mito las mujeres son consideradas como seres incompletos, con necesidades naturales de amar para complementarse, mientras que los hombres son concebidos como seres autosuficientes, completos e independientes. Este modelo promueve una subordinación de las mujeres a los varones (Saiz, 2013).

Es necesario indagar sobre los mensajes que estos mitos transmiten en función del tipo de roles y de la identidad que asignan a hombres y mujeres, a fin de deconstruir su carácter patriarcal. Las relaciones de pareja constituyen un espacio de tensión y confrontación que produce mucho malestar psicológico y físico entre los seres humanos. Una de las fuentes de los conflictos en las relaciones de pareja proviene de la confrontación que se experimenta respecto de lo que se espera que haga, piense o sienta un hombre o una mujer dentro de una relación de pareja. En las relaciones de pareja surgen muchos conflictos cuando las personas consideran que su pareja no cumple con lo que se esperaría que fuera un hombre o una mujer. A la relación de pareja, hombres y mujeres llegamos con una gran cantidad de expectativas sobre los lugares en los cuales se debería desarrollar y cómo debería ser pensar y

actuar nuestra pareja. En muchas ocasiones estas expectativas no se verán satisfechas, lo cual creará una fuente de frustración e impotencia, que puede llevar a situaciones de violencia física, psicológica o sexual.

Estos mitos sociales que representan a las relaciones de pareja establecen que el varón debe ejercer un poder anclado en la supremacía y el dominio sobre la mujer y los hijos. Es necesario recordar que la "familia" es una palabra cuyo origen es "famulus" que significa sirviente o esclavo. Dentro de estos mitos, las actitudes y comportamiento de las mujeres deben circunscribirse al sometimiento y la sumisión.

De acuerdo con Lerner (1990), el patriarcado es la manifestación e institucionalización dominio masculino sobre las mujeres y niñas/os de la familia y la ampliación de dicho dominio sobre las mujeres en la sociedad en general. El sistema patriarcal tiene dos componentes básicos: la estructura social y la ideología de creencias que legitiman y justifican dicha situación. Con el surgimiento del patriarcado las sociedades humanas establecieron a la diferencia sexual como parámetro de desigualdad entre los seres humanos. El que hombres y mujeres seamos distintos biológicamente no debería implicar necesariamente un

ejercicio injusto del poder. No obstante, esto no ha sido así y lo que hemos observado, a través de la historia de nuestra especie humana, es que la diferencia sexual ha sido utilizada para establecer condiciones discriminatorias para las personas en función de su género. El sistema patriarcal estableció un orden simbólico en el cual se transmitieron, a través de la conformación de los mitos, una serie de patrones que establecen cómo debemos actuar, pensar y sentir hombres y mujeres.

Es importante considerar el papel que los mitos actuales tienen respecto a la constitución de identidades femeninas y masculinas. Estos mitos, que se presentan a través de películas y obras literarias de consumo masivo, constituyen un importante elemento a considerar respecto de la manera en que hombres y mujeres constituyen su identidad en las relaciones de pareja. El papel de estos mitos es importante a lo largo de toda nuestra vida, dado que constituyen parte fundamental de la manera en que introyectamos una serie de mandatos sobre cómo debemos ser, portarnos, pensar y sentir dependiendo de si somos hombre o mujeres.

Estos mitos cargados de simbolismos, presentes en las historias a través de las cuales hemos significado las relaciones de pareja, juegan un papel

muy importante en la constitución de procesos de identificación de hombres y mujeres. Las distintas instituciones sociales en las cuales nos hemos desarrollado a lo largo de nuestra historia, han tenido como función moldear nuestra forma de pensar y actuar de acuerdo con determinados cánones.

Detrás de las películas, de las novelas, de las canciones y de las distintas historias que nos transmiten las diferentes instituciones sociales, existen guiones que marcan lo que hombres y mujeres debemos hacer, pensar o sentir.

Identificar las tramas que constituyen el trasfondo de nuestras relaciones de pareja nos permitirá salir de estas historias que hemos asumido de manera inconsciente. Es necesario crear nuevas formas de interpretar las situaciones que nos permitan avanzar en nuestro desarrollo personal.

Recientemente, han surgido investigaciones que analizan el impacto de los mitos sociales sobre el amor romántico en hombres y mujeres que están realizando estudios universitarios. Un estudio realizado por Monter Nayade (2018) en estudiantes universitarios de la UPN identificó, a través de una investigación cualitativa, que ciertas creencias que tienen las personas de la muestra seleccionada, guardan paralelismos con los discursos sobre el

amor romántico que están presentes en narraciones, canciones, películas, símbolos culturales y costumbres sociales. Los resultados de esta investigación mostraron la complejidad que representa caracterizar la imagen del amor romántico que tienen hombres y mujeres. No obstante, dentro de los discursos, se identificó la presencia de roles estereotipados sobre la participación de hombres y mujeres en las relaciones de pareja. En el caso de las mujeres, ellas señalaron que buscaban que sus parejas fueran buenos proveedores, trabajadores, cariñosos y fieles. Entre los principales roles que los varones asignaron a las mujeres en las relaciones amorosas, se incluye "salir a pasear, estudiar, platicar, cuidado de los hijos, administradora, trabajar, cocinar, lavar, planchar, cuidado del hogar y ama de casa.

## Objetivo

El objetivo del presente trabajo es analizar dos mitos que están presentes en muchos de los argumentos que constituyen la base de películas, novelas y canciones que retratan las relaciones de pareja. Los dos mitos que identificamos y que constituyen el trasfondo de muchas de las historias de "amor" que escuchamos en las canciones,

que vemos en las películas o que leemos en las novelas que inundan las librerías, son la historia de Cenicienta y la historia de La Bella y la Bestia.

## Desarrollo

Las historias de la Cenicienta y de La Bella y la Bestia son una significación simbólica, que dentro del sistema patriarcal han ofrecido una explicación de las relaciones de pareja. Muchos de los introyectos que permean estas historias se establecen como una serie de mandatos que establecen la forma en que una mujer o un hombre deberían comportarse, sentir o pensar. Estas dos historias fortalecen patrones de dependencia emocional en las mujeres y por lo tanto no contribuyen a fortalecer su desarrollo personal. A fin de salir de estas historias es importante tomar conciencia del hecho de que no constituyen una naturaleza esencial acerca de cómo deben ser las relaciones que hemos agrupado bajo el mito del "amor romántico".

Iniciemos con la historia de Cenicienta. Cenicienta es una pobre muchacha que tiene que hacer lo que su malvada madrastra y hermanastras le obligan, hasta que un príncipe apuesto aparece para *rescatarla*.

Cenicienta pierde a su madre cuando ésta muere, y también es rechazada por su padre cuando éste escoge casarse con una mujer dominante, demandante y fría. Cenicienta no puede ser feliz *hasta* que alguien la rescate de esta situación, hasta que encuentre a su príncipe azul.

Cuando asumimos esta historia, en nuestra vida, consideramos que no seremos felices, que no podremos terminar con relaciones demandantes, abusivas y agresivas hasta que no encontremos a nuestro príncipe azul, hasta que no aparezca un hombre ideal, una persona o circunstancia que nos rescate y nos haga felices. Este mensaje implica que no tenemos la posibilidad de cambiar nuestras condiciones de opresión y sometimiento por nosotros mismas. Es necesario que un hombre nos rescate para poder tener una vida más justa y digna.

Cuando asumimos esta historia, esperamos que alguien nos ayude (un hada madrina) a ser apreciadas, a tener un lugar adecuado, a reparar las situaciones que consideramos son injustas. Puede ser que en nuestra casa haya violencia, maltrato físico o verbal y ante esta situación, no podremos hacer nada hasta que un hombre (el príncipe azul) venga a rescatarnos. Como Cenicienta lloramos entre las cenizas esperando a nuestro príncipe. Si

asumimos este rol, seremos víctimas, creemos que no podemos hacer nada por nosotras mismas ante el maltrato físico, verbal, emocional o hasta sexual. Asumir este papel de víctimas implica albergar internamente deseo de venganza. En esta historia Cenicienta al final despliega su deseo de venganza respecto de sus agresoras. Al final de la historia se exhibe siendo rescatada por el príncipe azul, un hombre ideal que será la envidia de sus hermanastras, teniendo una vida de lujo. Internamente se materializa el deseo de venganza, el poder mostrarles a esas mujeres que la maltrataron: "Miren como me fue a mi bien y ustedes tienen lo que se merecen".

En la historia de Cenicienta nos cuentan que nuestra vida con el príncipe va a ser maravillosa. Ese hombre maravilloso nos va a rescatar. Ya nunca más vamos a ser desatendidas, ya no vamos a sufrir la violencia y el abandono del que hemos sido objeto. Le vamos a dedicar a nuestro príncipe todo nuestro tiempo y nuestro amor y él nos va a corresponder y todo será maravilloso. Nos va a apoyar, acompañar, escuchar, atender y tratar con amor. Este mito del amor romántico produce mucha frustración cuando las mujeres experimentan violencia por parte de sus parejas. Cuando en la convivencia cotidiana, dentro de una sociedad patriarcal que ha establecido un lugar subordi-

nado para las mujeres, se viven situaciones de violencia, muchas mujeres experimentan frustración, desilusión y enojo porque su pareja no es el príncipe azul que el mito le había ofrecido.

Cenicienta asume el papel de víctima y les entrega el poder a las personas para que la hagan sufrir, por su culpa se siente muy mal. Ante el maltrato, ella no responde, se resigna y llora en silencio. Sus hermanastras y su madrastra la obligan a hacer cosas desagradables y ella sufre en silencio porque es una buena "persona". Cenicienta se asigna el papel de víctima y a sus hermanastras y madrastra les asigna el rol de victimarias. Las hermanastras y la madrastra rompen sus ilusiones y luego aparece el hada madrina que le cumple sus deseos, pero sólo hasta la medianoche. Únicamente la figura de un príncipe azul tendrá el poder de rescatarla de manera definitiva. Este príncipe la rescata, se casa con ella y "viven felices por siempre". Aquí es donde acaba el cuento y empiezan los problemas en la vida real, en virtud de que estas expectativas son imposibles de cumplir para cualquier persona.

¿Qué aprendemos del cuento de Cenicienta? Que lo único que necesitamos es encontrar a alguien que cumpla nuestros deseos, que no podemos hacer nada por resolver nuestra situación actual,

hasta que alguien pueda venir a rescatarnos. Es así que muchas mujeres para salir de una situación violenta y amenazante, por ejemplo un matrimonio destructivo, creen que lo único que pueden hacer es esperar a que alguien las rescate, puede ser un buen abogado, otro hombre que las ame de verdad, un terapeuta que les diga que hacer, etc.

Este es el mito que se halla en el trasfondo de la gran mayoría de historias que constituyen el guion de una gran cantidad de novelas, películas, canciones, etc. Una mujer buena que sufre humillaciones y vejaciones y que al fin de la historia, se casa con un hombre bueno y poderoso que la hace feliz. Se cumple la promesa "algún día llegará mi príncipe azul que me va a hacer feliz y ya no sufriré más".

Esta historia también puede significar algunas ganancias neuróticas para las mujeres que asumen este papel pasivo en el que sólo tienen que esperar que otra persona las salve. Pueden dejar de lado su responsabilidad para hacer cambios en sus circunstancias personales a través de asumir nuevas formas de pensar, actuar y sentir.

¿Cómo podríamos cuestionar esta historia y asumir nuevos guiones? En primer lugar, podríamos familiarizarnos con historias en las que la heroína

tome un papel activo en construir su nueva vida. Podríamos dejar de victimizarnos y asumir la responsabilidad por la violencia que permitimos que se ejerza sobre nosotras.

¿Qué pasaría si Cenicienta recordara quién es y dejara de realizar trabajos que no le corresponden? Cenicienta no es una sirvienta de su madrastra y hermanastras. Es preciso recordar que Cenicienta era la hija del dueño del castillo en el que ahora vive y en el que ha asumido el papel de sirvienta. ¿Qué pasaría si ella asumiera su verdadera identidad? ¿Qué pasaría si Cenicienta estableciera límites claros y precisos y cuidara de sí misma? ¿De qué manera podría Cenicienta resignificar su papel de víctima y dejar de ver a las personas que la rodean como victimarios?

¿Qué pasaría si Cenicienta decidiera cambiar su forma de percibir las relaciones y se empoderara? ¿Qué pasaría si Cenicienta abandonara sus ideas de venganza y comenzara a apreciar a las personas que la rodean? ¿Qué pasaría si Cenicienta permitiera que las personas que la rodean asuman sus responsabilidades de la misma forma en que ella las está ahora asumiendo?

El segundo mito que vamos a analizar es la historia de la Bella y la Bestia. Bella es una muchacha dulce que debe soportar vivir con una bestia a la

que va a *convertir* en un hermoso príncipe, a través de su amor. Una joven bella e inocente conoce a un monstruo repulsivo y aterrador. Para salvar a su familia de la ira de la Bestia, la joven decide irse a vivir con él. Cuando vive con él, ella lo acepta como monstruo y entonces ocurre el milagro, el monstruo se convierte en un príncipe.

Esta historia acentúa la creencia de que una mujer puede cambiar a un hombre si lo ama lo suficiente. En esta historia las mujeres redimen a los hombres a través de su amor que lo acepta todo. Cuando alguien no es como queremos podemos esforzarnos en cambiarlo. Los artículos de revistas, los libros, los guiones de las películas nos mandan el mensaje de que con nuestros esfuerzos podemos lograr que una persona enferma, infeliz, se convierta en la persona que queremos y necesitamos que sea: una pareja ideal, un buen hijo, una madre amorosa, un hermano(a) cálido, etc.

La Bella es una salvadora, programada con la ilusión de que todo lo que un hombre bestial necesita es el amor de una buena mujer. Ella puede pensar "Este hombre consume alcohol porque no ha encontrado una buena mujer que lo acepte y lo apoye. Cuando nos casemos yo lograré que él cambie. Mi amor es capaz de lograrlo." Bella

recibe aprobación de las personas que la rodean porque sufre la violencia y el abuso de su pareja sin quejarse. Bella realiza múltiples intentos de salvar a su pareja. ¿Podría ser este el guion que siguen las mujeres que no critican a sus parejas adictas, que le dan consejos, que asumen las responsabilidades de los varones, que se empeñan en lograr que se incorpore a programas terapéuticos, que lo acompañan y lo cuidan cuando él se pone indispuerto por su adicción?

Bella tiene que sacrificarse para poder salvar a su familia y poder eliminar el hechizo del que fue objeto la Bestia. Aquí es importante recordar como muchas mujeres creen que los malos comportamientos de sus parejas se deben a la influencia dañina de otras personas (sus amigos, su familia, etc.). En este sentido eliminan la responsabilidad de este hombre-Bestia por sus comportamientos inapropiados.

El guion de la Bella y la Bestia lleva a las mujeres a vincularse con hombres adictos (alcohólicos, drogadictos, trabajólicos, jugadores compulsivos, etc.) e inaccesibles emocionalmente. En fin, personas que no se comprometen en la relación de pareja. El intento constante de salvarlos y de eliminar los hechizos que les han caído encima, sólo produce dolor y sufrimiento. No obstante, el guion de este

cuento promete que después de estos sacrificios las mujeres sean recompensadas con el amor de una Bestia transformada en príncipe.

Recientemente, en la literatura han aparecido exitosas novelas en las cuales se refuerza esta historia de la Bella y la Bestia. Un ejemplo de esto es la serie de novelas que Stephenie Meyer escribió y que posteriormente se llevaron con mucho éxito al cine. La tetralogía de novelas está conformada por *Crepúsculo*, *Luna Nueva*, *Eclipse* y *Amanecer*. En esta historia, Isabela Marie Swan (Bella), una joven de 17 años se enamora de un vampiro. Bella es cruelmente atacada, sufre, casi muere y entra al mundo de los vampiros. Tiene un hijo que puede costarle la vida y ella está aferrada a padecer toda una serie de calamidades por el amor a su esposo.

¿Qué mensajes manda a las mujeres esta historia? Nos impulsa a tratar de redimir con nuestro amor a hombres problemáticos, metidos en el mundo de la violencia, de las drogas o del alcoholismo. No importa lo que tengamos que sufrir, ni lo que tengamos que padecer, debemos esforzarnos por conformar una familia aceptando a al hombre como es, entrando en su mundo, aunque esto signifique para nosotras amenaza, violencia y peligro.

¿No sería más conveniente que las mujeres siguiéramos guiones en los que nos vinculáramos con hombres sanos, emocionalmente maduros, que nos permitan convivir en ambientes seguros?

La autora británica L.E. James publicó en 2011 *Cincuenta sombras de Gray*, la primera de tres novelas eróticas. Posteriormente publicó *Cincuenta sombras liberadas*, *Cincuenta sombras más oscuras*, y *Grey*. Los libros y las posteriores adaptaciones cinematográficas han tenido una gran difusión entre públicos diversos, pero sobretodo podemos señalar el impacto entre la población adolescente. En esta historia, se describe la relación entre una recién graduada de la universidad, Anastasia Steele, y el joven magnate de negocios Christian Grey. Este hombre introduce a Anastasia al mundo del sadomasoquismo. Un dato importante es que él desea que ella, por su propio consentimiento, se vincule con él en esas prácticas sado-masoquistas. Obviamente, en estas prácticas ella es la parte pasiva, mientras que él es el que la domina y la somete a satisfacer sus deseos sexuales.

En este cuento, este hombre que al inicio se presenta muy atractivo, con mucho dinero y poder, también aparece como alguien que pertenece a un mundo enigmático, desconocido, el mundo del

sadomasoquismo. De repente, en este mundo se convierte en la Bestia. Se apodera de él un espíritu maligno que ataca y produce dolor en aras de su satisfacción sexual. Entonces, la protagonista desconcertada desea alejarse de él, pero no puede. A través de toda la saga de novelas, como en el caso de *Crepúsculo*, la heroína se va adentrando más y más en ese oscuro mundo, con la esperanza de que algún día va a transformar a la Bestia a través de su amor. La recompensa de estos esfuerzos, en los que experimenta dolor y sufrimiento, es el matrimonio.

¿Cómo podríamos dejar este papel de salvadoras? Quizá dándonos cuenta de que nuestra necesidad de salvar podría disfrazar una necesidad de controlar. Podríamos dejar de rescatar a personas que no quieren ser rescatadas, contactar y atender con nuestras necesidades físicas, emocionales y espirituales, permitir que las otras personas asuman sus responsabilidades.

¿Qué pasaría si Bella comenzara a relacionarse con personas a las que no necesita rescatar? ¿Qué pasaría si Bella atiende sus necesidades físicas y emocionales? ¿Qué pasaría si Bella descubre que puede relacionarse con hombres que representen un mundo armónico y que le puedan ofrecer compromiso y respeto? ¿Qué pasaría si Bella reconoce

que tiene derecho a ser feliz y que para esto no es necesario sufrir? ¿Qué pasaría si Bella reconoce que el amor no implica sufrimiento? ¿Qué pasaría si Bella, en lugar de tratar de salvar a su Bestia, se esfuerza en cambiar sus patrones de codependencia? ¿Qué pasaría si Bella reconoce que ella tiene el poder de crear circunstancias favorables para desarrollar su potencial? ¿Qué pasaría si Bella, en lugar de relacionarse con Bestias que la introducen en un mundo amenazante, busca contactar con personas que le permitan desarrollarse personalmente? ¿Qué pasaría si Bella acepta que ella tiene un problema por tratar de salvar a Bestias? ¿Qué pasaría si Bella comenzará a escucharse a sí misma y a crear nuevos argumentos para las historias a través de las cuales va a interpretar sus realidades? ¿Qué pasaría si Bella reconociera que ella puede tomar el mando de su vida, sin esperar salvar a alguien para que la rescate? ¿Qué pasaría si Bella reconociera que siempre ha sido lo bastante buena para ser aceptada y querida, que no necesita sacrificarse, ni esforzarse por ser amada? ¿Qué pasaría si Bella se aceptara y reconociera que merece ser feliz? ¿Qué pasaría si Bella aprendiera a mantenerse alejada de situaciones amenazantes? ¿Qué pasaría si Bella asume sus responsabilidades y deja que la Bestia también las asuma? ¿Qué pasaría si Bella pensará que

la Bestia ha decidido vivir en ese mundo y que sólo él puede dejarlo si así lo desea? ¿Qué pasaría si Bella dejara de tratar de controlar a la Bestia? ¿Qué pasaría si Bella comenzara a escuchar nuevas historias de princesas que logran salir de ambientes violentos, que cambian patrones de codependencia? ¿Qué pasaría si Bella aprende a cuidar de sí misma?

## Conclusiones

Los mitos presentes en las dos historias que analizamos, Cenicienta y la Bella y la Bestia, igualan la experiencia del amor con la del sufrimiento. Las mujeres en estos relatos sufren y eso significa que aman. Estas mujeres se sacrifican soportando opresión, sometimiento, violencia, adversidades y lo hacen con la esperanza de que después toda va a cambiar y serán felices. En las historias se muestra la felicidad como el logro que se obtiene después de mucho esfuerzo y sufrimiento. Esta felicidad está dada por la recompensa del matrimonio.

En lugar de asumir el guion de Cenicienta o de la Bella, podríamos construir y familiarizarnos con una historia en la cual aprendiéramos a liberarnos de la culpas por no ser la persona que se espera que seamos; a contactar y atender nuestras emo-

ciones y necesidades; identificar y construir condiciones propicias para alcanzar nuestras metas y a relacionarnos con personas que nos aprecian y no nos utilizan.

Un lugar importante en el condicionamiento del que hemos sido objeto a lo largo de nuestros años de formación lo ocupan los mitos a través de los cuales significamos las relaciones de pareja. Este condicionamiento no se ha preocupado por fomentar una identidad propia que por mucho rebasaría los cánones fijos y estáticos que establecen los estereotipos de género presentes en los mitos que analizamos en el presente trabajo. El condicionamiento cultural se ha caracterizado por exigirnos un seguimiento acrítico de estos cánones y no se ha reconocido la diversidad de experiencias e identidades múltiples. Este condicionamiento permea nuestras vidas y continuará operando a menos que iniciemos y fortalezcamos procesos de cuestionamiento de dichos mitos. El trabajo que realizamos en la presente investigación es una contribución a este cuestionamiento.

## Referencias

- Bolen Shinoda (2000): *Las diosas de cada mujer. Una nueva psicología femenina*. Barcelona: Kairós.
- Lerner, Gerda (1986). La creación del patriarcado. [http://www.antimilitaristas.org/IMG/pdf/la\\_creacion\\_del\\_patriarcado\\_-\\_gerda\\_lerner-2.pdf](http://www.antimilitaristas.org/IMG/pdf/la_creacion_del_patriarcado_-_gerda_lerner-2.pdf)
- Monter, Nayade. (2018) *Género y discursos sobre el amor romántico*. Estudio de caso en la UACM, plantel Cuautepec. Memoria XIV Congreso Nacional sobre Empoderamiento Femenino.
- Saiz, M. (2013). *Amor romántico, amor patriarcal y violencia machista. Una aproximación crítica al pensamiento amoroso hegemónico de occidente* (Tesis de maestría). España: Universidad Complutense de Madrid. Recuperado el 11 de abril 2018 de: <https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/3475/Deconstruyendo%20el%20Amor%20Romantico%20para%20prevenir%20la%20Violencia%20de%20Genero%20%20.pdf?sequence=1>
- Serret, Estela. (2001) *El género y lo simbólico*. La constitución imaginaria de la identidad femenina. Instituto de la mujer oaxaqueña, Ediciones. Oaxaca.
- Watts A. Campbell J., Progoff I y otros. (1997). *Mitos, sueños y religión*. Kairós, Barcelona.
- Martínez Riu Antoni y Cortés Jordi, (1996): *Diccionario de Filosofía*. Barcelona: Herder.

## La obra artística y cultural de Iztacala: una apreciación con visión de género

Mtra. Rosa María González Ortiz<sup>2</sup>

*Programa Institucional de Estudios de Género  
Facultad de Estudios Superiores Iztacala UNAM*

### Resumen

Este artículo aborda la temática de la apreciación de una obra artística con una mirada que toma en cuenta la construcción del género. El género es una categoría de análisis que nos permite visualizar la desigualdad entre hombres y mujeres, identificando los rasgos y funciones psicológicas y socioculturales que se atribuyen a cada uno de los sexos en una sociedad y en cada momento histórico. En la construcción del género se asume la importancia de la familia, la iglesia, la escuela, los medios de comunicación y el Estado. Aquí se propone que las obras artísticas con las que convivimos también influyen en la construcción del género. Por lo anterior, nos hemos dado a la tarea de observar las obras artísticas que encontramos en la UNAM, Facultad de Estudios Superiores Iztacala (FESI), para identificar aquellos mensajes que contribuyen a la construcción de las identidades de género. Por otra parte, la convivencia con el arte tiene un alcance en la educación estética y, cuando se combina con la naturaleza, se favorecen estados saludables para la salud.

**Palabras claves.** Obra artística, género, identidad, arte

<sup>2</sup> Profesora Asociada de la Carrera de Cirujano Dentista en la FES Iztacala. Correo electrónico: Kikinfan50@hotmail.com

### Abstract

This article discusses the theme of the appreciation of an artistic work with a look that considers the construction of the gender. Gender is a category of analysis that allows us to visualize the inequality between men and women, identifying the psychological and sociocultural traits and functions attributed to each one of the sexes in a society and at every historical moment. The construction of the gender assumes the importance of the family, the church, the school, the communication media and the state. Here it is proposed that the artistic works with which we live also influence the construction of the gender. Therefore, we have given the task of observing the artistic works that we find at the UNAM, Facultad de Estudios Superiores Iztacala (FESI), to identify those messages that contribute to the construction of gender identities. On the other hand, coexistence with art has a scope in aesthetic education and, when combined with nature, healthy states are favored for health.

**Keywords.** Artistic work, gender, identities, art.

### Introducción

Iniciamos con la discusión acerca de la construcción de los géneros. Continuamos con la importancia del patrimonio cultural, artístico y cultural en la UNAM. Seguimos con la apreciación de las obras seleccionadas de la Facultad de Estudios Superiores Iztacala, FESI. Y finalizamos con una reflexión. Se asume que a través de la historia del arte se han producido estereotipos que sugieren que las mujeres ocupan prioritariamente el lugar

de musas o inspiradoras y los varones el papel de creadores. Sin embargo, han ocurrido cambios, las mujeres eligen ser artistas, y a partir del movimiento feminista se les ha visibilizado y reconocido, por lo que el patrimonio artístico es un agente socializador en pro de la equidad de género.

## La construcción del género y la creación artística

El término género es una traducción del vocablo inglés "gender". El vocablo es difundido a partir de los años ochenta y pretende evidenciar el hecho de que los roles masculino y femenino no están determinados por el sexo sino que van evolucionando a partir de diferentes situaciones culturales, sociales y económicas.

El género está institucionalmente estructurado, es decir, se construye y perpetúa a través de un sistema de instituciones sociales: familia, escuela, Estado, religiones, medios de comunicación, sistemas simbólicos (lenguaje, costumbres y ritos) y de sistemas jurídicos, científicos y políticos.

Se asume que los modos de pensar, sentir y comportarse de ambos géneros, más que tener una base natural e invariable, se deben a construcciones sociales que aluden a características culturales y psicológicas asignadas de manera diferenciada a mujeres y hombres. Por medio de tal asignación, a través de los recursos de la socialización temprana, unas y otros incorporan ciertas pautas de configuración psíquica y social que hacen posible la feminidad y la masculinidad. Desde este criterio, el género se define como la

red de creencias, rasgos de personalidad, actitudes, sentimientos, valores, conductas y actividades que diferencian a mujeres y varones. Tal diferenciación es producto de un largo proceso histórico de construcción social que no sólo genera diferencias entre los géneros femenino y masculino, sino que, a su vez, esas diferencias implican desigualdades y jerarquías entre ambos.

Cuando realizamos estudios de género, ponemos énfasis en analizar las relaciones de poder que se dan entre varones y mujeres. Hasta ahora los estudios se han centrado en la predominancia del ejercicio del poder de los afectos en el género femenino; del poder racional y económico en el género masculino, y en las implicaciones que tal ejercicio del poder tiene sobre la construcción de la subjetividad femenina y masculina (Burín y Meler, 1998).

A la fecha se reconoce una condición de interseccionalidad de género, es decir, es el resultado de la suma de las condiciones de: sexo, edad, rasgos físicos, situación económica, origen social, familiar, lugar de vida, escolaridad y otras más, produciendo condiciones individuales en las personas. Por lo que es inadecuado hablar de todas las mujeres o todos los hombres por igual.

Si bien se habla de una perpetuación, la buena noticia es que las relaciones de género varían y evolucionan con el tiempo, no son estáticas ni inmovibles, por ello en la actualidad se hacen grandes esfuerzos para develar y transformar condiciones de género de inequidad, desigualdad y violencia.

Ahora bien en el campo del arte podemos observar desigualdades, asimetrías y diferencias entre artistas hombre y mujeres. La creación artística se observa desde principios de la humanidad, ya que ha permitido a los seres humanos habitar este mundo de una manera más sensitiva, creativa y constructiva; es un reflejo de las condiciones bajo las cuales existimos. Cuando estas producciones artísticas son reflexionadas desde una mirada de género, nos hacemos las siguientes preguntas ¿cómo se representan a los hombres y a las mujeres?, ¿qué actividades hacen ellas, cuáles ellos?, ¿quién elaboró la obra, hombres o mujeres? ¿existe registro de las aportaciones de las mujeres?

Si bien la historia del arte puede constituirse como una historia de la humanidad creada por hombres y mujeres, el enfoque que se le ha dado ha sido androcéntrico, correspondiente a un modelo patriarcal. El término androcentrismo pro-

viene del griego Andros, asociado con el hombre, define lo masculino como medida de todas las cosas y representación global de la humanidad, ocultando otras realidades, entre ellas, la de las mujeres.

Por patriarcal entendemos al término antropológico usado para definir la condición sociológica donde los miembros masculinos de una sociedad tienden a predominar en posiciones de poder; mientras más poderosa sea esta posición, más probabilidades habrá de que un miembro masculino lo retenga en su mayoría.

Los efectos observados desde el androcentrismo y lo patriarcal en el arte es que es común que se adjudique la creación a lo masculino. Lo femenino casi siempre representa a las mujeres como las musas y modelos para la creación. Afortunadamente, a partir de los años 60 del siglo XX, a través de la consolidación del movimiento feminista y la lucha por los derechos de la mujer, dio inicio la reivindicación de la posición femenina en el arte y su visibilización a través de su nombre y no de la otredad masculina, haciendo visibles las aportaciones de mujeres en el mundo del arte.

El término "arte" hace referencia a la actividad y producto realizado por el ser humano con una finalidad estética y comunicativa, a través de la

cual se expresan ideas, emociones y una visión del mundo, por medio de la utilización de diversos recursos: plásticos, lingüísticos, sonoros o mixtos. El arte es un componente inherente de cualquier cultura humana, el cual refleja en su concepción los sustratos económicos y sociales, y la transmisión de ideas y valores en el espacio y el tiempo (Robles y González: 114p, en Dorantes y Torres, 2015).

### El arte en Ciudad Universitaria

La construcción de la Ciudad Universitaria en la década de los cincuenta se hizo bajo un modelo en que el arte pictórico y escultórico estuviera presente (Arenas, Cruz y González, p. 9, en Dorantes y Torres, 2012). Se invitaron a los más grandes artistas del momento: Diego Rivera, Juan O'Gorman, David Alfaro Siqueiros, José Chávez Morado, Francisco Eppens, etc. Como es de notarse, solamente participaron varones. Si bien ya había mujeres artistas, éstas hacían principalmente pintura de caballete, trabajos pequeños en la privacidad de sus casas. Para la década de los setenta, en la que se planea la construcción del Espacio Escultórico de Ciudad Universitaria, se invitaron a grandes escultores: Manuel Felguérez, Sebastian, Mathias Goeritz, Federico Silva, Rufino Tamayo y Helen Escobedo. Por primera vez una mujer

formó parte del grupo que construyó obras monumentales, elaboradas en metal y concreto armado. Helen Escobedo y Sebastian también diseñaron obras para la FES Iztacala, que describiremos más adelante.

El rector, Enrique Graue Wiechers (2016), menciona que murales y esculturas son entonces, además de maravillosas obras de arte, una herramienta que nos permite fomentar la educación estética y enaltecer los muros y espacios de nuestra Universidad Nacional Autónoma de México.

Según Tania Rocha (Dorantes y Torres, 2016, p:), el arte es una herramienta más para incorporar la perspectiva de género ya que el arte puede ser un agente socializador a partir del cual se han reproducido, durante siglos, un sinnúmero de estereotipos de género; no obstante, se destaca también que es un agente de transformación.

Por lo anterior sigue siendo una tarea importante nombrar a las mujeres, hacerlas visibles como protagonistas de sus creaciones artísticas y no verlas sólo en el papel de subordinadas o musas. Es necesario que en el uso actual del lenguaje se represente equitativamente a las mujeres y a los hombres.

## Las obras artísticas en la Facultad de Estudios Superiores Iztacala

Para la década de los setenta, la Ciudad Universitaria resultó insuficiente para responder a la demanda de educación superior. Las condiciones socio históricas permitieron que la UNAM creciera. Es así como el 10 de diciembre de 1974, siendo rector el Dr. Guillermo Soberón, el Consejo Universitario aprobó la creación de una entidad nombrada Escuela Nacional de Estudios Superiores ENEP con cinco campus: Cuautitlán, Iztacala, Acatlán, Zaragoza y Aragón (a la fecha los todos los campus cuentan con el rango de Facultad, ahora son Facultad de Estudios Superiores FES).

En Iztacala se acordó impartir carreras del área de la salud: Medicina, Cirujano Dentista, Enfermería, Psicología y posteriormente Optometría. Se iniciaron labores el 19 de marzo de 1975 bajo la dirección del Dr. Héctor Fernández Varela. Iztacala se encuentra en el Estado de México y tiene 420 mil metros cuadrados. Las cifras de inicio son: 4,865 alumnos, 276 trabajadores, 252 profesores, 67 ayudantes de profesor (Arenas, Cruz y González, p: 17, en Dorantes y Torres, 2012). En ese entonces, las cifras estadísticas no se desagregaban por sexo, ahora se exige esa información y es uno de los logros de la perspectiva de género.

En el año 2010, encontramos que del total de la matrícula estudiantil, 67 por ciento son mujeres y 33 por ciento hombres. La cifra total del personal docente es de 2042: 1081 hombres y 961 mujeres. El personal administrativo suma 976 personas, el 53 por ciento son mujeres y 47 por ciento son hombres (Ríos, p: 46, Torres, p: 89, Robles, p: 164, en Dorantes y Torres, 2014). Podemos observar que la FESI es un espacio con clara predominancia femenina. También es evidente el crecimiento que la FESI ha tenido, ya que la matrícula para el semestre 2015-1 fue de 15 mil 240 alumnos (incluidos los que pertenecen al Sistema de Educación a distancia de Psicología SUAYED).

La pequeña ficha técnica anterior nos permite vislumbrar el impacto histórico, social y cultural que tiene la FESI. También cabe decir que desde su construcción se inició la convivencia con el arte.

Las instituciones de educación superior se destacan por el poder transformador hacia el conjunto de la sociedad, éstas no sólo son cúmulo de conocimientos, sino memoria hecha piedra, azulejos, vidrio, metal u otros materiales. Obras de arte por donde transcurre la vida. Indiscutiblemente recibimos de ellas mensajes explícitos e implícitos.

## Importancia del arte en la educación

Respecto al arte existen mitos en donde se piensa que sólo personas educadas y con grandes conocimientos pueden acercarse al patrimonio artístico, nosotros proponemos que el arte debe ser visto y vivido por las personas comunes y desde las políticas públicas debe ser visto como una inversión social para la cultura, la libertad y el desarrollo y debe inculcarse en las personas el gusto por el arte.

Esta propuesta de promocionar el gusto por las artes está basada en la iniciativa presentada en la XVII Asamblea de la Asociación Internacional de Artes Plásticas AIAP efectuada en 2011 en el Instituto Cabañas en la ciudad de Guadalajara, Jalisco. La AIAP propuso el día 15 de abril como el Día Mundial del Arte en homenaje al día del nacimiento de Leonardo da Vinci (1452- 1519), acción que fue avalada por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación la Ciencia y la Cultura UNESCO.

Entre las acciones para la celebración del Día Mundial del Arte se plantea promover el gusto por la pintura, la escultura, el dibujo y el grabado en los diversos países del planeta. Acercar el mundo de las artes a la comunidad global. Crear concien-

cia de la importancia de las artes en el mundo, informar a la sociedad acerca de las diferentes expresiones actuales, revalorar los aspectos sociales y económicos del mundo del arte.

Se habla del “virus de la prisa” como una epidemia mundial, hecho que se confirma en la proliferación de la venta de comida rápida, las personas desean comer algo que satisfaga su estómago, nada más, no perder tiempo en esa actividad. Mirar el entorno no es recomendable, se pierde el tiempo. Nuestra vida diaria es vertiginosa. Sin embargo, sabemos que no hay nada más saludable que comer disfrutando del acto de comer, también es saludable disfrutar de los rayos del sol o la lluvia o el viento y, si tenemos la fortuna de mirar obras artísticas funcionaremos más saludablemente.

Estamos en la era de la prisa, la sobrecarga de trabajo a la que nos sometemos por cumplir con la productividad exigida nos lleva a padecer el síndrome de “burnout”. Síndrome que se traduce como un estado de agotamiento, de sentimiento de falta de eficiencia, literalmente se dice “estar quemado”. Es decir, inhabilitado para reaccionar positivamente a las demandas del día a día. Aquí es donde la convivencia, la apreciación de obras

artísticas y la cercanía con la naturaleza nos pueden ayudar a recomponernos, a dejar de sentirnos agotados.

La contemplación de la naturaleza, mirar el cielo, las nubes, las estrellas y conectarnos con la magnificencia, ayuda a eliminar el estrés. Hemos perdido la capacidad de asombro (Caccia, p: 7, 2015). Conectarnos con las diferentes obras artísticas como la pintura, música, danza, poesía, literatura, cine, danza y leer poesía, nos hace recargar energía vital para vivir más en armonía y con ganas de enfrentar nuestras tareas cotidianas. Nos permite conectarnos con nuestro ser verdadero, nuestra sensibilidad. El bosque, el desierto, el mar, las montañas son espacios que nos invitan a reflexionar en lo sagrado, en lo sublime y exquisito del alma.

## Apreciación de las obras artísticas

### La Cerca Caída

La obra escultórica La Cerca Caída, de Helen Escobedo (1934- 2010), es la más visible y la más antigua en la FESI. Se trata de un conjunto de 18 cilindros de concreto armado descansando en una alfombra de pasto verde que proporciona un marco muy atractivo. Es un lugar donde podemos contemplar la energía propia de la juventud, ellos y ellas se citan para estudiar, descansar, tomar alimentos, o realizar encuentros amorosos.

Helen Escobedo Fulda nació en la ciudad de México el 28 de julio de 1934 y falleció el 16 de septiembre de 2010. Su padre, Manuel Gregorio Escobedo Díaz de León, fue un abogado mexicano y su madre, Elsie Fulda Steward, una inglesa especialista en el estudio del arte.

Helen estudió Filosofía y Letras en la Universidad Motolinía y pasó dos años estudiando escultura en el Colegio de la Ciudad de México (hoy Universidad de las Américas). En 1954 ganó una beca por tres años en el Royal College of Art de Londres, donde obtuvo una maestría.

Su obra refleja la preocupación por el ser humano y su relación con el entorno, calidad de vida, eco-

logía, uso racional del agua y derechos humanos. En algunas de sus obras se propuso utilizar materiales de reciclaje naturales, con un concepto efímero. Se vio influida por la búsqueda de la integración del arte y del espacio. Es una de las primeras en preocuparse por la ecología. Descubrió que es importante que el espectador interactúe con las obras de arte, se identifique y viva la obra a su modo de tal manera que comprenda el sentimiento que condujo a realizarla. También le interesó la reflexión del papel de la mujer en la sociedad.

En una entrevista para el periódico El Universal en 2006 dijo: “Lo que vengo haciendo es despertar por la mañana y pensar que lo único permanente es el amanecer, y lo que pasa a partir de ahí es que puedo usar mis cinco sentidos al máximo, mirando, escuchando, oliendo, dejando que entre por mis poros todo lo que en mi entorno es fascinante y aprovecharlo para que cada vez que me

inviten a participar en espacios alternativos, en lugares abiertos al sol, a los vientos y a la luna – que son los que más me gustan-, tenga de dónde agarrarme. Diría que estoy en un momento más esencial y siempre vital”.

Con base en los datos biográficos, coincidimos con Patricia Quijano (Robles y González, p: 112, en Dorantes y Torres, 2015), quien identificó que la mayoría de las mujeres que accedieron a la creación artística fueron en gran medida privilegiadas, ya sea por su posición social, económica y cultural, o bien, por ser hijas de extranjeros. Es de destacar que Helen Escobedo formó parte del grupo masculino que diseñó el espacio escultórico en Ciudad Universitaria. Sin lugar a dudas abrió brechas para futuras escultoras.

Por último, comentamos que aún no existe placa informativa con el nombre de la autora. La comunidad desconoce el título y a la escultora.



Fig. 1. La Cerca Caída. Fuente: Archivo personal (2015)

## El hombre y la ciencia biomédica en el Siglo XXI

Mural inaugurado en 1990 para la conmemoración del XV Aniversario de la FESI. Su autor, Rafael Ortizgris Meixueiro, nació en el año de 1948 en la ciudad de Oaxaca. Realizó sus estudios profesionales en la Escuela Nacional de Pintura y Escultura La Esmeralda, dependiente de la Secretaría de Educación Pública, en la ciudad de México. Se especializó en el estudio del muralismo al lado de su maestro Benito Messeguer en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM.

Su obra artística abarca varios muros externos e internos del edificio Unidad de Documentación Científica. El autor la divide con varios títulos en

los que se destacan: La justicia sólo se da entre iguales, La danza del peritánico, Los trasplantes, Proyección de los nuevos genes A.D.N., Creación de órganos vitales- Apología de los nuevos descubrimientos científicos, La tecnología biomédica espacial al servicio de la salud. La ciencia y las nuevas manifestaciones de vida y La marcha de los desvalidos (Ávila: 2010).

Con respecto a La danza del peritánico, el autor comenta que se trata de "Un instante de tiempo antes de la muerte, representado por tres personajes, dos varones y una mujer, expresados de una manera dinámica, tanto de forma como de

color. La muerte expresada no como fin de todo, sino como erupción de la biogénesis de una nueva raza (Ortizgris, *op. cit.*).

Con respecto a Los trasplantes, el artista nos dice que “La ciencia médica pone al alcance de la humanidad la evolución de trasplantes cerebrales que van más allá de nuestro propio tiempo” (Ortizgris: *op. cit.*). Por eso hizo una escultura de la neurona. El cerebro cuenta con 86 mil millones de neuronas y cada una de ellas se conecta con otras 5 mil, así que dentro de nuestra cabeza hay 430 billones de sinapsis y comunicación neuronal.

La obra se expresa en color, armonía, luminosidad y grandiosidad. El artista señala que “Al hacer uso de la armonía pude crear una atmósfera escenográfica, en que la luz partiera del vértice y se desplazara por los muros, abarcando grandes espacios hasta extinguirse y dar paso a la obscuridad profunda, permitiendo así que mis personajes se desplazaran a velocidades del sonido al silencio y que mi expresión plástica pudiera manifestarse de forma más clara para el espectador” (Ortizgris, *op.cit.*).

En su obra observamos figuras femeninas y masculinas. La mujer dará paso a la nueva creación y el hombre puede acunar en su regazo a su hijo. Hombres y mujeres han hecho aportaciones

importantes, pero las de las mujeres se menosprecian. Una de las conquistas de la perspectiva de género es que se nombre a las mujeres ya que la categoría de Hombre solamente los nombra a ellos.

Son miembros del Taller del Maestro Ortizgris: Silvia Magaña Llovet, Carlos Martínez Contreras, Marco Antonio Pérez Ureña, Eduardo Osorio Saldivar, Eduardo Martínez Servín, Mónica Deuscht Aguerrebere, José de Jesús Villanueva. Podemos identificar a tres mujeres que colaboraron en esta gran obra, pero se desconocen sus identidades.

La obra de Ortizgris es, sin lugar a duda, la de mayor formato, la pintura mural ha sido un campo casi exclusivamente masculino. Algunos muralistas han seguido patrones similares. Por ejemplo, nacieron en estados de la república y emigraron para continuar su formación a la capital, abriéndose paso ante las adversidades, ya que social y culturalmente ellos fueron preparados para continuar con sus sueños de artistas. A las mujeres aún no se les prepara para ejercer esas libertades que les allanan el camino de la realización artística.

Observamos que algunas mujeres han colaborado como pintoras, como es el caso de Mónica y Silvia que formaron parte del taller de Ortizgris y son

nombradas en la placa de creadores. Existen casos donde las mujeres no se nombran y sus creaciones pasan desapercibidas para la historia del arte.

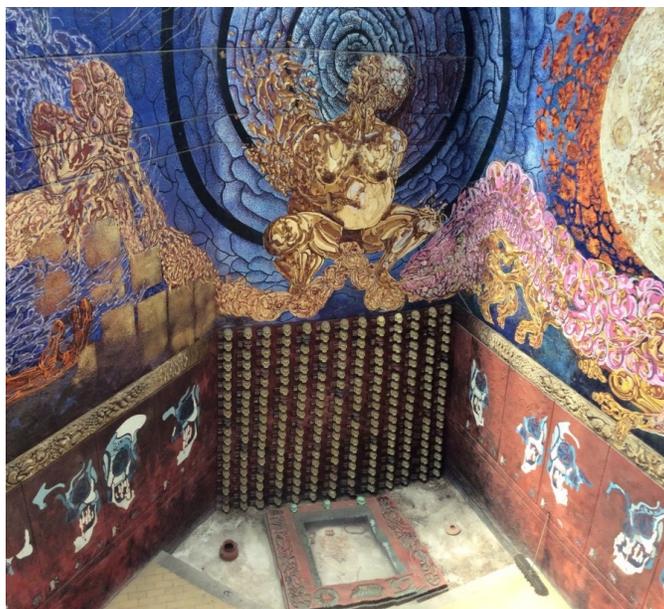


Fig. 2. Mural de la Unidad de Documentación Científica. Fuente: Archivo Personal (2015).

### El árbol de la justicia

El árbol de la justicia es una escultura de acero pintada en color rojo. El autor Sebastian (Enrique Carbajal), nació en Camargo, Chihuahua, en el año de 1947. A los 19 años se trasladó a la ciudad de México para continuar con sus estudios de arquitectura en la UNAM, abriéndose paso ante las adversidades, ya que no contaba con apoyo económico, pero estaba seguro de su talento.

Su obra está sustentada en lo geométrico y lo abstracto, el autor ha comentado que sus obras han causado controversia. El artista se siente universitario, en sus palabras: “me siento bien aquí porque soy universitario, la UNAM me formó y me ha dado la posibilidad de que mi labor sea reconocida nacional e internacionalmente” (2017).

En la Ciudad Universitaria ha dejado varias obras, entre ellas Coatlicue, además de su coautoría para el Espacio Escultórico.

Cuenta con más de 200 obras urbanas en diferentes países, algunas son mega estructuras pintadas con colores sensacionales, que las hacen visibles desde distancias lejanas, convirtiéndose con el tiempo en íconos del lugar. Esto mismo ha sucedido en Iztacala, su obra pintada en color rojo escarlata con el tiempo se ha mimetizado con el paisaje botánico del campus. El color monocromático atrapa las miradas.

A través de diversos enfoques, luces, matices, texturas y voces, los artistas hacen que lo cotidiano se torne extraordinario, logran que la mirada se pose, se trastoque, se transforme y finalmente, sopesa su pertenencia al campus, a la Universidad.

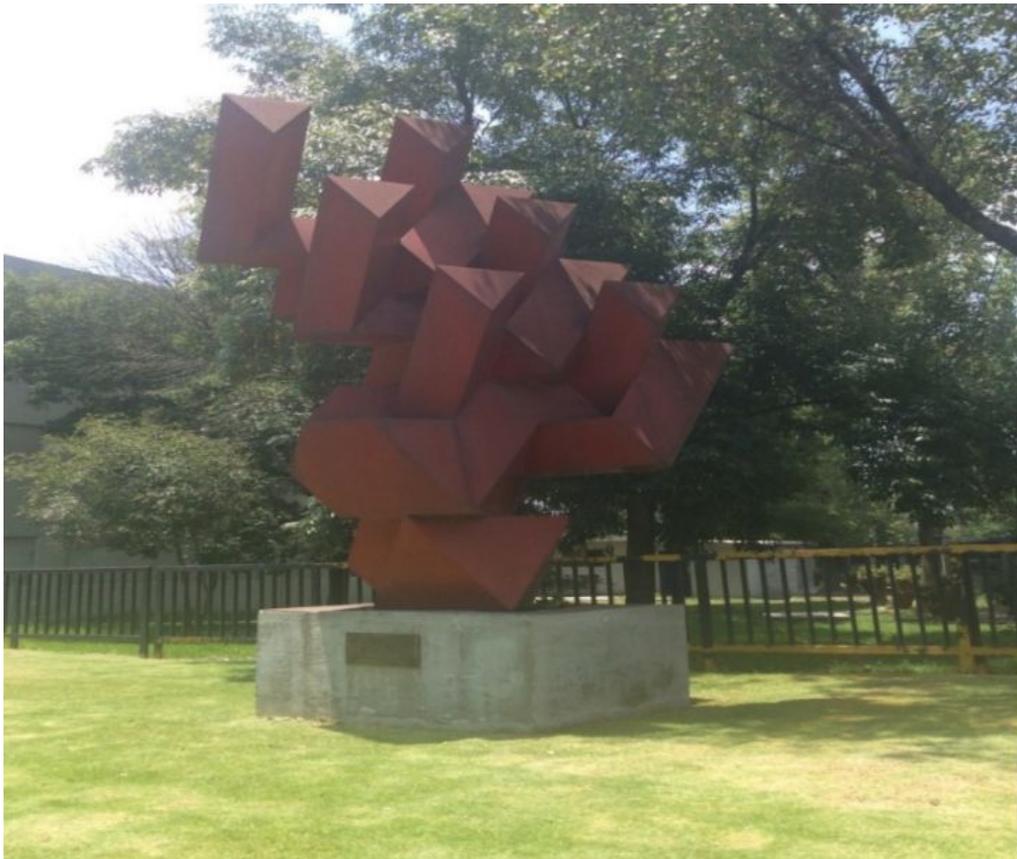


Fig. 3. El árbol de la Justicia. Fuente: Archivo personal (2015)

### Plaza del tiempo (Reloj solar)

Se trata de una serie de piezas hechas de acero y pintadas en color rojo que funcionan como un reloj solar. Se inauguró en noviembre de 1994. La obra fue una donación del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, campus Estado de México (ITESM – CEM). El diseño lo hizo Emilio Alvarado y fueron elaboradas por los escultores Andrés y Miguel Peraza.

Este espacio diseñado bellamente para medir el tiempo, nos invita a reflexionar acerca de la manera en que hombres y mujeres usamos el tiempo. El tiempo es limitado y escaso, además es construido. La construcción es personal y varía de acuerdo a la posición del sujeto en las estructuras sociales y de su asignación sexual.

Estudios demuestran que los roles asignan diferentes usos para hombres y mujeres. Se reconoce históricamente que ellas dedican más tiempo para tareas domésticas lo que ha limitado las posibilidades de desarrollarse fuera del hogar, tanto en el plano personal como el profesional. Los hombres dedican menos tiempo a las actividades domésticas, dedican más tiempo en trabajo remunerado, logrando: estatus, poder, realización. En cambio, las mujeres al dedican más tiempo a las actividades domésticas, no reciben ingresos, no les proporciona ni poder ni estatus ni reconocimiento, además si usan su tiempo para tareas domésticas y trabajo remunerado tendrán que hacer dobles y triples jornadas. En resumen, esta desigual distribución de las tareas domésticas encierra el núcleo duro de la desigualdad entre los géneros.



Fig. 4. Reloj Solar. Fuente: Archivo personal (2015)

### Iztacala en el tiempo

Alejandro Rojas es el autor del mural Iztacala en el tiempo, que se encuentra en la cafetería de la Unidad de Seminarios Dr. Héctor Varela Mejía, aprobado en 1995 e inaugurado en 1998.

Se trata de un mural que abarca tres muros. Contiene escenas desde la época de los cazadores-recolectores en el Valle de México y concluye con la fundación de la FESI. Se observa a un conjunto de hombres cazando un mamut, en el grupo se puede identificar una mujer, idea interesante porque algunos historiadores documentan que las mujeres no eran cazadoras.

Está presente Nopaltzin lanzando flechas a los 4 puntos cardinales, uno de ellos a Tenayuca. Se observa la riqueza de las plantas de México.

Después de la conquista española se lleva a cabo la traza de la ciudad de México, la edificación de edificios españoles sobre las ruinas de edificios prehispánicos en donde destaca la creación de la Real y pontificia Universidad de México. Tlalnepantla se funda en 1553, aprovechando pueblos existentes y todos ellos son importantes proveedores de alimentos, mantas y artículos elaborados en barro. Junto con Tlalnepantla se funda Iztacala.

Le sigue La organización social en el siglo XX en donde se destaca la fundación de la FES Iztacala, identificamos a la matrícula tanto femenina como masculina que estudian carreras para la atención de la salud.

Pasar por la universidad para encontrar el destino como profesionistas, como formadores de una

familia, personas útiles a la humanidad y patriotas amantes de las tradiciones, de la historia y la geografía.

Se trata de un mural que otorga importancia social, cultural e histórica tanto a hombres como a mujeres. Sin lugar a duda, los mensajes son positivos para lograr cambios en la construcción de los géneros a favor del respeto y la equidad.



Fig.6. Mural: Iztacala en el Tiempo.

Fuente: Archivo personal (2015)

### Iztacala: casa blanca sobre el agua

Luis Nishizawa (1918-2014) es el creador de este mural, elaborado en cerámica cocida. Nishizawa nació el 2 de febrero de 1918 en México, es hijo de padre japonés y madre mexicana. Murió el 29 de septiembre de 2014. En 1996 recibió el Premio Nacional de Artes. También le fue otorgado el Doctorado Honoris Causa por la UNAM, fue profesor Emérito de la UNAM. El gobierno de Japón le otorgó la designación "Tesoro sagrado de Japón". A Nishizawa se le considera pintor, escultor, vitralista, grabador y muralista.

Su obra en Iztacala demostró que una técnica artesanal como la cerámica vidriada alcanza la universalidad. Se trata de cerámica Kazan elaborada en Toluca.

En la placa de inauguración se lee, inaugurada en 2002, es un mural de 8x2 metros que se ubica en el edificio A-2, elaborado con técnica cerámica de alta temperatura por Amparo Contreras.

Al dejar constancia en la placa del nombre de la ceramista Amparo Contreras, se reconoce la participación de una mujer en esta gran obra.



Fig. 7. Mural: Casa Blanca en el Agua. Fuente: Archivo personal (2015)

### Los cuatro elementos

José Jaime Ávila Valdivieso es el autor de la obra escultórica hecha en concreto armado. Los cuatro elementos hablan de identidad, evolución, impulso y responsabilidad. Es la obra de más reciente creación en la FES Iztacala.

El autor retoma la idea de Aristóteles de que la función del arte es “representar no la apariencia externa de las cosas, sino su significado interior” (Irizarri: 2015).

José Jaime es médico cirujano, con 34 años de antigüedad en la FESI, a la fecha se ha desempeñado como Coordinador Editorial.

El autor que no se considera artista, pero lo es, decide para la obra el nombre de: Los cuatro elementos, para dar cuenta de la celebración de los cuarenta años de la FESI en 2015.

El número cuatro es importante para la humanidad, cuatro son los signos cardinales, cuatro los elementos más importantes para la civilización:

aire, agua, tierra y fuego. Cuatro los signos cardinales de la inflamación: calor, rubor, dolor, hinchazón.

La obra formada por 4 bloques de concreto armado que se alzan del piso sin tocarse, dando la pauta para seguir creciendo, son como cuatro pilas apiladas en forma de pirámide. Esta idea de bloques que siguen creciendo representan la formación profesional que se imparte en la FESI, las personas egresan con un proyecto que deberá crecer hacia adelante, siempre en ascenso.

El autor le apuesta a que la obra se incorpore a la comunidad y la adopte como un icono, la disfrute y se sume a la obra artística que ya existe en Iztacala.

Desconozco el proceso para elegir esta última obra artística. Pero advierto el mandato patriarcal que asume que los varones son capaces de ser más creativos en comparación con las mujeres. Sólo puedo decir que no tengo referencias de la existencia de convocatoria alguna que invitara a la participación de la comunidad de FESI.



Fig.8. Los Cuatro Elementos. Fuente: Archivo personal (2015)

## Reflexiones finales

Las obras de arte, además de fomentar la educación estética y enaltecer los muros y los espacios universitarios, aportan elementos para la formación de la subjetividad de hombres y mujeres. Tal diferenciación es producto de un largo proceso histórico de construcción social, que no sólo genera diferencias entre los géneros femenino y masculino, sino que, a su vez, esas diferencias implican desigualdades y jerarquías entre ambos.

Nos propusimos indagar con una mirada desde el género las obras artísticas que se encuentran en la Facultad de Estudios Superiores Iztacala FESI.

Con autoría de: Sebastian, Rafael Ortiz Gris Meixueiro, Luis Nishizawa, Helen Escobedo, Emilio Alvarado, Andrés y Miguel Peraza, Alejandro Rojas y José Jaime Ávila Valdivieso. Participantes del Taller del Maestro Ortizgris: Silvia Magaña Llovet, Carlos Martínez Contreras, Marco Antonio Pérez Ureña, Eduardo Osorio Saldívar, Eduardo Martínez Servín, Mónica Deuscht Aguerrebere y José de Jesús Villanueva. Así como, la ceramista Amparo Contreras, colaboradora de Nishizawa. Se pudo observar claramente el predominio masculino en la creación artística.

Si pensamos en un mundo con equidad hay que seguir revisando las construcciones de las subjetividades masculinas y femeninas. Los mensajes para las mujeres siguen apuntando a que son seres para el cuidado de otros y otras, lo que implica limitaciones en la planificación de proyectos de realización personal. Además de no recibir los apoyos necesarios desde la familia, las instituciones y las políticas públicas.

Tomamos la tarea de insistir en el patrimonio artístico de la FES porque a veces las personas no dan importancia a las obras de arte con las que conviven. Viven de prisa ensimismadas en sus preocupaciones. La convivencia con el arte, además de brindarnos goce estético, nos ayuda a reflexionar en aspectos de género, reconocer las obras femeninas y generar cambios positivos en la construcción de un mundo más equitativo.

## Referencias

- Ávila, V. José, J. (Coord.) (2010). 35 años de vida, 100 de conocimientos. México: FESI UNAM.
- Burín, Mabel y Meler, Irene. (1998). *Género y familia. Poder, amor y sexualidad en la construcción de la subjetividad*. Buenos Aires: Paidós.
- Caccia, E. (2015). Hambre de Renacimiento. México: en Periódico Reforma. Opinión: Domingo 28 de junio.
- Dorantes, M. A. y Torres, L. E. (Coord.) (2012). *Condiciones de las Académicas. El caso de la FES Iztacala*. México: FESI UNAM.
- Dorantes, M. A. y Torres, L. E. (Coord.) (2014). *Equidad de Género en las Instituciones de Educación Superior. El caso de la FES Iztacala*. México: FESI UNAM.
- Dorantes, M. A. y Torres, L. E. (Coord.) (2015). *Perspectiva de Género en las Áreas de la Salud y la Educación*. México: FESI UNAM.
- Dorantes, M. A. y Torres, L. E. (Coord.) (2016). *Equidad de Género en el Arte*. México: FESI UNAM.
- Graue, W. E. (2016) Agenda Universitaria. México: UNAM.
- Irizarri, S. (2014). Nishizawa y su Legado. México: Gaceta FESI UNAM, 12ª época N°.462, noviembre 25.
- Irizarri, S. (2015). PIEGI Redescubre en el arte de Iztacala la pertenencia y el género. México: Gaceta FESI UNAM, 12ª época N°.467, febrero 25.

Irizarri, S. (2015). Identidad, Evolución, Impulso y Responsabilidad. "Los cuatro elementos". México: Gaceta FESI UNAM12ª. Época N°.472, mayo 10.

Olgúin, M. (2014). Luis Nishizawa, pasión por el arte y la docencia. México: Gaceta, UNAM.

Ortizgris, Rafael. (1990). El Hombre y la Ciencia Biomédica en el siglo XX. México: ENEPI UNAM.

Sebastian. (2017). Periódico Reforma, Forma y Fondo, 12 de noviembre.

## Las sibilas y las profetas en la Capilla Sixtina

Mtra. María de los Ángeles Herrera Romero<sup>3</sup>

*Programa Institucional de Estudios de Género  
Facultad de Estudios Superiores Iztacala UNAM*

### Resumen

En las culturas griega y romana, las sibilas eran mujeres profetas. Ellas hablaron sobre la venida del Salvador, su nacimiento y su agonía. Estas profecías hicieron que Miguel Ángel las tomara en cuenta para plasmarlas en la Capilla Sixtina junto con las escenas bíblicas. Sin embargo, no se habla mucho de su presencia dentro de este lugar.

**Palabras clave:** Capilla Sixtina, sibilas, profecías.

### Abstract

In Greek and Roman culture, the sybils were women prophets. They spoke about the coming of the Savior, his birth and his agony. These prophecies led Michelangelo to take them into account in order to capture them in the Sistine Chapel along with the biblical scenes. However, nobody talks about them.

**Key words:** Sistine Chapel, sibyls, prophecies.

<sup>3</sup> Profesora de Asignatura de la Carrera de Psicología. Correo Electrónico: angelesherrera04@yahoo.com.mx

## Introducción

La capilla Sixtina<sup>4</sup> debe su nombre al Papa Sixto IV, fue remodelada entre el año 1477 y en el 1480. La decoración de las paredes incluye: las falsas cortinas, las historias de Moisés, de Cristo y los retratos de los Pontífices. La realización de los frescos tuvo comienzo en 1481 y se concluyó en 1482. A esta época se remontan también las siguientes obras en mármol: el tranqueo, el coro y el escudo pontificio encima de la puerta de entrada. El 15 de agosto de 1483 se consagró la nueva capilla a la Asunción de la Virgen y se dedicó a ella.

Julio II, sobrino de Sixto IV, decidió modificar parcialmente la decoración, confiando el encargo a Miguel Ángel en 1508, quien pintó la bóveda y los lunetos en la parte alta de las paredes. En octubre de 1512 el trabajo había terminado y el 1º de noviembre se inauguró. En los nueve recuadros centrales se hallan representadas las historias del Génesis, desde la creación hasta la caída del hombre, el diluvio y el nuevo renacer de la humanidad

<sup>4</sup> Governatorato del Estado de la Ciudad del Vaticano - Dirección de los Museos Vaticanos. Rosangela Mancusi, Responsable de la Coordinación, actualización, redacción y revisión contenidos (2018), recuperado de:

<http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/es/collezioni/musei/cappella-sistina/storia-cappella-sistina.html>

con la familia de Noé. En los espacios entre las enjutas aparecen sentadas sobre tronos, cinco sibilas y siete profetas. En las cuatro pechinas angulares se observan las salvaciones milagrosas de Israel, mientras que en las enjutas y lunetos se muestran los antepasados de Cristo.

Hacia fines de 1533, Clemente VII encargó nuevamente a Miguel Ángel que modificara la decoración, pintando en la pared del altar el juicio universal, esto ocasionó la pérdida del retablo con la Virgen Asunta entre los apóstoles y los primeros dos episodios de las historias de Moisés y Cristo. En este fresco, Miguel Ángel representó el retorno glorioso de Cristo a la luz de los textos del Nuevo Testamento.

En el presente artículo analizaremos la representación de las Sibilas y las Profetas dentro de la capilla Sixtina.

## Las sibilas

La palabra *sibila* es la contracción y composición de dos palabras griegas, una es *sios*, que significa dios, y la otra es *belle* que significa mente, al traducirlo se entiende como mente divina y se interpreta como "iluminado por Dios" (Costa, 1846). Se consideraba que las sibilas eran mujeres que

anunciaban “verdades” sobre los misterios e historias del salvador, la venida del supremo juez y los últimos sucesos de los tiempos como el apocalipsis, por lo que se les llegó a considerar como las mujeres que conocían la ciencia de Dios.

Los habitantes de Asia occidental recitaban versos considerados como declaraciones oraculares de profetisas llamadas sibyllai.

Algunas tradiciones refieren que hubo una joven hija del troyano Dárdano y de Neso, hija del gobernador Teucro, que estaba dotada del don de la profecía y tenía una gran reputación como adivina. Esta joven se llamaba Sibila y por eso se les llamó así a todas las mujeres que ejercieron la capacidad de profetizar. En Grecia y Roma se consideraba que eran mujeres que gozaban de una facultad de desentrañar el futuro para profetizar acontecimientos de toda índole, describiéndolas como longevas, con vidas aisladas y misteriosas, habitando en lugares atípicos y poco accesibles como grutas o sitios escondidos cercanos a cursos de agua. Sus palabras o predicciones eran realizadas casi siempre en estado de trance, originadas por consultas de los visitantes (Ojeda, 2011).

Una leyenda dice que Sibila fue el nombre de una vidente de Marpeso, cerca de Troya, que enunciaba sus oráculos en forma de acertijos, escribiéndolos en hojas de plantas.

Otra historia hace referencia a que las sibilas eran inspiradas por el dios Apolo, ya que eran sus sacerdotisas, y para sumirse en trance profético masticaban hojas de laurel (el árbol de Apolo) o se sentaban en un trípode sobre una grieta del terreno con el propósito de inhalar vapores volcánicos tóxicos, con esto el dios les daba su inspiración, enunciando a través de ellas sus ambiguos oráculos. Al ser el dios de la música y la poesía, inspiración de poetas y oradores, se consideraba que las sibilas se expresaban en hexámetros que se transmitían por escrito.

La tradición de las sibilas fue transmitida a los griegos y de ellos a los romanos, localizándose en lugares concretos. El autor romano Varrón (116-27 AC) menciona diez repartidas por todo el mundo, entre las que destacaba la de Cumas.

Los primeros escritores griegos<sup>5</sup> sólo mencionaron a la sibila llamada Herófila, que fue quien profetizó la guerra de Troya. Posteriormente, se comenzó a nombrar a más sibilas, siempre con su

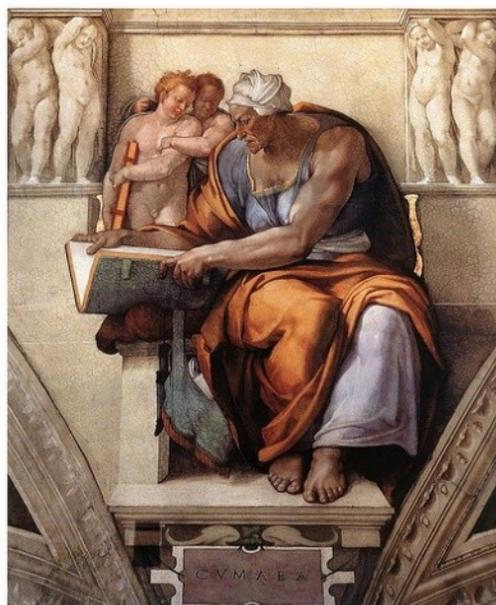
<sup>5</sup> Enciclopedia Libre Universal en Español. Sibila. Modificada por última vez el 30 abr. 2008. Recuperado de: <http://enciclopedia.us.es/index.php/Sibila>

nombre de procedencia, creándose una lista de trece sibilas, de las que se tiene registro en la literatura: la sibila Herófila (de Troya); Helespontina (de Marpeso, en el monte Ida); Tiburtina (de Tibur); Cumana (de Eritras, es considerada la más importante en la mitología romana); Frigia (de Anzira, ciudad de la Asia menor); Cimeria, Cumea o Itálica (de Cimerio); Samia (de Samos); Déléfica (de Delfos); Eritrea (de Eritras, en Jonia); Líbica (del oasis de Siwa, en el desierto de Libia); Babilónica o Pérsica (de Persia); Europea (de Creta); y Agrippa, Egipcia o Hebraica (de Egipto).

Los doctores escolásticos las consideraban profetizas y refirieron que eran mujeres llenas del “espíritu de Dios”, que negaron los dioses de los gentiles y confesaron la existencia de un solo dios. Guardaron perpetua virginidad y predijeron las cosas que estaban por venir.

Los cristianos hablan de diez o doce sibilas en algunos de sus escritos. Diodoro Sículo mencionaba que eran mujeres llenas de dios; para Marcos Varron escucharlas era como escuchar el “consejo de dios”; San Agustín las menciona resaltando su “espíritu profético”; San Gerónimo refería que este espíritu profético era un premio a su virginidad; Santo Tomas de Aquino mencionaba que ellas predijeron muchos de los hechos de

Jesucristo; y Clemente Alejandrino señalaba que dios les dio a los griegos y gentiles a estas profetizas para que les anunciaran la venida del hijo de dios. Muchos gentiles no acogieron el mensaje y consideraban que eran “mujeres locas” por hablar de una “madre virgen” y del “mesías hombre y dios”. Y estos quemaron sus oráculos colocando penas a quienes acudieran con ellas. (Costa, 1846).



Fuente:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Sibila#/media/File:Michelangelo,\\_sibille,\\_cumana\\_01.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Sibila#/media/File:Michelangelo,_sibille,_cumana_01.jpg)

g

Miguel Ángel plasmó en la capilla Sixtina a la sibila Cumana, Déléfica, Babilónica o Pérsica, Eritrea y Líbica. La sibila Cumana, también fue conocida como Deífoba, palabra que significa deidad o

forma de dios. Era natural de Eritras, ciudad de Jonia (en la costa oeste de Turquía). Su padre era Teodoro y su madre una ninfa nacida en una gruta del monte Córico.

Nació con el don de la profecía y hacía sus predicciones en verso, considerándose que ya profetizaba en el periodo de los reyes romanos en el año 500 A.C., cuando reinaba Tarquinio el Soberbio como rey. La leyenda dice que atendió a los reyes romanos y a importantes personajes de la época republicana de Roma como Craso, Pompeyo y Cicerón; y que después atendió los emperadores romanos, siguiendo su actividad hasta la edad media. Incluso es citada en la "Divina Comedia" de Dante Alighieri.

Se cuenta que Apolo le prometió que le concedería un deseo, por lo que ella cogió un puñado de arena en su mano y pidió vivir tantos años como partículas de tierra había cogido; pero no pidió la eterna juventud, así que con los años empezó a consumirse tanto que tuvieron que encerrarla en una jaula que colgaron en el templo de Apolo en Cumas. La leyenda dice que vivió nueve vidas humanas de 110 años cada una.

Dentro de sus predicciones se destacan la de la Natividad, la flagelación y la pasión de Jesús. La primera la hizo a la edad de 18 años y por ello se

le asociaba con una concha, mientras que la segunda la hizo a la edad de 30 años y se le asociaba con un látigo y una columna.

También se cuenta de ella que se presentó ante el rey romano Tarquinio, el Soberbio, como una mujer muy anciana y le ofreció nueve libros proféticos a un precio extremadamente alto. Este se negó a comprarlos y entonces la sibila destruyó tres de los libros. Después le ofreció los seis restantes al mismo precio que al principio; Tarquinio se negó de nuevo y ella destruyó otros tres. Ante el temor de que desaparecieran todos, el rey aceptó comprar los tres últimos, pero pagó por ellos el precio que la sibila había pedido por los nueve.

Estos tres libros fueron guardados en el templo de Júpiter y eran consultados en situaciones especiales. En el año 83 a. C. el fuego destruyó los llamados *Libros sibilinos* y se formó una nueva colección, que en el año 405 a. C. el general romano Estilicón ordenó destruir; se cree que estos libros ejercieron gran influencia en la religión romana hasta el reinado de Augusto.



Fuente:

<https://es.wikipedia.org/wiki/Sibila#/media/File:DelphicSibylByMichelangelo.jpg>

La sibila Délfica, también llamada Herophila, se representa sentada en una piedra con una lira. Se conocen predicciones de ella desde el año 600 A.C. cuando la localidad de Delfos, en Grecia, se convirtió en la Ciudad Sacerdotal, sede de los célebres Oráculos. Su actuación fue popular y tuvo una enorme importancia durante todo el periodo helénico.

Profetizó el nacimiento de un niño de una virgen y todos los padecimientos que sufrirían, prediciendo, cuando ella tenía 20 años, la coronación de espinas, hablando así de la pasión y crucifixión de Cristo.

La sibila Babilónica o Pérsica, también conocida



como Sambeta, Sabea o Saba. Escribió 24 libros de la vida, pasión, muerte y resurrección de Jesucristo.

Esta sibila predijo, a la edad de 30

años, el advenio del Salvador y el que la bestia sería pisoteada, por lo que se le representa con una linterna y una serpiente en sus pies. También se le relaciona con la predicción del nacimiento y la pasión de Cristo.



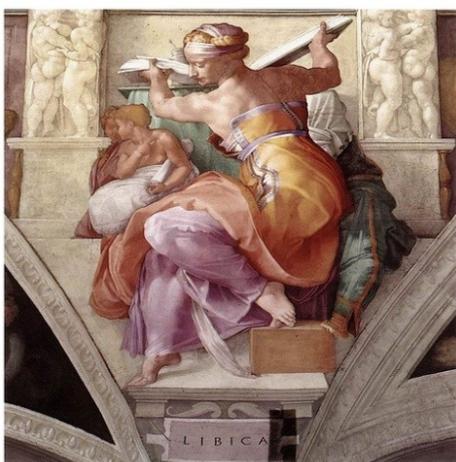
Fuente:

<https://es.wikipedia.org/wiki/Sibila#/media/File:Erythraean.jpg>

Ella acompañó a Alejandro Magno en sus conquistas por Asia, desde el año 334 a.C. Se piensa que él dialogaba con ella antes de iniciar sus principa-

les batallas, como la de "Gránico" y la de "Isso", en el curso de la cual capturó a la familia del Rey de Persia (Darío III), y ella le predijo que sería el "Señor y dueño de toda Asia" (Ojeda, 2011).

La sibila Eritrea, también conocida como Erqiea, Erifila, Herifile, Herófila y Riquea. Nacida en Eritrea, ciudad de Jonia, provincia de la Asia Menor. Se dijo que ella popularizó los acrósticos mediante versos escritos en hojas vegetales y profetizó la destrucción de Troya. Bernardino de Busto y Bartolomé de Piscis, afirman que esta sibila vivió en tiempos de Ezequías y Numa Pompilio, segundo rey de los romanos.



Fuente:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Sibila#/media/File:LibyanSibyl\\_SistineChapel.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Sibila#/media/File:LibyanSibyl_SistineChapel.jpg)

Es considerada como la profetiza de la Anunciación, los azotes a Jesús y del juicio final, normal-

mente es representada a la edad de 15 o 20 años. La pintan con un cordero, por ser esta la insignia de Cristo.

Su profecía decía:

*"El verbo Eterno bajará del cielo,  
Y nacerá de una doncella hebrea;  
Tendrá con su venida gozo el suelo,  
Y alcanzará la gloria que desea:  
Todo será regalo, paz, consuelo,  
Y porque el mundo con sus ojos vea  
La faz de Dios eterna y soberana,  
Tomará de una Virgen carne humana.  
Padecerá desde sus tiernos años  
Pobreza, desnudez y dolor fiero  
Todo por reparar los graves daños,  
Que en el mundo causó el padre primero:  
De la fiera serpiente los engaños,  
El trato doble, el silvo lisonjero  
Serán desechos con la sangre bella  
Que verterá en la Cruz muriendo en ella."  
(Costa, 1846, p.p. 165-166)*

Busiel (2010) menciona que esta sibila fue canonizada por Constantino y es mencionada por San Agustín en su epistolario y en la Ciudad de Dios, donde reconoce a las sibilas como elementos seminales del Verbo en la gentilidad y atribuye a la Eritrea una profecía sobre el fin del mundo y el Juicio final.

Algunos autores como Arellano (1996) consideran que la sibila Líbica es la sibila sin nombre, y se dice que a la edad de 24 años predijo la resurrección de Jesús, siendo representado el hecho con un sepulcro vacío o un libro cerrado. Presidía el oráculo de Zeus Amón (Zeus representado con los cuernos de Amón) en el oasis de Siwa en el desierto de Libia.

Los griegos decían que era la hija de Zeus y Lamia, una reina libia. Eurípides menciona a la sibila de Libia en el prólogo de su obra Lamia. Se firmaba que fue la primera mujer que cantó oráculos. Vivió la mayor parte de su vida en Samosios (Ojeda, 2011)..

## Conclusiones

La tradición bizantina hace referencia a un listado de doce sibilas recogidas aisladamente en series distintas. En 1438, en el palacio Orsini de Roma, aparecen pintadas doce sibilas de distintas eda-

des, pero es a partir de 1481 cuando el canon sibilino pasa de diez a doce debido a la obra del dominico Filippo Barbieri. Este hecho generó discordancias entre San Jerónimo y San Agustín, ya que se emparejan los doce profetas del A.T. con las doce sibilas de la gentilidad anunciando ambas series a Cristo (Busiel, 2010).

Como ya hemos visto, las sibilas tenían un papel importante como profetas y debido a ello fueron representadas en la Capilla Sixtina. Sin embargo, a lo largo de la historia se han borrado o nublado sus intervenciones proféticas y sólo se mencionan las profecías hechas por varones.

Los cristianos convencían a los gentiles utilizando las profecías escritas en los libros de las sibilas, por lo que otros gentiles declararon pena de muerte a quienes leyesen dichos libros y Augusto César mando quemar muchos de ellos.

Actualmente, los libros sibilinos se consideran apócrifos (no aceptados por la iglesia), pero no se puede negar que en ellos aparecen muchas de las narraciones que se encuentran en la Biblia sobre el nacimiento, pasión y muerte de Jesús, o versículos que son semejantes a los expuestos en el apocalipsis.

Dentro de la Biblia o los libros religiosos se habla de la llegada del mesías, del salvador y del hijo de dios, pero sólo en boca de los profetas Isaías, Miqueas, Daniel, Malaquías, Zacarías, etc. que profetizaron su llegada, vida y muerte. Esto nos muestra que, aunque las mujeres tenían las mismas profecías y las mismas habilidades que los varones, el sistema patriarcal judío-cristiano las omite de la historia y sólo difunde las profecías de los varones que la iglesia abala como "profetas".

Es importante remarcar que hoy en día sigue ocurriendo lo mismo, teniendo mujeres con las mismas habilidades que los varones, que hablan y opinan sobre los mismos temas, no son igualmente escuchadas por el sistema o la sociedad.

## Referencias

- Arellano, A. (1996) *La Casa del Deán: un ejemplo de pintura mural civil del siglo XVI en Puebla*. México, D.F.: UNAM.
- Bautista, J. (1864) *Mitología universal: historia y explicación de las ideas religiosas y teológicas*. Madrid: Gaspar y Roig, Editores.
- Buisel, M. D. (2010) Las sibilas de San Telmo. Auster (15), 59-80. En *Memoria Académica*. Universidad Nacional de la Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.4864/pr.4864.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4864/pr.4864.pdf)
- Costa, M. (1846) *Las Sibilas: Oráculos divinos entre los gentiles*. Documentos científicos e históricos. Barcelona, España: Imprenta de Valentín Torras:
- Imagen Sibila de Cuma. De Miguel Ángel - Web Gallery of Art: Image Info about artwork, Dominio público, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=11422599>
- Imagen Sibila Delfica. De Miguel Ángel - Information on Michelangelo's frescoes in the Sistine Chapel - Information on Michelangelo's painting of the Delphic Sibyl Primary source (internal jpeg comments modified for copyright reasons): Secondary source, Dominio público, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=360598>
- Imagen Sibila Eritrea. De Miguel Ángel - <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/m/michelangelo/index.html>, Dominio público, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=2137893>
- Imagen Sibila Libica. De Miguel Ángel - wiki commons, Dominio público, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=3206184>

Imagén Sibila Pérsica. De Miguel Ángel - Web Gallery of Art: Image Info about artwork, Dominio público, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=2137889>

Ojeda, C. (8 de Agosto de 2011). *Odisea 2008*. Recuperado el 28 de Marzo de 2018, de <http://www.odisea2008.com/2011/08/las-sibilas.html>

## Pornografía y género

María Teresa Hurtado de Mendoza Zabalgoitia<sup>6</sup>

*Programa Institucional de Estudios de Género  
Facultad de Estudios Superiores Iztacala UNAM*

### Resumen

La representación de desnudos y actos sexuales ha sido una práctica común en la humanidad desde tiempos remotos. En la actualidad esta práctica persiste utilizando técnicas diversas y se difunde por páginas electrónicas. En el material pornográfico se utiliza el cuerpo de la mujer como objeto de satisfacción del hombre, representando violencia simbólica y real, en donde el orgasmo de la mujer está condicionado al poder fálico del hombre. El uso de pornografía es una práctica sumamente frecuente, y, para muchas personas, la forma más común de aprendizaje de la sexualidad. Donde lo que se aprende son estereotipos, violencia, abuso y uso de las mujeres. La industria de muñecas sexuales, ahora con inteligencia artificial, va en aumento. Esto perpetúa y reafirma el uso del cuerpo de la mujer como objeto sexual, lo cual tendrá repercusiones en la interacción entre hombres y mujeres del futuro.

**Palabras clave:** género, pornografía, uso de la mujer, muñecas sexuales.

### Abstract

The representation of nudes and sexual is a usual practice in all cultures since ancient times. Nowadays, this practice is still very popular and disseminated by electronic media.

<sup>6</sup> Profesora de la Carrera de Médico Cirujano de la FES Iztacala. Correo electrónico: terehurtado16@gmail.com

In pornographic material, the body of the women is presented as an object for pleasure and satisfaction of the men, often depicting real and symbolic violence. In these materials, the women's orgasm depends on the phallic power of the men. The use of pornography is a very common practice, and for many people, the primary way of learning about sexuality. Unfortunately, they only learn about stereotypes, sexual violence and the continuous abuse of women. Currently, the sex doll manufacturing industry, now with new options like AI, is growing. So, the use of the woman's body as a sexual object is perpetuated and reaffirmed, with possible negative consequences for the future interactions between men and women.

**Keywords:** Gender; Pornography; Use of women; Sex dolls

## Pornografía y género

La línea que separa el arte erótico de la pornografía es sutil y depende de la cultura y la época de las que se hable. Además, la intención puede ser variada cuando se trata de desnudos, como es el

caso de la escultura más antigua encontrada hasta el momento, la Venus de Willendorf, hallada en Austria. Se cree que data del paleolítico, entre el año 28 mil y 25 mil antes de la era cristiana y algunos consideran que su función era venerar a la mujer y la maternidad. (Figura 1).



Figura 1 Venus de Willendorf. Fuente: [www.dominiquenavarro.com](http://www.dominiquenavarro.com)

Por otro lado, plasmar en paredes, vasijas o figurillas de barro temáticas de material sexualmente explícito ha sido una costumbre en diversos lugares del mundo desde hace muchos siglos. Este hecho puede deberse a la intención de recordar o evidenciar las costumbres sexuales de esa cultura o población. Un equivalente en la actualidad sería fotografiar algo cotidiano para guardar el recuerdo.

Fuere cual fuere la intención, hay alrededor del mundo muchos vestigios de representaciones diferentes. En Pompeya, por ejemplo, se encuentran unos murales impresionantes con pinturas de personas en diferentes posiciones de actos sexuales, así como diversidad de parejas humanas y faunos llevando a cabo actos sexuales. (Figura 2).



Figura 2. Pintura encontrada en Pompeya. Fuente: [www.WordPress.com](http://www.WordPress.com)

En América, culturas diversas también han hecho en barro numerosas figurillas representando

tanto actos sexuales como desnudos y órganos sexuales. Por ejemplo, en piezas para beber agua,



Figura 3 y 4. Figuras de encontradas en América

Fuente: Libertaliadehatali - WordPress.com

En otros lugares remotos, como la India, hay un conjunto de templos Khajuraho creados entre el año 950 y 1050 después de la era cristiana. En las paredes de estos templos, tanto de la fachada

como en el interior, se muestran una serie de figurillas de personas teniendo relaciones sexuales. Algunos dicen que su finalidad es ilustrar el Kama Sutra a los jóvenes. (Figuras 5 y 6).



Figuras 5 y 6. Figuran encontradas en la India.

Fuente: Lavueltaalmando.net y commons.wikimedia.org

En Babilonia se veneró a la diosa Ishtar, que representaba la belleza, el amor, la sexualidad y la fertilidad. Algunas veces se le representaba desnuda con un par de alas y otras veces con atuendos llamativos. A su templo eran llevados los niños pequeños para estar presentes en las ceremonias orgiásticas (Oliva 2014). (Figura 7).



Figura 7. Diosa Ishtar

Fuente: Ereshkigal-Wikipedia.  
<https://en.wikipedia.org/wiki/Ereshkigal>

En la actualidad, las representaciones sugerentes de actividad sexual son consideradas pornografía o “material sexualmente explícito”, ya que no solamente se representa en grafos (dibujos) sino en videos, películas, y diversos formatos digitales que se pueden compartir por redes sociales (Facebook®, Instagram®, WhatsApp®, Twitter® etc.)

La palabra pornografía deriva del griego *pórnoe*, que quiere decir prostituta, y *gáphein*: grabar, escribir, ilustrar; además del sufijo *ái* que quiere decir estado de propiedad de o lugar de, por lo que el término significa “ilustración de las prostitutas”.

De acuerdo con el diccionario de la Real Academia Española (2016), la pornografía es “la presentación abierta y cruda del sexo que busca producir excitación”. Respecto a material erótico dice: “de una obra o de un género literarios o de otro tipo: Que tratan del amor sensual o el deseo amoroso”. Menciona Castellanos (2006) que la diferencia entre ambos términos es tal vez que, en lo relativo a la pornografía la presentación es abierta y el material erótico es más velado. Esto tiene que ver con que expresa la excitación más que ocasionarla, en el material erótico pueden estar involucrados sentimientos y emociones y no hay violencia.

Gracias a los avances tecnológicos del siglo XIX se pudo llevar a cabo la filmación de películas, así como la impresión de posters, postales, revistas y otros medios con imágenes sexualmente explícitas que permitieron una difusión más rápida y eficiente en comparación que las pinturas u otros materiales más costosos y no tan masivos.

La Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (2017), dependiente de la Secretaría de Gobernación es la encargada en México de clasificar las películas, desde la AA hasta la D, para ser proyectadas en cines. La AA es para menores de 7 años, A es para todo público, B adolescentes y adultos, B-15 es para mayores de 15 años, C es para 18 años en adelante y D películas para adultos en donde el contenido dominante es sexo explícito, lenguaje procaz y violencia en las escenas. Sin embargo, las películas conocidas como XXX (tres equis) o pornográficas no son exhibidas en cines comerciales, pero es fácil de acceder a ellas mediante el internet o adquirirlas en diversos sitios, como quioscos de periódicos.

Las películas XXX tienen la característica de incluir en primer plano las prácticas sexuales y los genitales. La intención es producir excitación sexual y las hay con diversas temáticas de acuerdo con los gustos eróticos o fantasías de los consumidores.

Se pueden encontrar prácticas heterosexuales, homosexuales, bisexuales, voyerismo, sadismo, exhibicionismo, transexualismo, bestialismo, diversos fetichismos, masoquismo o también de animes o mangas. Dibujos animados computarizados que han surgido en oriente principalmente, dando origen a una nueva forma de pornografía en donde, a pesar de ser dibujos animados, los estereotipos femeninos de inocencia, pechos grandes, delgadez y juventud se manifiestan y adquieren cada vez más público a nivel mundial (Martínez, 2017).

Definir cuál es la frontera entre material pornográfico o erótico es difícil, ya que la clasificación tiene que ver con costumbres y apertura social que es cambiante dentro de cada sociedad. Peña (2012) considera que la pornografía es una válvula de escape social para dar salida a la represión respecto a la sexualidad.

Por otro lado, en la actualidad, con las cámaras en las computadoras y celulares, se llevan a cabo diversas películas y fotografías sexualmente explícitas. Esto ha vuelto a la pornografía más accesible y barata, ya que puede ser difundida por las redes sociales entre personas conocidas, lo que se conoce como sexting. El sexting consiste en la difusión o publicación de contenidos (principal-

mente fotografías o vídeos) de tipo sexual producidos por el propio remitente, utilizando para ello el teléfono móvil u otro dispositivo tecnológico (Pérez *et al.*, 2011). Estas imágenes también pueden ser captadas y difundidas de forma clandestina por otras personas, (Fajardo, Gordillo y Regalado, 2013) lo que podría provocar daño emocional a la persona expuesta y dar lugar a extorsiones económicas (Louis, 2017 ; Stanley, *et al.*, 2016).

La pornografía ha pasado de ser un negocio de personas desconocidas a realizarse con personas conocidas expuestas a consecuencias graves que pueden llevar al suicidio. En una encuesta entre 3 mil personas en Australia se concluyó que la victimización es frecuente y que las mujeres denuncian más el acoso sexual virtual que los hombres (Powell y Henry, 2016). Una investigación sobre pornografía en 12 países encontró que los niños expuestos tenían más dificultades para relacionarse de forma exitosa cuando crecen, y esos mismos niños creen que el acoso sexual es aceptable. Flood (2007) e Irvine (2010) publicaron que la causa de la violencia contra niñas y mujeres es que los jóvenes ven en la pornografía roles de género estereotipados y violentos hacia las muje-

res. Además de hombres fuertes y potentes con actitudes sexualmente hostiles contra las mujeres.

Algo repetitivo en la pornografía sea cual sea el formato, es el uso del cuerpo de la mujer como un objeto para la satisfacción del hombre. La mayoría de los contenidos pornográficos menciona MacKinnon (1985), son una forma de discriminación porque las víctimas son seleccionadas en función de su género. En la pornografía son frecuentes los casos de sumisión de la mujer y violencia.

A la mujer se le cosifica en las películas pornográficas y se refiere que las mujeres pasan a convertirse en mercancía dedicada al disfrute del hombre, quien ejerce una violencia simbólica y real. Se observa en muchas imágenes a las mujeres encuadrándoles únicamente la cabeza, o sus pechos, genitales o nalgas. Es frecuente la dominación masculina y la subordinación de la mujer que es maltratada y humillada. El poder del hombre se evidencia en diversas formas: desde darle a la mujer placer, poseerla en forma brusca y menospreciarla. Menciona Castellanos (2001) que la subordinación de las mujeres hacia los hombres se debe a su vulnerabilidad económica y

emocional. Además de que las mismas mujeres han asimilado la ideología masculina dominante en las sociedades.

Por todo lo anterior, en la Conferencia de Beijing de 1995, donde muchos países firmaron acuerdos para detener la violencia contra las mujeres, está contemplado eliminar imágenes en los medios de comunicación que representen violencia contra las mujeres <sup>(16)</sup>. Sin embargo, seguimos observando en numerosos anuncios espectaculares o en televisión, radio, revistas, etc. que presentan la violencia hacia las mujeres de forma abierta. Son vistas como objetos sexuales y perpetúan roles estereotipados como “buenas” amas de casa, que además de limpiar tienen la función del cuidado de los demás. En contraste con “las malas” cuyos cuerpos son usados para provocar deseo y, como consecuencia, la compra de diversos objetos (alcohol, aceites para coches, relojes, coches etc.). En estos anuncios el cuerpo de la mujer es una categoría fragmentada para el uso del otro. Ambos tipos de mujeres cumplen con un estereotipo de delgadez, juventud y belleza, además de estar felices con el rol que lleven a cabo.

Menciona Lomas (2003), que la construcción cultural de los arquetipos tanto masculino como femenino se ve influenciada por los anuncios en

donde es fragmentado el cuerpo de las mujeres, además asignándole tareas dentro de casa, lo que refuerza estereotipos que dificultan la igualdad entre los géneros. Además, el continuar con estereotipos marcados, en donde la mujer es sumisa y pasiva, reafirma en la pornografía que los hombres son los que tienen que poseer, someter, proponer, etc., a las mujeres ya que ellas son incapaces de mantener una relación equitativa y de igualdad con los hombres.

Ballester, Orta y Pozo (2014) han señalado la influencia que tiene la pornografía sobre los comportamientos sexuales de las personas, ya que para muchos representa "aprendizaje" y es la única forma de "educación sexual" que reciben. Al momento de llevar a cabo alguna actividad sexual replican lo aprendido en los videos pornográficos, los cuales tienen características muchas veces no deseables para las mujeres (Velasco y Gil, 2017). En una investigación llevada a cabo con agresores sexuales, estos mencionan que observaban pornografía y que ello ejerció influencia en sus comportamientos (Mercer y Perkins 2014; Kingston, Malamuth, Deroroff y Marshall 2009).

Por otro lado, la prontitud de la información obtenida por internet lleva a los jóvenes de las nuevas generaciones a querer obtener todo de forma

inmediata, por lo que inician sus relaciones sexuales a temprana edad. Además, buscan cumplir con los estereotipos masculinos que observan en las filmaciones, como tener múltiples parejas sexuales. Esto los expone a riesgos de infecciones de transmisión sexual y a embarazos no deseados, ya que en los videos de pornografía generalmente no utilizan condón. (Giraldo, 2013). Las relaciones de poder dentro del sistema social que vivimos se hacen evidentes de formas muy variadas dependiendo de cada cultura. Esos estereotipos son estudiados y posteriormente utilizados por los profesionales de la mercadotecnia con la intención de generar necesidades y con ello aumentar sus ventas. Lo que se ofrece al consumidor no es el producto en sí, sino el estereotipo aspiracional asociado a dicho producto.

Los estereotipos tienen en la sociedad una función importante, ya que facilitan la identidad y la conciencia de pertenencia a un grupo. Pero también tienen una parte negativa que lleva a prejuicios y discriminación social. Los estereotipos de género mantienen la inequidad entre hombres y mujeres indicando lo adecuado y aceptado para cada uno de los sexos. Los estereotipos se mantienen dentro de las sociedades porque pasan de generación en generación a través de los padres, la escuela, la religión y las convenciones en gene-

ral y están presentes en diversos medios: canciones, chistes, dichos, películas de diversas clasificaciones (desde AA hasta XXX), anuncios publicitarios etc. En una sociedad de consumo, estos estereotipos se convierten en modelos a seguir y naturalizan la desigualdad.

La violencia de género se considera entonces normal ya sea de forma abierta o enmascarada en conductas sutiles. Esto provoca en las mujeres sentimientos de menos valía que atentan contra su autonomía y coloca a los hombres como seres superiores, rescatadores y protectores de la mujer (Bonino, 1995).

Otra modalidad de prostitución es la compra o alquiler de muñecos/as hiperrealistas con apariencia casi humana. Se pueden fabricar con las características que el cliente decida y elegir el color de piel, ojos, cabello, estatura, tipo de pechos, tamaño de vagina, maquillaje, color de uñas, etc. Esta práctica continúa cosificando a la "mujer" o muñeca con cuerpo de mujer. Cada vez es un mercado más grande el que consume este tipo de muñecas que refuerzan los estereotipos y el uso de las mujeres. La mayor parte de esta mercancía son representaciones de mujeres y la consumen hombres. También hay muñecos de hombres afeminados, transexuales, hermafrodi-

tas y hasta menores de edad dentro del catálogo. Los costos van de 5 mil a 35 mil euros, se hace el pedido por internet con cargo a una tarjeta de crédito y en un lapso determinado de tiempo llega por mensajería.

Dentro de la propaganda de venta de estos productos mencionan que:

*"Tendrás la compañía que buscas, y cumplirás tus aventuras sexuales. Siempre será para ti. Siempre será joven. Aprovéchala con las piernas abiertas después de un largo día. Está para servirte, le gustará agacharse y ponerse de rodillas para ti, será pura e intocada, virgen hasta que reúna contigo, la podrás satisfacer como el único y hasta siempre"* ([www.mimunecasexual.com](http://www.mimunecasexual.com) 2018).

Además, se fabrican muñecas/os con inteligencia artificial que responden a preguntas y contestan ejecutando movimientos humanos a través de maquinarias muy sofisticadas. (Figura 8).



Figura 8. Muñecas con inteligencia artificial

Fuente: <http://www.levante-emv.com>

Mencionan Tajahuerce y Mateos (2016) que se ven venir fenómenos sociales que tienen impacto respecto al género, en donde la industria de estas muñecas es dirigida por hombres y para hombres, repitiendo estereotipos sexistas y racistas; además, se siguen reforzando comportamientos como la cosificación de los humanos y el uso de las mujeres a través del uso de muñecas. Las leyes y reglamentos tal vez no puedan intervenir, pero es muy posible que repercuta en la construcción identitaria y relacional de los más jóvenes y perpetúe el trato abusivo, de dominio y poco equitativo hacia las mujeres reales.

En Barcelona hay un hotel en donde se alquilan las muñecas por hora en una habitación para llevar a cabo relaciones sexuales. Las muñecas se eligen previamente por catálogo y luego se lim-

pian con desinfectante después de su uso para evitar infecciones de transmisión sexual. La gran mayoría son muñecas que tienen caras y cuerpos de mujeres y los usuarios pueden llevar a cabo lo que sexualmente deseen con su muñeca alquilada (Prostíbulo de muñecas, 2018).

Este tema implica muchos aspectos éticos, morales y legales que deberán analizarse en forma profunda como: ¿Tener sexo con una muñeca mientras se tiene pareja se considera infidelidad? ¿Tener relaciones sexuales con un muñeco menor de edad es pederastia? ¿Mandar a hacer una muñeca sexual que se parezca a una persona determinada con sus mismas facciones es correcto? ¿Incrementarán los delitos sexuales de violación y pederastia con humanos si se aceptan estas prácticas con muñecos? ¿Las relaciones de desigualdad entre hombres y mujeres aumentarán al difundirse el uso de muñecas sexuales?

A todas estas preguntas no tenemos la respuesta, no hay aún estudios que las puedan responder. Sin embargo, habrá que estar atentos a los cambios que pudieran darse en la sociedad y en las relaciones humanas.

Otra modalidad de la pornografía que está teniendo cada vez más participantes es el editar películas y videos pornográficos a través de una

aplicación le cambia el rostro a las personas participantes del video sexual. Lo cual puede generar daño moral, ya que dichas películas modificadas son subidas a las redes sociales y difundidas masivamente en unos cuantos segundos. Además, no está regulado por las autoridades y dentro del anonimato del internet esta práctica se ha vuelto frecuente y muy sencilla de usar (www.photofunia.com, 2017).

## Referencias

- Ballester B. L., Orte S. C., y Pozo G. R. (2015). La pornografía en internet y la ritualización de las relaciones sexuales. Depósito de investigación universidad de Sevilla. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5545152>
- Barcelona prostíbulo de muñecas de silicona. (2018). Recuperado de <http://www.levante-emv.com/sociedad/2017/03/03/barcelona-abre-prostibulo-munecas-silicona/1536362.html><http://fotos02.levante-emv.com/2017/03/03/328x206/thumb.jpg>
- Bonino L. (1995). Los micromachismos en la vida conyugal: violencia masculina en la pareja. Buenos Aires: Paidós. 25-44.
- Cambiador de Cara – Cómo Poner Caras En Un Vídeo. (2017). Recuperado de: <https://www.iskysoft.com/es/video-editing/change-face-in-video.html>
- Castellanos G. (2011). Erotismo, violencia y género: deseo femenino, femineidad y masculinidad en la pornografía. Centro de estudios de género, mujer y sociedad Recuperado de <http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/10893/2637/1/art4.pdf>
- Castellanos, LL.G. (2006). Erotismo, violencia y género: deseo femenino, femineidad y masculinidad en la pornografía. Recuperado de <https://doi.org/10.25100/lamanzanadeladiscordia.v1i2.1423>
- Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. (2016). Recuperado de <http://dle.rae.es/?w=diccionario>.
- Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (2017), dependiente de la Secretaría de Gobernación. Recuperado de <http://www.rtc.gob.mx/>
- Fajardo M., Gordillo M., y Regalado A. (2013). Sexting: Nuevos usos en la tecnología y la sexualidad de los adolescentes. *International journal of developmental and educational psychology*. 1(1):521-534.
- Flood M. (2007). Why violence against women and girls happens, and how to prevent it. *Redress*. 1(1):13-19.

- Giraldo C. (2013). Cibercuerpos: los jóvenes y la sexualidad en la posmodernidad. *Revista actualidades investigativas en educación*.13 (1): 1-22.
- González B. (1999). Estereotipos como factor de socialización en el género. *Comunicar*. 12(1): 78-88.
- Informe de la Cuarta conferencia Mundial sobre la mujer Beijing 1995. Recuperado de <http://www.un.org/womenwatch/daw/beijing/pdf/Beijing%20full%20report%20S.pdf>
- Irvine C. 2010. The Telegraph. Recuperado de <http://www.telegraph.co.uk/news/science/science-news/7066865/Boys-who-watch-porn-think-sexual-harassment-is-acceptable.html>
- Kingston D. Malamuth N., Fedoroff, P., y Marshall W. (2009). The importance of individual differences in pornography use: theoretical perspectives and implications for treating sexual offender. *J Sex Res*. 46 (2-3):216-232. Doi: 10.1080/00224490902747701
- Lomas C. Compilador. (2003) *¿Todos los hombres son iguales?* Paidós, Barcelona.
- Louis K. (2017). Pornography and gender inequality - using Copyright law as a step forward. *William & Mary journal of women and the Law*. XXIV. Doi:10.2139/ssrn.2905312.
- Mackinnon C. (1985). From pornography, civil rights and speech. *Harvard civil rights*. 20(1):1-27.
- Martínez G.S. (2017). Pornografía animada japonesa. El éxito del hentai. Universidad Politécnica de Valencia. Recuperado de <https://riunet.upv.es/handle/10251/89941>
- Mercer D., y Perkins L. (2014). Theorising sexual media and sexual violence in a forensic setting: men's talk about pornography and offending. *Int J Law Psychiatry*. 337(2)174-182 Doi: 10.1016 / j.ijlp.2013.11.003
- Mi muñeca sexual. 2018. Recuperado de: <https://www.mimunecasexual.com/>
- Oliva, J. (2014). Perfil y carácter de Ishtar Siria. Recuperado de <http://interclassica.um.es/var/plain/storage/original/application/34c9fa3964f6e8e9e0e5-bc3991fffa15.pdf>
- Peña E. (2012). La pornografía y la globalización del sexo. *El cotidiano*. 174 (4); 47-57.

Pérez P., Flores J., De la Fuente S., Álvarez E, García L., y Gutiérrez C. (2011). Guía sobre adolescencia y sexting: qué es y cómo prevenirlo. Instituto Nacional de Tecnologías de la Comunicación. Recuperado de

<http://www.sexting.es/wp-content/uploads/guia-adolescentes-y-sexting-que-es-y-como-prevenirlo-INTECO-PANTALLASAMIGAS.pdf>.

Powell A. y Henry N. (2016). Technology-facilitated sexual violence victimization. *Journal of interpersonal violence*. (1) 1:7-27 Doi 10.1177/1524838016650189

Stanley N., Barter C., Wood M., Aghtae N., Larkins C., Lanau A. y Överlien C. (2016). Pornography, sexual coercion and abuse and sexting in young people's intimate relationships. *Journal of interpersonal violence*. 1(1) 54-69.

Tajahuerce I. Mateos C. (2016). Simulaciones sexo genéricas, bebés reborn y muñecas eróticas hiperrealistas Biblioteca digital universidad de Zulia. 32(81):189-212

Tutorial en youtube para cambiar caras a un video (2018). <https://www.unocero.com/videos/pikceles/tutorial-cambiar-la-cara-video/>

Velasco A., y Gil V. (2017). La adicción a la pornografía: causas y consecuencias *Drugs and addictive behavior*. 2(1):122-130.

## Inclusión del arte feminista en México

Mtra. Margarita Martínez Rivera<sup>7</sup>

*Programa Institucional de Estudios de Género  
Facultad de Estudios Superiores Iztacala UNAM*

### Resumen

Hablar sobre arte es hablar de creación, actividad que nace con la humanidad, por lo que conforma una historia en la cual la mujer ha sido invisibilizada por el patriarcado. Ante esto, las teorías feministas se proponen recuperar esa presencia de la mujer artista; espacio de desarrollo de este trabajo al orientarse a los inicios de la histórica del arte. En esta historia, el feminismo fortalece el hablar del arte de las mujeres; inicio que comienza en Estados Unidos y Europa, proceso que influye en toda Latinoamérica. Con base en lo anterior, en el presente trabajo se hace una reflexión desde la perspectiva de género sobre el arte feminista en México, en especial por parte de los primeros grupos feministas, sus objetivos, así como sus propuestas para hacer visible la creatividad en la mujer, manifestaciones que son sustentadas en principios feministas.

**Palabras clave:** Feminismo, Patriarcado, Arte feminista, Perspectiva de género.

### Abstract

To talk about art is to talk about creation, an activity that is born with humanity, and it forms a story in which women have been rendered invisible by patriarchy. Feminist theories try to recover their presence in the historical trajectory of Art. Feminism strength-

<sup>7</sup> Profesora de la Carrera de Psicología de la FES Iztacala. Correo electrónico: mar\_khxe@hotmail.com

ens the talk of the art of women, influences that began in the United States and Europe, a process that influenced the same in Latin America, so in the present work a reflection is made from the gender perspective on feminist art in Mexico, especially by the first feminist art groups and their activities to make visible the art of women based on principles of feminism and its different manifestations.

**Keywords:** Feminism, Patriarchy, Feminist art, Gender perspective.

## Introducción

El arte es una representación en donde se plasma una idea, un pensamiento o sentimiento; éste tiene diversas formas que están en el dominio de toda persona, por lo cual nace con la humanidad. El arte nos ubica dentro de un universo personal, con elementos de una realidad percibida, llevando la percepción a un nuevo orden con diferentes formas. Esto conlleva una identificación, proceso o solución de alguna situación con características particulares, a la vez que es una forma de aprendizaje, un pensamiento o una conjunción de varios elementos, lo cual Velazco (2007) señala como un proceso de creatividad. Así, al conjugarse con la cultura, el autor o autora retoma una peculiar forma de percibir y describir la vida cotidiana, con una necesidad de ser compartida, dentro de lo cual a la persona le llamamos *artista* (Páscale, 2005).

El arte destaca la capacidad de expresar o manifestar experiencias, ideas y procesos nuevos, en un proceso y producto creativo que puede ser un paso o etapa útil para resolver *un algo*, para representar un cambio perceptual o una transformación de una idea o solución a un problema social, cultural o intrapersonal. La creatividad es una forma ideal de comportamiento y se centra en la capacidad personal para construir significativamente la sociedad y la vida misma, dentro de un contexto que es el arte (Chacón, 2005).

Así, el arte no sólo se produce en la cabeza, sino surge de la interacción entre pensamientos de una persona y su contexto sociocultural, situación que es ubicada como un logro público. Por lo tanto, la cultura asimila la introducción de estereotipos, lo cual incide en obstáculos para emerger del medio privado manifiesto androcéntrico

para las actividades femeninas, orientando así un camino de diferencias y desaprobación (Csikszentmihalyi, 1998; Páscale, 2005).

Aunado a lo anterior, Guilera (2011) señala que todo acto artístico o creativo no siempre logra la aceptación social fácilmente, ya que existe una resistencia a la originalidad o innovación, al cambio que rompe la costumbre, que provoca resistencia a ser aceptado. Explica que ante una menor originalidad, solo es aceptada por personas selectas. Al ser regular, solo es admitida por usuarios exigentes. Si es baja, la aceptación es rápida y, al ser muy baja tiene la propiedad de ser consumida por las masas. Como se observa, hay múltiples causas de rechazo aunado a estereotipos y miedos a lo desconocido manifestando resistencia al cambio de hábitos o de pautas culturales, ya que el arte de la mujer rompe lo cotidiano en el arte patriarcal.

A su vez, la historiadora de arte Linda Nochlin (Novoa, 2013) señala que las mujeres, al no ser reconocidas con un talento de creación original hacia la creatividad, lo interpretan como una práctica esencialmente social, en la que los estereotipos como aspectos sociales las estigmatizan al innovar elementos dentro de un arte patriarcal. Esto se refleja en no tener un apoyo familiar y del

medio que la rodea, lo cual impide desarrollarse plenamente en el terreno del arte. Es necesario primero entender el concepto de arte y conformar una historia del arte donde exista cabida equitativa para ambos sexos.

Csikszentmihalyi, (1998) afirma que, no obstante los obstáculos, hombres y mujeres continúan produciendo ideas nuevas en las que combinan la relación del significado de su percepción, para transformarlas, adentrándose en el empoderamiento creador, que satisface su necesidad de un cambio simbólico, generando diferentes formas de pensar y sentir, como un proceso social y cultural al igual que psicológico.

Esta relación con el pensamiento, así como la forma de expresión y comunicación, es el deseo de hacer una representación del mundo y de las cosas que nos rodean. Es la relación arte-comunicación-representación, la cual es necesaria en toda persona a través de la expresión corporal, ya sean con sonidos movimientos, letras, figuras o colores, recursos originados para manifestar y conformar la identidad, al igual que para comunicarse en lo social dentro de su cultura (De la Villa, 2003).

Por lo tanto, el arte es fundamental para la cultura de una sociedad, ya que es un medio, forma y ori-

gen de expresión; éste muestra una evolución a través del tiempo, conformando una historia del arte, en la que el ser humano comparte y expresa ideas, emociones de cómo interpreta su visión del mundo.

Así, la forma de dar y sentir placer, de concebir el cuerpo, tener diferentes formas de socializar al vincularse, se han transformado lo largo de los años al igual que el lenguaje artístico lo hace con sus manifestaciones artísticas, logrando pasar por los modelos de virilidad hegemónicos y visibilizar el arte de mujeres ignoradas. El arte no tiene sexo, aunque hable de sexo, no obstante que a lo largo de la historia del arte se ve envuelta en la cultura patriarcal, donde el binomio hombre-mujer ha remarcado su diferencia (De la Villa, 2013).

Crear arte como una forma de comunicación e identidad de toda persona, visto a través de la historia del arte se ve sobrepoblada de artistas varones, sin mencionar la incursión de la mujer creativa. El arte de la mujer siempre ha existido, y en las últimas décadas se ha encauzado por las corrientes feministas hacia una visibilidad de la mujer artista. Esta propuesta surge en Europa y Estados Unidos, posteriormente en Latinoamérica, lo que nos permite prestar atención a la

*influencia feminista sobre la inserción del arte de la mujer en México, desde la perspectiva de género.*

Considerando que su inicio se conforma por artistas hombres y mujeres autonombrados Grupos.

Desde la perspectiva de género, nos permite tener un análisis de la voz y mirada de personas no reconocidas y excluidas del espacio y discurso, como acontece en la mujer, ya que propone una forma sistemática de examinar los diferentes roles de ellos y ellas al permitir separar información por sexo para su análisis, dentro del cual se proponen elementos de observación sobre el trabajo de la artista femenina (Mulyey, 1975, en De la Villa, 2013).

## Antecedentes

En la historia del arte, las teorías feministas resaltan la presencia silenciosa de las mujeres, así como el rechazo que reciben, basado en una supuesta incapacidad asignada de forma natural hacia la creatividad artística, e impidiendo que manifiesten abiertamente su opinión, condición social y política.

La mujer en el arte usa un medio, el lenguaje, para permitirse expresar y comunicar lo vivido desde su perspectiva; un lenguaje que hable de su experiencia, aunque transgreda lo común, así

como lo que le sucede o lo que no le ocurre, al igual de cómo son suprimidas o guiadas sus emociones. Es la forma de manifestar, en primer lugar para sí misma, lo que se siente, una forma de manejar emociones y fortalecer la identidad. Es una "doble voz" que deja oír en la escritura o figuras, a la mujer. De igual modo, el feminismo da cuenta de cómo estos obstáculos impiden que la creatividad artística femenina exprese y comunique las experiencias con otras mujeres, para exteriorizar y compartir el ser femenina (De la Villa, 2003).

Pero el arte de la mujer no solo es reprimido, sino condenado. Lo hacen invisible, obstaculizando la manifestación de relaciones intrapersonales al considerar a las artistas como no normativas, marginales, o creaciones menores o no formales. A lo anterior, Sosa (2010) añade que la historia del arte favorece a un sexo sobre el otro, tendiendo a excluir a la mujer de los principales movimientos artísticos sobre los que se ha elaborado la historia del arte occidental. Por ello, las relaciones de género adquieren una sólida estructura indefinible bajo un molde del estereotipo en sus diferentes contextos, públicos y privados. En respuesta, las teorías feministas aportan elementos para transformar las conductas regidas por prejuicios

estereotipados, para alcanzar una sociedad equitativa que descubra las diversas manifestaciones artísticas y que anule la discriminación.

Por su parte, Vicente de Foronda (2017) añade que la historia del arte que recibimos a través de manuales de texto, libros, catálogos, etcétera, ha silenciado a las mujeres creadoras y, por incongruente que pueda resultar (al menos en buena parte de las Facultades de Bellas Artes de nuestro país), los alumnos y alumnas llegan a conocer a muy pocas mujeres artistas, siendo capaces de identificar sólo unas pocas excepciones al finalizar su carrera. Lo destacable de este hecho es que la mayoría de los galeristas, directores de museos, críticos de arte o relacionados con este medio han sido educados en un sistema semejante donde prevalecen los intereses masculinos. Situaciones como estas son abordadas por las teorías feministas.

## El feminismo y el arte

Siempre ha existido el arte de la mujer, pero a fines de los años sesenta del siglo pasado se subraya el esfuerzo y logro de la propuesta feminista, y en los setenta alcanzan a ser visibles las

creaciones femeninas; así, se reconoce a la mujer artista, conformando la historia del arte y la práctica artística femenina (Chacón, 2005).

Al mismo tiempo, las artistas feministas marcan sus obras, aprobando que la experiencia femenina sea igualmente válida que las del hombre. Así se labra un principio para despertar la conciencia, donde el método es usar la propia experiencia como la forma más válida para formular un análisis político, al reformular nuevos papeles en la sociedad, tanto en hombres como en mujeres.

Por lo tanto, el movimiento feminista examina las representaciones de las mujeres en el arte, así como también del arte ya originado por mujeres. Desde su inicio en el siglo XIX, el feminismo extiende sus observaciones entre las necesidades de las diferentes mujeres y culturas, lo que muestra la necesidad de hablar de feminismos y no de feminismo.

El término *feminismo* evoca la lucha por la igualdad entre mujeres y hombres. En Estados Unidos, alrededor de los años 60 y 70, se inicia una forma de ver el arte, en la que representar el cuerpo de la mujer es distinta, ya que por primera vez eran mujeres las que se representaban a sí mismas bajo su visión artística (Novoa, 2013).

Cabe señalar que anteriormente existieron artistas que representaban a otras mujeres; pero el feminismo se hace un planteamiento muy fuerte, ya que surge la influencia de la literatura de feministas que trabajan la identidad femenina, el género y la política, dentro de las cuales se pueden citar entre otras a Simone de Beauvoir, Betty Friedan, Judith Butler y Linda Nochkin. Aunado a ellas se encuentran las precursoras del Arte Feminista, como son Judy Chicago y Miriam Shapiro, las cuales plantean un arte hecho por y para mujeres. Traduciendo este pensamiento en una producción artística, (llamada iconología (alegoría) vaginal, Female Imaginery) que va a reformular un arte feminista (De la Villa, 2013).

Así, las mujeres han tenido (y tienen) que superar grandes obstáculos a lo largo de la historia para poder desarrollar sus capacidades y ser debidamente reconocidas; a pesar de ello, las mujeres se han dedicado al arte, aunque sus nombres a menudo no aparezcan en los libros de texto o en las enciclopedias. Ya que el arte, como una necesidad en la artista, es una oportunidad para hablar, denunciar, documentar el control, la represión y explotación sobre ella, para exigir tomar el control de su cuerpo como propio, para tener la capacidad de decidir sobre sus acciones y exponer la violencia sexual o simbólica de la cual es sujeta,

para así retomar la representación de su cuerpo femenino. Es una ocasión para expresarse con imaginación, el ser auténtica y espontánea, que conduce a la realización personal al contemplar el cuerpo con una conexión entre lo corpóreo y lo subjetivo (Sacchetti, 2010).

Méndez (2003) afirma que las artistas se hacen conscientes a las transformaciones sociales y económicas que se van a producir a partir de los años sesenta y participarán plasmándolo en sus obras, probando formas de articular etnia, clase social y género, así como luchando contra axiomas tradicionales relativos a la identidad. Estas artistas mostraron el arte como un instrumento capaz de expresar cuestiones en torno a la diferencia e identidad, a los procesos de emancipación femenina y problemáticas en torno a la creación artística, así como a las relaciones de dominación que se presentan entre lo femenino y masculino.

De tal forma, la creación femenina refleja en sus obras su propio espacio e inicia un manejo distinto de códigos expresivos con diversos materiales y nuevas herramientas técnicas que abandone los medios tradicionales exclusivos de artistas varones. En este contexto, la generación de mujeres atraída por los planteamientos del movimiento feminista denominado “segunda ola”, se

adentra en la búsqueda de la “identidad femenina”. Sus búsquedas son múltiples y variadas, no sólo por los soportes que utilizan (que van desde la escritura, pintura y el dibujo hasta el *performance* o la xerografía), sino también por su particular visión de la forma en que la mujer artista impregna su producción hacia esa búsqueda (Villegas, 2003).

### El arte feminista en México

En México, a principios del siglo XX, las mujeres artistas se ven invisibilizadas tanto para dar clases de arte o participar en exposiciones, remarcando los roles tradicionales y estereotipos femeninos (Mayer, 2013). Esto a pesar de los pensamientos feministas y de existir ya una lista de pintoras como María Izquierdo, Isabel Villaseñor, Lola Cueto, Aurora Reyes, Nahui Olin y Frida Kahlo; al igual que artistas emigrantes como Remedios Varo, Olga Costa, Tina Modotti, Leonora Carrington, entre otras. En aquella época no se les mencionaba tanto como hoy, aunque algunas tampoco son reconocidas en la actualidad.

Aunado a lo anterior, Villegas (2006) comenta que, alrededor de los años 70 y 80, los conceptos del arte feminista en México se cuestionan lo artístico y sus manifestaciones a la par de lo político, esta-

bleciéndose una generación artística conformada por la unión de artistas masculinos y femeninos, las cuales se denominaron “Grupos”, caracterizados por dar una alternativa al arte elitista, apolítico y mercantilista. Se señalaba como un arte combativo que enfrentaba la realidad del país, ya sea con fotografías ambientalistas, *performances*, poesía urbana o grabado con contenido social, sin preocuparse por la moda o las corrientes artísticas.

### Propuesta del arte feminista

En primer lugar, proponen y realizan sacar el arte de los museos y galerías, llevando a cabo eventos en la calle para tener más contacto con el público como el fin primordial de difundir su arte. Los grupos artísticos manifiestan que “el Arte Feminista es un movimiento eminentemente político, creado por mujeres artistas interesadas en participar activamente en el campo de la cultura”, proponiendo lo siguiente (Mayer, 1990):

- Promover el trabajo de mujeres artistas, rescatando a las olvidadas o haciendo valer sus derechos como profesionales.

- Trabajar temáticas relacionadas con búsquedas feministas, con críticas constantes hacia un mundo exclusivamente masculino.
- Influir en lo social para modificar o sustituir la imagen sexista que en general se tiene de la mujer.

Villegas (2006), estudiosa de la historia de arte femenino en México, nos señala que bajo los fundamentos feministas se conformaron diferentes grupos, con un contexto social y artístico, de los cuales se hace una breve semblanza de algunos de ellos a continuación.

### Grupos artísticos feministas

Uno de los primeros grupos o colectivos mexicanos de arte es el *No-grupo*, activo de 1977 a 1983, en el que participaron, entre otros artistas, Maris Bustamante, Melquiades Herrera, Alfredo Núñez y Rubén Valencia. Ellos innovaron la escena artística mexicana al involucrar al público en lo que Bustamante denominó “Montajes de Momentos Plásticos”, es decir, *performance*. Estos grupos de artistas se llaman a sí mismos “trabajadores de la cultura”, que fueron el inicio de una nueva propuesta de la creación artística, así como del uso de materiales innovadores.

Estos Grupos coexistieron como colectivos de artistas que sobresalieron en 1983 en el contexto de grupos de Arte Feminista, los cuales quieren renovar el sistema artístico del país, que buscan crear un nuevo espacio crítico en donde los artistas tuvieran la oportunidad de hacer un arte público, político y así participar en el proceso de cambio de México y el mundo. Entre otros, Villegas (2006) señala algunas características de estos grupos:

*Tlacuilas y Retrateras.* Surge en 1983 del taller de Arte Feminista coordinado por Mónica Mayer. Sus integrantes son estudiantes de la escuela de arte, historiadoras, pintoras y fotógrafas. Sus investigaciones se basaron en la situación de las artistas visuales mexicanas; en cómo logran o piensan lograr ser artistas, las dificultades a las que se enfrentan, para lo cual entrevistaron aproximadamente a 400 artistas visuales. Su evento principal, con un objetivo artístico y sociológico, es la "Fiesta de XV", el cual consideran un evento feminista y acontecimiento social importante, al que llaman *arte social* por representar artísticamente la idiosincrasia de nuestro país a través de un performance. Este se realizó en la Academia de San Carlos en 1984.

*Grupo Bio-Arte:* Inicia en 1983, interesadas en el arte político, el cambio social y un nuevo lenguaje. Su tema son las transformaciones y metamorfosis biológicas de la mujer, plasmadas en un mural llamado "Mujeres Artistas- Artistas Mujeres", realizado en el Museo de Bellas Artes de Toluca.

Entre otros Grupos se encuentran: *Proceso Pentágono, Mira, Germinal y Suma*, todos ellos con poca duración. También hay que destacar el que es considerado como el pionero, *Polvos de Gallina Negra*, con una presencia muy sólida que funcionó durante más de 10 años, que agrupó hombres y mujeres artistas, y el cual merece ser visualizado por aportar reflexiones para ubicar a la mujer en una posición artística femenina. A continuación señalamos las características de este grupo.

### Polvos de Gallina Negra

Mayer (1990, p. 12) comenta que este Grupo es fundado en 1983, integrado por Mónica Mayer, Moris Bustamante y Herminia Dosal. La decisión de nombrarlo *Polvo de Gallina Negra* evoca un remedio contra el mal de ojo. Según estas artistas, su decisión de nombre fue sencilla, ya que en este mundo es difícil ser artista aunado a ser mujer artista, pero lo más nefasto y condenado por el

patriarcado es tratar de ser *artista feminista*, por lo que pensaron que sería sabio protegerse ya desde el nombre.

Añade que una de las fundadoras de este grupo, en una entrevista publicada en el periódico El Universal, comenta que al interior existen dos características: se retoma la idiosincrasia mexicana, como lo popular, la imaginería, el lenguaje; y en segundo lugar el humor distintivo del mexicano, que es un poco negro, con juegos de palabras y doble sentido.

Dentro de este grupo, marcaron los siguientes objetivos (Mayer, 2001):

1. Analizar la imagen de la mujer en el arte y los medios de comunicación.
2. Estudiar y promover la participación de la mujer en el arte.
3. Crear imágenes a partir de la experiencia de ser mujer en el patriarcado, para dar una visión innovadora de la realidad.

Bajo estos conceptos decidieron tener un emblema que marcara su propuesta, usado a lo largo de su trabajo:



Figura 1. Concepto del grupo: Polvo de Gallina Negra.

(Publicada en la revista FEM 1984)

En una entrevista para el periódico El Universal, Mónica Mayer habla sobre el grupo que con-

formó, y hace hincapié en sus conceptos fundamentales:

*Se trabaja con mucho humor ya que esta es la forma. El feminismo es un tema tan candente y controvertido y difícil que, si no utiliza el sentido del humor, la gente no te oye o te agrede. (...) es a través del humor que uno se puede comunicar (Mayer, 1990; en Villegas, 2006, p. 3).*

Y prosigue su comentario al señalar que el humor está presente desde el nombre:

*El polvo de gallina negra es el remedio infalible contra el mal de ojo. Nosotros sabemos que a las mujeres les hacen mal de ojo... más si somos feministas y si somos artistas feministas ¡peor nos va! Por eso dijimos vamos a llamarnos "Polvo de Gallina Negra", en el nombre, está el remedio (Mayer, 1990; en Villegas, 2006, p. 48).*

El primer proyecto del grupo Gallina Negra fue un *performance* (espectáculo de música, danza, teatro y artes plásticas) que consistió en "la receta del grupo *Polvo de Gallina Negra* para hacerle el mal de ojo a los violadores"; o "el respeto al derecho del cuerpo es la paz", manifiesto contra la violencia hacia las mujeres, realizada en el Hemiciclo a Juárez, en 1983. La receta es:

*Ingredientes:*

*2 docenas de ojos y corazones de mujer que se acepte como tal.*

*20 kg. de rayos y centellas de mujer que se enoja cuando le agreden.*

*1 tonelada de músculos de acero de mujer que exige respeto a su cuerpo.*

*3 lenguas de mujer que no se somete aún cuando fue violada.*

*1 sobre de grenetina de mujer, sabor espinaca, que comprende y apoya a una mujer que fue violada.*

*30 gramos. de polvo de voces que desmitifiquen la violación.*

*7 gotas de hombres que apoyen la lucha contra la violación.*

*1 pizca de legisladores interesados en los cambios sociales que demandamos las mujeres.*

*Unas cuantas cucharadas de familias y escuelas que no promueven los roles tradicionales.*

*3 docenas de mensajes de comunicadores responsables que dejen de producir imágenes que promueven la violación.*

*3 pelos de superfeminista.*

*2 colmillos de militante de partido de oposición.*

*½ oreja de espontáneo y curioso.*

*Siguiendo cuidadosamente las instrucciones sobre el modo de preparación lograremos tener como resultado final nuestra explosiva mezcla con la cual Ud. podrá sorprender a los violadores que habitan su misma casa o la de la vecina, los tímidos y los agresivos, los pasivos y los activos, y los que la acechan en el trabajo o en el camión y finalmente a los que se esconden en la noche que hoy venimos a tomar.*

GRUPO POLVO DE GALLINA NEGRA

*(Fundado el 21 de junio de 1983)*

*Maris Bustamante*

*Herminia Dosal*

*Mónica Mayer*

*Nota: Este sitio no nace, se construye. Atte. Las WebMatrix*

*Receta del grupo Polvo de Gallina Negra para hacerle el Mal de Ojo a los Violadores, 1983. Publicado en la Agenda Feminista de 1984. Archivo Pinto mi Raya.*

Figura 2. Tomado de  
<http://pregunte.pintomiraya.com/images/4RecetaPGN19831.jpg>

## Las principales integrantes de Polvo de Gallina Negra

*Mónica Mayer:* De la Ciudad de México, artista visual, fundadora de los colectivos artístico No-grupo y Polvo de Gallina Negra, pionera en México del arte feminista. Actualmente sigue como activista del arte feminista. Formó parte del cambio en la forma de pensar del artista, promovió la politización del arte y la expansión de éste a todo público; acercó y promovió el arte ante la sociedad, lo hizo público a partir de medios no tradicionales y medios de comunicación masiva, sin depender por completo del mercado del arte. Junto con su esposo Víctor Lerma, crearon un archivo con información de los colectivos, su producción y las activistas, llamado "Archivo Pinto Mi Raya" (McKelligan, 2006).

*Maris Bustamante:* Luchó contra obstáculos impuestos por el gobierno, la institución y el mercado del arte, para cambiar tanto al campo artístico en México como a quienes lo producían.

*Herminia Dosal:* Integrante que duró poco, por diferencias de opinión. No obstante, siguió los mismos planteamientos políticos, pues el ser fotó-

grafa le hacía no coincidir con el performance. Actualmente produce publicidad comercial (Mayer, 1990).

Como se observa en el recorrido de las mujeres desde los años setenta, existe una participación dentro de la creación femenina con una fuerte tendencia feminista por darle fuerza y ser reconocido como un Arte Feminista que recoge sus experiencias.

## Reflexiones

Como se observa, esta generación de artistas feministas propone con su creación nuevas imágenes de la mujer que opaquen los estereotipos impuestos por un sistema patriarcal en base a una reconstrucción de cuadros costumbristas con imágenes que muestran relaciones sociales con un cambio de contexto.

Se observa cómo todo artista necesita espacios en lo que exprese su vivencia, su historia, donde brinde una diversidad de experiencias que en la práctica son plasmadas de diversas formas innovando lo cotidiano, lo cual en la mujer se ve como transgresor, llevándola a ser marginada; sin embargo, esto no obstaculiza seguir creando una obra de arte que exprese su identidad.

El arte es una forma de expresar las vivencias mediante una obra creativa, de cómo se enfrentan los inconvenientes, expresando las circunstancias que están alrededor, conformando una trayectoria de la historia de arte que debe ser visualizada y reconocida en sus esfuerzos por legitimarla como una actividad profesional. El presente trabajo trata de recuperar los objetivos de las artistas feministas para el arte en general, un arte inclusivo de varones y mujeres. Aunado a lo cual, también permite plantearse puntos de exploración, como son la posición de los varones dentro del grupo, cómo manejaron las críticas no productivas, por qué se apagó su difusión, entre otras cosas. A su vez, nos muestran que el arte es una imperiosa necesidad que provoca proponer nuevas herramientas de manifestación de la creatividad en nuestra vida.

Actualmente el arte de la mujer sigue invisibilizado, aunque algunas son muy nombradas. Los trabajos de los grupos descritos necesitan un análisis minucioso para entender su trabajo de empoderamiento a la mujer, no sólo en el arte sino en todo contexto. Cabe señalar que actualmente muchos conceptos de estos grupos feministas son usados como parodias en los medios de comunicación, perdiendo el sentido del objetivo por el cual se propusieron.

A su vez, la información de este trabajo trata de propiciar curiosidad para profundizar más sobre los objetivos tomados de las teorías feminista, que permean no solo al arte sino a toda una historia de las personas frente a la exclusión en diferentes contextos.

## Referencias

- Chacón Araya, Yamileth (2005). "Una revisión crítica del concepto de creatividad". *Actualidades investigativas en educación*. Vol. 5, núm. 1. Revista Electrónica *Actualidades Investigativas en Educación*.
- Csikszentmihalyi, Mihaly. (1998). *Creatividad el flujo y la psicología del descubrimiento y la invención*. Barcelona: Paidós
- De La Villa Ardura, Rocío. (2013). "Crítica de arte desde la perspectiva de género". *Investigaciones Feministas*. Vol. 4, pp. 10-23.
- Guilera Agüera, Llorenç. (2011). *Anatomía de la creatividad*. Barcelona: Escola Superior de Disseny. Design Knowledge & Future.
- Mayer, Mónica. (1990). Entrevista realizada en El Universal el 10 de mayo 1990. p. 12.
- (2001). "De la vida y el arte como Feminista". En Cordeiro, Reiman Karen e Inda Sáenz (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Universidad Iberoamericana (CDMX), Programa Universitario de Estudios de Género de la UNAM, Conaculta-Fonca, Curare, pp. 401-414.
- (2013). "Sobre el arte feminista en México. Un recorrido personal". Seminario Historia del Arte y Feminismo: relatos lecturas escrituras omisiones. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile. pp. 85-103
- Méndez Germain, Lourdes, (2003). *La antropología de las artes plásticas: aportaciones, omisiones, controversias*. Ed. Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Novoa Donoso, Soledad, (2013). "Historia del arte y feminismo: relatos lecturas escritura omisiones". Seminario Historia del Arte y Feminismo: relatos lecturas escrituras omisiones. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile. pp. 11-18.
- Páscale, Pablo (2005). "¿Dónde está la creatividad? Una aproximación al modelo de sistemas de Mihaly Csikszentmihalyi". *Arte, Individuo y sociedad*, vol. 17, pp. 61-84. Universidad de Salamanca.
- Sacchetti, Elena. (2010). "El cuerpo representado y actuado en el arte contemporáneo". *Revista de Antropología Experimental*. Universidad de Jaén, España. No. 10, Texto 3, pp. 35-53.

Sosa Sánchez, Roxana. (2010) Modelos de prácticas artísticas en torno a la sociología feminista. *ASPA-RKÍA*, 21, pp. 65-73.

Velasco Barbieri, Patricia. (2007). "Psicología y creatividad: Una revisión Histórica. (Desde los autorretratos de los genios del siglo hasta las teorías implícitas del siglo XX)". Caracas-Venezuela. Fondo Editorial de Humanidades y Educación.

Vicente de Foronda, Pilar (2017), La mujer como objeto de representación hasta principios del Siglo XX. *ATLANTICAS. Revista Internacional de Estudios Feministas*. 2, 1, pp. 271-296

Villegas Morales, Gladys. (2003). Arte y perspectiva de género. *Revista Qadro*. Universidad Veracruzana. Abril-junio.

(2006). Los grupos de arte feminista en México. *Revista La Palabra y el Hombre*. Universidad Veracruzana. Enero-marzo. Grupo de arte feminista en México. pp. 45-57.

McKelligan Hernández, Alberto. (2006). Pinto Mi Raya (I Draw My Line): Feminist Archival Practices in Contemporary Mexican Art'. *Nierika* 10. *Revista de Estudios de Arte*. Número 10. Año 5. Julio-diciembre. pp. 8-26.

## Nuevos modelos de ser mujeres y hombres: Un análisis del nuevo cine infantil

Ma. Refugio Ríos Saldaña <sup>8</sup>, Norma Rodríguez Cortés<sup>9</sup>

*Programa Institucional de Estudios de Género  
Facultad de Estudios Superiores Iztacala UNAM*

### Resumen

El objetivo del presente trabajo se centra en analizar los cambios en los nuevos modelos de hombres y mujeres presentados en el cine infantil, en las películas *Valiente* (2012), *Frozen, el reino del Hielo* (2013), y el *live action* de *Blanca Nieves y el Cazador* (2012). En primer lugar, se hizo una sinopsis de cada uno de los filmes para, enseguida, analizarlas a partir de tres ejes principales: características físicas, personalidad y actitud hacia su destino. Se analizó cada una de ellas desde una perspectiva de género y se enfatizó en aquellos estereotipos tales como belleza, obediencia, bondad, represión de potencialidades, en el caso de la mujer, como costo que han de pagar para ser aceptadas por padres, varones y sociedad. Mientras que para los varones se presentan estereotipos de fuerza, falta de higiene, y embriaguez como cualidades en los personajes y que pueden ser imitadas por los menores.

**Palabras clave:** filmes infantiles, modelos de aprendizaje infantil, género.

<sup>8</sup> Profesora Titular B TC Definitivo, División de investigación y Posgrado. Facultad de Estudios Superiores Iztacala-UNAM. Correo electrónico: mr.rs@unam.mx

<sup>9</sup> Profesora de Asignatura "A" Interino de la Carrera de Psicología. Facultad de Estudios Superiores Iztacala-UNAM. Correo electrónico: drima32@gmail.com

### Abstract

The objective of this paper is to analyze the changes in the new models of men and women presented in the children's cinema, in the films *Valiant* (2012), *Frozen*, *the Kingdom of Ice* (2013), and the live action of *Snow White and the Hunter* (2012). In the first place, a synopsis of each of the films was made to analyze them along three main axes: physical traits, personality and attitude towards their destiny. Each of them was analyzed from a gender perspective and emphasis is placed on those stereotypes such as beauty, obedience, kindness, repression of potentialities in the case of women as a cost to be accepted by parents, males and society. While for males there are stereotypes of strength, lack of hygiene, and drunkenness as qualities in characters and that can be imitated by minors.

**Keywords:** Children's films, children's learning models, gender.

Entre los éxitos cinematográficos y animados de la casa productora Disney que marcaron una época se encuentran *Blancanieves y los Siete Enanitos*, *La Cenicienta*, *La Sirenita*, *La Bella y la Bestia*, *La Bella Durmiente*, entre otros. Estos cuentos se basan en las narraciones populares compiladas por los hermanos Grimm, y cuyo fin era desprender una enseñanza moral o una lección práctica; sin embargo, Disney ha sabido hacer adaptaciones al cine representando valores, actitudes, jerarquías y creencias consideradas más adecuados para el público infantil.

En este sentido, a través de los filmes infantiles se han establecido valores y actitudes estereotipadas; en el caso de los niños se presentan modelos de príncipes o héroes, valientes, inteligentes, de una familia prominente económicamente; mientras que, para las niñas, se vislumbran como delicadas, presas de su destino, bondadosas, hacendosas, ingenuas y cuyo único objetivo en la vida es encontrar al príncipe azul, para poder tener un final feliz (Cantillo, 2010).

Se ha encontrado (Martínez y Merlino, 2006; Pérez, 1994) que los medios de comunicación proponen patrones de conducta y actitudes a través

de representaciones sociales, siendo los infantes los más susceptibles a esta información, ya que están mayormente expuestos a estos materiales culturales, creando esquemas de pensamientos y comportamientos en los niños que refuerzan comportamientos establecidos, por ejemplo, los modos de vivir, de relacionarse entre sí y de consumo.

En una investigación (González, Villasuso y Rivera 2012) realizada en 25 niñas de entre cuatro y nueve años de edad en la ciudad de Monterrey, en México, se encontró que para las pequeñas ser una princesa es sinónimo de belleza, bondad, limpieza, con vestidos hermosos y cabello largo y bonito, volviéndose estereotipos “deseables” en la cultura occidental donde están inmersas, lo que se vuelve una prioridad para ellas. Además de que la mayoría de estas niñas piensa que pueden ser princesas porque son obedientes, tienen vestidos de sus personajes favoritos, y ayudan con los deberes del hogar (por ejemplo: tienden su cama). En el caso de los hombres, los príncipes suelen presentarse como independientes e inteligentes, aventureros, capaces de enfrentar con valor al o la villana del filme, con carácter definido, marcado y que ayuden a las princesas en momentos de apuro (Meneses, 2013).

De acuerdo con Jiménez (2011), Disney busca vender la imagen de una familia tradicional, donde existe una mujer sumisa y un hombre protector. Por otra parte, Cantillo (2010) sugiere que en estas películas animadas es difícil encontrar una figura femenina que tenga éxito fuera de los roles tradicionales, ya que las mujeres fuertes e inteligentes sólo pueden existir al final si se casan. Debe considerarse que la filmografía clásica de Disney sigue vigente, ya que han sido transmitidas de padres a hijos, siendo piezas importantes en el desarrollo psicosocial de niños y niñas.

Del mismo modo, Aguado y Martínez (2015, p. 51) refieren que “esta multinacional se ha convertido en uno de los referentes que delimitan cómo las niñas y los niños tienen que actuar, pensar y sentir para cumplir expectativas sociales construyendo de forma simbólica el significado de ser mujer, siempre en función del patriarcado”, contribuyendo a la formación de estereotipos.

Hay que decir que no todas las películas infantiles y/o de princesas pertenecen a la compañía de Walt Disney, entre las cuales encontramos *Anastasia* y *Pulgarcita*, distribuidas por 20th Century Fox, así como *La espada mágica: En busca de Camelot* producida por Warner Bros, y *La princesa Cisne*,

dirigida por Richard Rich. Sin embargo, no se muestran estereotipos diferentes a los planteados por Disney.

Ahora bien, los personajes de las princesas evolucionan y se adaptan cada vez más a la actualidad y de acuerdo con el contexto. Incluso se habla de producciones *live action*, las cuales consisten en utilizar personas y objetos reales con animaciones, y en ocasiones readaptar las historias originales, llegando a encontrar cambios en la forma de actuar y de pensar en las y los personajes principales. Un ejemplo de ello es la película de *Blanca Nieves y El Cazador*, dirigida por Rupert Sanders y distribuida por Universal Pictures.

Del mismo modo, Disney apuesta por nuevos filmes, como *Enredados*, *Frozen* y *Valiente*, alejándose de manera más o menos visible de los estereotipos de las princesas Disney anteriores. Es decir, parece que se han debilitado los cimientos culturales que imponen un patrón femenino discriminatorio desde la infancia, adoptando nuevos rasgos de dinamismo heroicos (Falcón, 2013). Se habla (Aguado y Martínez, 2015) incluso de la adquisición de poder, autonomía y autoestima, viviendo un proceso de empoderamiento y

pidiendo llegar a ser una estrategia para caminar hacia la igualdad, así como una herramienta para combatir una realidad discriminatoria.

Por todo lo anterior, el objetivo del presente trabajo se centra en analizar los cambios en los nuevos modelos de hombres y mujeres presentados en el cine infantil, en las películas *Valiente* (2012), *Frozen, el reino del Hielo* (2013), y el *live action* de *Blanca Nieves y el Cazador* (2012).

## Sinopsis de las películas

### *Frozen, el reino del Hielo*

La historia gira en torno a dos hermanas, Elsa y Ana. Elsa es la responsable de guiar y cuidar del reino de Arendelle, después de la muerte de sus padres. Siendo una joven recatada y bien educada, debe guardar las apariencias para ocultar su capacidad de controlar el hielo. Por otra parte, Ana, es una joven entusiasta, jovial y soñadora, en busca de aventuras. El día de la coronación de Elsa, ésta se ve envuelta en una serie de sucesos que provocan el descontrol de sus poderes, lo que la expone ante sus súbditos, ocasionando el rechazo y la huida de Elsa hacia las montañas. Ana se propone ir en su búsqueda y en el camino conoce a Kristoff y Sven (un reno). Al encontrar a Elsa, se dan cuenta de que ella no tiene ninguna

intención de volver al reino, ya que después de mucho tiempo ella se siente “libre”; sin embargo, por un descuido Elsa “congela” el corazón de Ana y para poder liberarla de ese conjuro ella deberá recibir un beso de amor auténtico. Kristoff y Sven llevan a Ana a Arendelle, donde esperan que el príncipe Hans la salve, aunque la verdadera intención de Hans es apoderarse del reino. Al final, Elsa decide regresar a Arendelle donde se da cuenta que fue la responsable de congelar su reino y el corazón de su hermana menor. El amor auténtico entre hermanas y la autoaceptación de Elsa, permitirán salvar a todos.

### *Valiente*

Mérida es la primogénita del Rey Fergus y la Reina Elinor. De acuerdo con las tradiciones de su pueblo, ella deberá elegir a su futuro esposo de entre los tres clanes más poderosos del reino. Sin embargo, ella no está de acuerdo con el mandato, además de que no le agrada seguir normas de etiqueta propias de una princesa. Ella prefiere cabalgar con su caballo y practicar el tiro con arco. Convencida de que puede modificar su destino acude con una hechicera, la cual, con ayuda de una poción, transforma a la madre de Mérida en oso. Las aventuras que ambas vivirán les permitirán la comprensión mutua, y al final Mérida sabrá

que es capaz de construir su propio destino sin que nadie más le indique que hacer o con quien casarse.

### *Blanca Nieves y el cazador*

Esta película reinterpreta el cuento tradicional de *Blanca Nieves y los siete enanos*. Cuando la reina muere, el rey (padre de Blanca Nieves) sufre un cuadro depresivo, y se casa con Ravenna con la esperanza de recuperarse. Su nueva madrastra desprecia y odia a Blancanieves por ser más hermosa que ella. En la noche de bodas, la reina malvada mata al rey y encierra a Blancanieves. Con ello, el reino cae en la oscuridad y la reina intenta conservar su belleza, sustrayéndola de las niñas del pueblo. Cuando ya no hay suficientes jóvenes, Blancanieves será la única que podría mantener la belleza de la reina; sin embargo, Blancanieves escapa oportunamente al bosque donde se encuentra con su aliado, el cazador. Es ahí donde ambos deberán unir fuerzas para destronar a Ravenna y regresar la paz al reino.

## Análisis de las películas: *¿De princesa a heroína y mujer empoderada?*

### Características físicas

Se analizaron cuatro princesas de tres películas. Se notó que no existe mucha diferencia física entre ellas, considerando que tres de ellas fueron animadas por computadora, mientras que la cuarta es de carne y hueso.

De forma general, comparten similitudes en el tamaño de los ojos, los cuales son grandes y de color (verde o azul). Todas tienen el cabello largo, siendo Mérida la única pelirroja y con cabello rizado; no muestran peinados elaborados ni recogidos y en el caso Elsa al principio, mostró un cabello recogido, y posteriormente quedó trenzado, dándole un *look* fresco e incluso sensual.

Todas tienen nariz y manos pequeñas, así como labios delgados, cuellos largos y son esbeltas. Con estas características se mantienen los patrones de belleza establecidos, tales como piel blanca, cabellera rubia, ojos claros y nariz "respingada", delgadez extrema; estos rasgos podría motivar la discriminación racial al considerarse característi-

cas básicas de belleza en las niñas y los niños, induciéndolos a la búsqueda de cuerpos estilizados (Muñiz, 2014; González, 2012).

Es importante mencionar que no todas las princesas, por lo menos en el mundo Disney, cubren el requisito de la piel blanca. Algunos ejemplos son "Tiana", "Pocahontas" y "Jazmín", aunque sí de un cuerpo estilizado y simétrico. Por otra parte, no se identificaron mayores cambios físicos entre las princesas tradicionales y los nuevos modelos de ser princesas.

### Personalidad

Elsa, es una joven que reprime sus emociones, específicamente el enojo, para poder controlar sus poderes. Es propia, refinada, elocuente y mesurada. Mientras que Ana es entusiasta, juguetona, infantil, soñadora, aventurera, traviesa, interesada por convivir con otras personas y al mismo tiempo confiada de otros.

Mérida, es una adolescente impulsiva, audaz, atlética, "rebelde", jovial, inteligente, decidida, amable y sensible.

Por su parte, Blanca Nieves es ágil, inteligente, amable, compasiva, atlética, con “espíritu indomable” y llena de “inocencia y pureza”, retomando la descripción que se hace de ella dentro del filme.

Con anterioridad, las personalidades de las princesas eran sumisas, débiles, ingenuas, sin actitudes de empoderamiento y de pasividad con respecto a sus emociones; difícilmente expresarían enojo, ira, envidia, rencor o desacuerdo, etc., ya que éstas son propias de las villanas, proponiendo que las emociones negativas son más para una “mujer malvada” y por lo tanto, su final no será de felicidad. Las princesas analizadas tienen más actitudes de rebeldía, y por lo tanto tienden a la adquisición de poder personal y la valía individual. Llegándose a considerar como la ruptura del “principio patriarcal del androcentrismo ese patrón institucionalizado que privilegia los rasgos asociados a la masculinidad, mientras devalúa lo codificado como femenino” (Palop y García, 2016, p. 25). Aunque aún se rigen bajo personalidades de bondad, inocencia, nobleza y pureza.

### Actitud ante su destino

*Elsa:* Parece estar condenada a limitar sus emociones para poder controlar sus poderes por órdenes de su padre, aislándose en una vida fuera de la sociedad, más allá de buscar la comprensión y

aceptación de sus habilidades. Aquí aún se nota el mensaje de represión de la mujer por parte de una figura de “autoridad”, además de aislar aquello que no es comprensible para los demás; sin embargo, al ser descubierta y huir a la montaña, Elsa experimenta una sensación de “libertad” y de “aceptación” hacia sus habilidades, aunque eso conlleve vivir lejos de su casa, en una suerte de independencia. El mensaje no es claro ¿Será que es una invitación para que las niñas abandonen su hogar para poder experimentar libertad y aceptación en caso de no encontrarla en su contexto o su hogar, más allá de hacer frente a la situación? ¿O se habla metafóricamente de la necesidad de estar en contacto con una misma y experimentar la aceptación sin escuchar los comentarios de los demás? Lo cierto es que, con el este filme, se muestra y reproduce claramente la idea de que la mujer nació para obedecer, no para ser ella misma, sino para reprimir sus potencialidades y deseos, para agradar y satisfacer los deseos de los demás, en principio de los padres y de la sociedad, siguiendo sus normas para poder ser parte de ella; de lo contrario será castigada, rechazada o ignorada.

Más adelante, Elsa decide regresar con los suyos para enmendar el daño que le hizo a Ana tras congelar su corazón (por un hechizo lanzado por ella)

y salvar a Arendell de un frío invierno en pleno verano del cual ella fue responsable. Con ello, se le hace sentir responsable de la influencia que ejerce en su hermana y ella misma trata de controlarla para que se ajuste a lo que los padres y la sociedad esperan de ellas como mujeres.

*Ana:* En un principio ella persigue la idea del “amor romántico”. Luego de conocer al príncipe Hans decide anunciar su compromiso matrimonial, el mismo día de la coronación de Elsa. Posteriormente Ana, decide ir en busca de su hermana cuando ésta huye a las montañas, y atravesar un bosque desconocido para poder llegar a ella. La convivencia con Kristoff y la búsqueda de Elsa, la llevan a vivir experiencias jamás pensadas por ella. Al final, descubre las verdaderas intenciones de Hans: desposarla, para después asesinarla y apoderarse de su reino. Después de ser salvada por su hermana mayor, decide romper todo compromiso con Hans. El mensaje sugiere alejarse de quien desea hacerte daño, aunque sea tu prometido o pareja.

*Mérida:* Ella se ve acorralada ante la situación de elegir esposo, ya que, siendo la primogénita del Rey, debe elegir al compañero adecuado y digno de una princesa. Sin embargo, le desagrada fuertemente esta situación, así como tener que seguir

etiquetas de comportamiento propias de una dama. Ella apela a la importancia de construir el propio destino, que este no se reduzca a establecer una relación matrimonial, así que decide “defender su mano”. Por otra parte, Mérida tiene gusto por actividades que son poco convencionales para una “princesa”, no se remite solamente a estar como ama de casa y durante la película no se observa que haga ninguna actividad como “limpiar” o estar al cuidado de otras personas. No tiene que hacer sacrificios por otros, por ejemplo, como en el caso de Bella (*La Bella y La Bestia*), que decide quedarse en un lugar con un desconocido para salvar a su padre Maurice, o como Ariel (*La sirenita*) que sacrifica su voz para poder estar con su amado príncipe. Sin embargo, el mensaje que subyace en los filmes es la idea de que la mujer debe sacrificar sus deseos, sueños, o sus expectativas, dejar de ser ella misma como precio de tener una pareja.

*Blanca Nieves:* Al quedar huérfana de madre y después de padre, es encerrada en una torre. Con el paso del tiempo logra escapar y se enfrenta a una serie de situaciones, que van desde atravesar un bosque embrujado, enfrentarse a un ogro y liderar las tropas para liberar su reino de Ravenna. En el filme, se sigue reproduciendo la idea de la belleza femenina, especialmente en la reina, la

cual ha de llegar a cualquier acción que le permita seguir siendo bella, pues es el principal valor aceptado: no se habla de inteligencia, capacidad, habilidades, aptitudes o destrezas, sino de ser bella como el requisito necesario para lograr algo o mantener un estatus. Respecto a la actitud de Ravenna hacia Blanca Nieves y su odio por el hecho de ser más hermosa, este tipo de concepción ya deberían ser abandonadas, debido a que: 1) se está promoviendo y exaltando la belleza como sinónimo de valía y reconocimiento; y 2) se continúa bajo la idea de odio y discordia entre las mujeres. De acuerdo con Lagarde (2009) se debe revisar la misoginia entre las mujeres y buscar el respeto, pues no han sido educadas para hacerlo. Con ello se busca el empoderamiento y la construcción de la igualdad.

Las nuevas propuestas en los filmes pueden proyectar el empoderamiento de las princesas dentro del desarrollo de las historias; es decir, comienzan a tomar una actitud de responsabilidad sobre sus acciones y su futuro, decidiendo la manera en que desean continuar con su vida, rompiendo así con los esquemas previos. Estas nuevas propuestas pueden ser resultado de las fuertes críticas que se le han hecho a la compañía Disney, así como de una constante temática de la damisela en peligro acentuando los estereotipos de género existentes

y con el mensaje continuo de que una mujer sólo podría ser feliz encontrando el amor de su príncipe (Craven, 2002).

Del mismo modo no se encontró en ninguna de las producciones el mensaje del matrimonio como final feliz, el cual se asume como un "final natural" y el resultado de acciones buenas (Marrero, 2008). Además, es importante señalar que el personaje de Blanca Nieves (*live action*) rompe completamente con el esquema tradicional de Disney, a quien se le llegó a considerar como la princesa más sumisa y sobreprotegida de todas, así como de representar el papel de una tradicional ama de casa (Catillo, 2010).

## Y el príncipe, ¿dónde quedó?

### Características físicas

*Hans*: Cabello castaño rojizo, patillas y ojos verdes, piel clara y ligeras pecas en las mejillas. Su complexión es delgada sin dar apariencia de ser fornido.

*Los pretendientes de Mérida*: Son los jóvenes Dingwall, MacGuffin y Macintosh. Los primeros dos tienen el cabello rubio, el color de sus ojos es azul y su piel es blanca; Macintosh es el único que tiene cabello oscuro, es moreno claro y es el único

de complexión atlética. MacGuffin, es robusto y Dingwall es el más bajo y tiene orejas y nariz grandes. Es fácil notar que sus apariencias físicas son diferentes entre ellos y sobre todo no siguen el modelo convencional de un príncipe.

*El cazador:* Es atlético y de complexión mesomórfica, alto, de piel blanca, ojos de color azul y descuidado en su arreglo personal.

Con respecto a las características físicas de los personajes masculinos, de forma general se notó una evolución en sus características físicas. Comparados con algunos príncipes como Florian (Blanca Nieves), "Encantador" (*Cenicienta*), "Adam" (*La bella y la Bestia*), sus rasgos no son tan finos, incluso Kristoff tiene nariz y pómulos grandes, mientras que los pretendientes de Mérida se alejan mucho de tener ese tipo de rasgos. Por otra parte, Eric tiene barba, lo que no se había notado en ningún personaje principal masculino.

### Personalidad

*Hans:* Al contrario de lo que se suele esperar en películas infantiles, el príncipe en esta ocasión es el antagonista. Es manipulador, egoísta, carismático, encantador y sin escrúpulos. ¿Qué modelo de hombre se está proyectando hacia los niños con estos personajes?

*Digwall, Macintosh y MacGuffin:* su papel es secundario en el desarrollo de la película, aunque son el motivo por el cual Mérida decide rebelarse. Sus personalidades de forma general son un "poco torpes", tímidos y violentos.

*El cazador:* Es amable, sensible, valeroso, alcohólico, intrépido, aguerrido y descuidado en su arreglo personal. ¿Es este el modelo de varón que han de imitar las nuevas generaciones?

En definitiva, estos nuevos modelos no coinciden con los anteriores, los cuales suelen ser más pulcros, educados, caballerosos y hasta este momento no se había planteado la idea de un príncipe antagonista y con actitudes egoístas, o por lo menos no explícitamente. Parece ser que se desea reflejar la idea de un protagonista masculino menos "perfecto" y más humano, aunque también descuidado, torpe y alcohólico. La pregunta es, ¿por qué ha de ser así? Además, parece ser que ninguno posee riquezas y ningún título de la nobleza como es el caso de Hans y el Cazador.

### Valores que se transmiten en las princesas y príncipes con respecto al género

De acuerdo con Sánchez (2009) las películas buscan vender al público una imagen de valores que

preparen a los espectadores para lograr tener una vida exitosa. Del mismo modo, Jiménez (2006) sugiere que los valores que reciben los infantes a través de los largometrajes no es el mismo para niños que para niñas.

Asimismo, González, Villasuso y Rivera (2012) sugieren que los valores que más se promueven en las princesas son la bondad e inocencia, convirtiéndose así en el vehículo ideológico para el público femenino, y como antivalores se ubicó el estético.

Finalmente, con las propuestas más actuales se espera promover la visión de princesas empoderadas, abandonando la idea del androcentrismo, donde el hombre es el responsable de los méritos y la mujer es silenciada, y con ello evitar continuar con actitudes sexistas (Lledó, 2004).

## Conclusiones

En la sociedad de la información en la que vivimos, es difícil imaginar no tener acceso a las grandes producciones del cine infantil, los cuales tienen una enorme influencia en los patrones de conducta y actitudes a través de representaciones sociales (Pérez, 1994). Es por ello que la industria cinematográfica tiene un papel tan importante en la construcción de la sociedad, específicamente en

los roles que desempeñan hombres y mujeres en las historias que proyectan, y que en muchas ocasiones son asumidos como “normales” por los espectadores (Ramírez, Piedra de la Cuadra, Ries y Rodríguez, 2011). Además, contribuyen a la reproducción y trasmisión del discurso patriarcal que asigna determinados estereotipos y roles a las niñas y niños. (Guarinos, 2007).

Ahora bien algunos movimientos feministas y organizaciones contribuyeron con denuncias del uso de estereotipos limitadores de la mujer en el cine (Fangul, 2008), por lo tanto es importante que el resto de la sociedad coadyuven en la consecución y promoción en la equidad de género, apoyándose de instituciones y organizaciones para buscar una sociedad más justa donde las niñas y niños tengan las mismas oportunidades de desarrollo (López, 2005). Del mismo modo, es importante reconocer el papel que tienen los padres para minimizar los efectos de los estereotipos y tampoco se puede dejar de lado a los creadores de estas historias ya que tienen una responsabilidad al construir sus personajes no estereotipados.

También se debe reconocer el esfuerzo de las casas productoras por romper con los roles tradicionales de género, así como de promover el

empoderamiento de las protagonistas y minimizar el androcentrismo; sin embargo, aún falta reestructurar el aspecto físico de los personajes principales, ya que todavía se le da una valoración elevada al mismo, es decir, se siguen observando cuerpos delgados, esbeltos y bellos, mientras que aquellos que presentan características como obesidad y rasgos faciales poco delineados están constantemente en papeles secundarios y con personalidades torpes, cómicas y exageradamente cándidas.

## Referencias

- Aguado, P. D. y Martínez, G. P. (2015). ¿Se ha vuelto Disney feminista? Un nuevo modelo de princesas empoderadas. *Revista Área Abierta* (15) 2 49-61 En: <https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/36496/Pages%20from%209-6.pdf;sequence=1>
- Catillo, V. C. (2010). *Perpetuación de Roles de Género en la Filmografía de Disney: de la ingenua Blancanieves a la postmoderna Tiana (1937- 2009)*. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Facultad de Educación.
- Colecciones Clásicas de Disney* (2018). Colecciones clásicas de Disney, Toda la información sobre los clásicos en: <https://coleccionesclassicas.com/>
- Falcón, L. (2013). ¿Y si los narradores se equivocaron? Metamorfosis de las adaptaciones audiovisuales de relatos tradicionales orientados al público adolescente. *Revista Estudios de Juventud* (3) 35-53. En: [http://www.injuve.es/sites/default/files/2017/46/publicaciones/revista101\\_capitulo3.pdf](http://www.injuve.es/sites/default/files/2017/46/publicaciones/revista101_capitulo3.pdf)
- Fanjul Peyró, C. (2008). Modelos masculinos predominantes en el mensaje publicitario y su influencia social en la psicopatología del siglo xxi: la vigorexia. *Prisma Social*, (1), 1-26. En: <http://www.redalyc.org/html/3537/353744574005/>
- González, A. M. E., Villasuso, M. y Rivera, T. (2012). Las princesas de Disney: Lo que aprenden las niñas mexicanas a través de las películas. *Dialet* (10), 1505-1520. En: <https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/36496/Pages%20from%209-6.pdf;sequence=1>

- Jiménez, I. (2011). Reflexiones en torno a la vinculación de la educación y el género. *Revista Electrónica Educare*. XV (1), 137-147. En:  
[http://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0CC0QFjAB&url=http%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fservlet%2Ffiche\\_ro\\_articulo%3Fcodigo%3D3683597&ei=nFkjT47pJIKg8QPr7l3BBw&usg=AFQjCNF5vmH1DsZg5JW13EHCQ9nin\\_QrnQ&sig2=b16bWAFciYutb2h5hv9mA](http://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0CC0QFjAB&url=http%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fservlet%2Ffiche_ro_articulo%3Fcodigo%3D3683597&ei=nFkjT47pJIKg8QPr7l3BBw&usg=AFQjCNF5vmH1DsZg5JW13EHCQ9nin_QrnQ&sig2=b16bWAFciYutb2h5hv9mA)
- Lagarde, M. (2009). La política feminista de la sororidad. *Mujeres en Red, el periódico feminista*, 11.
- Lledó Cunill, E. (2004). *Nombrar a las Mujeres, Describir la Realidad: La Plenitud del Discurso, Capítulo 1. Uso del lenguaje en el mundo laboral*. Gobierno Vasco: Fondo social europeo.
- López, D. P. (2005). *Representación, estereotipos y roles de género en la programación infantil*. IORTVE e Instituto de la Mujer: En: <http://www.pilarlopezdiez.eu/pdf/RepreEstereoRoles.pdf>
- Martínez, A. y Merlino, A. (2006). Discurso y socialización en producciones cinematográficas infantiles. *Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, (26), 125-130. En: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1985799>
- Marrero, A. (2008). *Cambios y continuidades en los estereotipos de género en el cine dirigido al público infantil: Sherk*. Departamento de Sociología. Facultad de Ciencias sociales. Universidad de la República Uruguay. En:  
<http://reduci.codigosur.net/archivos/download/Elcineylainfancia-Licew45157.pdf>
- Meneses, T. D. (2013). *Estereotipos Femeninos en las películas animadas de Disney*. Tesis de Maestría en Comunicación social y periodismo. Universidad del Norte. En:  
<http://manglar.uninorte.edu.co/handle/10584/5258>
- Muñiz, E. (2014). Pensar el cuerpo de las mujeres: cuerpo, belleza y feminidad. Una necesaria mirada feminista. *Revista Sociedad e Estado* 29 (2). En: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69922014000200006&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69922014000200006&script=sci_arttext)
- Palop, S. C. y García, C. S. (2016). *Evolución de la figura femenina en las producciones Disney. De Blancanieves a Mulán y Elsa*. Tesis de Final de Grado de Comunicación Audiovisual. Universitat Jaume. En:  
[http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/163753/TFG\\_2015\\_palopC.pdf?sequence=1](http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/163753/TFG_2015_palopC.pdf?sequence=1)

Pérez, M. E. y Bermúdez, M.- T. (n.d.). *La migración de las mujeres desde la narración literaria a las películas de animación de Disney*. España, Obideo: Recuperado en: [http://www.unidaddeigualdad.es/documentos\\_contenidos/447\\_78371982\\_narraciones.pdf](http://www.unidaddeigualdad.es/documentos_contenidos/447_78371982_narraciones.pdf)

Pérez, T. J. M. (1994). *El desafío educativo de la televisión*. Barcelona: Paídos, p. 15.

Ramírez, M. G., Piedra de la Cuadra, Ries y Rodríguez (2011). Estereotipos y roles sociales de la mujer en el cine de género deportivo. *Teoría de la Educación. Educación y Cultura en la Sociedad de la Información*, 12 (2), 82-104. En: <http://www.redalyc.org/html/2010/201022652005/>

Sánchez, A. B. (2009). El cine/Cuento animada o la ruptura del modelo clásico. *Revista Universidad Complutense Madrid* 24, 1-24. En: <http://www.u-cm.es/BUCM/revistas/inf/15788393/articulos/RAB0909330001C.PDF>

## El ballet clásico desde una mirada de género

Alba Luz Robles Mendoza<sup>10</sup>

*Programa Institucional de Estudios de Género  
Facultad de Estudios Superiores Iztacala UNAM*

### Resumen

La corporeidad se encuentra vinculada con todas las acciones de la vida cotidiana de un ser humano, moldeada por el contexto social en el que se encuentra y construyendo las interacciones con las otras personas y con su realidad. El arte del movimiento, conocido como ballet clásico o danza, nace como una práctica corporal, social y cultural que permite construir las identidades femeninas y masculinas reafirmando los estereotipos sexuales que estructuran a los hombres y las mujeres. Por ello, en este artículo se analizarán los componentes de género que se expresan en las y los bailarines del ballet clásico y que conllevan discriminaciones sexuales, trastornos psicológicos y de imagen corporal.

**Palabras clave:** Danza, género, ballet clásico, discriminación, cuerpo.

### Abstract

Corporeity is linked to all the actions of the daily life of a human being, shaped by the social context in which it finds itself and building its interactions with other people and its reality. The art of movement, known as classical ballet or dance, is born as a corporal, social and cultural practice that allows the construction of feminine and masculine identities, reaffirming the sexual stereotypes that structure men and women. Therefore, this

<sup>10</sup> Carrera de Psicología UNAM FES Iztacala. Correo electrónico: albpsic@unam.mx.

article will analyze the gender components that are expressed in ballet dancers and that involve sexual discrimination, psychological disorders and body image.

**Keywords:** Dance, gender, classical ballet, discrimination, body.

## Introducción

El término *ballet* proviene del francés, derivado del italiano *balletto* que es diminuto de *ballo* y a su vez de raíz griega y significa *bailar*. González (2014) la define como la unión de la música y el movimiento siendo la más graciosa y elegante de todas las artes. Asimismo, Diana Herweck (2005) la menciona como una danza realizada con movimientos y posiciones especiales con el cuerpo, que por lo general cuentan una historia (citados en Da Silva, 2017).

La danza es la única de todas las artes que tiene como instrumento el propio cuerpo, por lo que es capaz de demostrar a través de diferentes movimientos las emociones y las representaciones sociales de lo que somos.

La práctica del ballet clásico desarrolla un perfil morfológico específico, ya que se requiere un amplio dominio de técnicas coreográficas y escénicas. Dentro de las demandas realizadas a las y los bailarines, se exige nivel técnico, interpreta-

ción artística, musicalidad en la ejecución técnica-artística y belleza escénica corporal (Cañón, Cuan y García, 2016).

La belleza escénica corporal es uno de los elementos más importante que debe cuidarse en la práctica de este arte, la cual está influenciada por la evaluación cualitativa de la gordura-delgadez, la estatura física, la proporcionalidad ósea, la forma muscular, la belleza facial y las capacidades dinámicas de movimiento de la persona que baila (*op. cit.*, 2016).

La imagen corporal se define como la imagen que forma nuestra mente de nuestro propio cuerpo, es decir, el modo en que nuestro cuerpo se nos manifiesta. Por lo tanto, la imagen corporal no está necesariamente correlacionada con la apariencia física real, sino por las actitudes y valoraciones que el individuo hace de su propio cuerpo.

Por otro lado, el cuerpo es considerado un producto cultural, con diferentes usos, de acuerdo con las sociedades en donde se exprese y acorde con los diferentes valores, creencias y cánones

estéticos asociados a él. Así, el cuerpo es moldeado por la organización social y llega a ser signo de la pertenencia cultural y del orden social (Mauss, 1966; citado en Cañón, Cuan y García, 2016).

En este sentido, la imagen corporal está formada por cuatro componentes: 1) El componente perceptual, es decir, la percepción del cuerpo en su totalidad o bien de alguna de sus partes; 2) El componente cognitivo, relacionado con las valoraciones respecto al cuerpo o parte de éste; 3) El componente afectivo, que integra los sentimientos o actitudes respecto al cuerpo; y 4) El componente conductual, compuesto de acciones o comportamientos que se dan a partir de la percepción.

La imagen que cada uno se pueda hacer del cuerpo, adquiere un papel destacado en las prácticas dancísticas del ballet clásico, como son las rutinas basadas en la dieta y la gimnasia para la consecución de determinadas metas estéticas; por esta razón es necesario vivir y sentirse bien con la imagen corporal, de lo contrario supone problemas, como es el caso de la anorexia nerviosa (trastorno alimenticio de distorsión de la imagen corporal).

El cuerpo en la danza clásica se construye por los cánones de los estándares del ballet, exigiendo cuerpos europeos, de piernas muy largas, brazos largos, sin busto ni caderas, con cabezas y empeines pequeños, que cumplan con un ideal de belleza y estética artística reflejada en cuerpos trabajados y moldeados por el propio ballet.

La técnica del ballet está conformada por una serie de movimientos estilizados y posiciones que han sido elaboradas y codificadas a través de los años, hasta convertirse en un sistema bien definido, aunque flexible, denominado danza o ballet académico.

Uno de los fundamentos técnicos del ballet es la rotación externa de las piernas, llamado *en dehors*. Cada pierna debe ser rotada hacia fuera desde la articulación de la cadera. Contempla cinco posiciones específicas para los pies, las cuales son utilizadas en la ejecución de los pasos del ballet, así como también las posiciones correspondientes para los brazos, aunque varían dependiendo de la escuela. La técnica de este arte enfatiza la perpendicularidad del torso, exigiendo a la bailarina o bailarín mantener su eje vertical. Es necesario que todas las partes del cuerpo estén correctamente alineadas y centradas para permitir el máximo de estabilidad y facilidad en el movimiento (Taccone, 2016, p. 6).

El desarrollo del ballet clásico demarca un proceso sociohistórico de significación de los cuerpos masculinos y femeninos que conforman a los grandes actores de este arte y que reflejan componentes de género desiguales en espacios escénicos propios de la historia de esta danza.

### Historia del ballet clásico

El ballet clásico nació en las cortes monárquicas europeas como un espectáculo privado de la clase virreinal. La palabra *ballet* fue utilizada por primera vez por el maestro, coreógrafo y compositor Balthazar de Beaujoyeux de origen italiano, quien montó los primeros ballets en 1572 para la boda de la hija de Catalina de Medicis y en 1573 para la celebración del nombramiento del Duque d'Anjou como Rey de Polonia, introduciendo las artes italianas a las cortes francesas (Da Silva, 2017).

Beaujoyeux impuso el inicio de *los ballets de cour*, espectáculo que marcó la diferencia en el uso de la música, el argumento y la escenografía como un "todo" expresado a través de la danza; contaba con un despliegue de orquestas, bailarines, actores, diseñadores de vestuarios, escenografía e iluminación, lo que dio nacimiento al ballet como espectáculo.

El ballet nació en Italia del Renacimiento, pero es escenificado e identificado como tal en el siglo XVI en Francia, donde realmente surge como una profesión 80 años después. En 1661 se fundó en Francia la *Academie Royale de Danse* (Academia Nacional de Danzas). A través de esta, Luis XIV institucionaliza el ballet, siendo la primera escuela de danza en la que se daría inicio a la formación basada en el control total y absoluto del cuerpo.

Beatriz Cotello, historiadora de la ópera y de los orígenes del ballet, menciona que los fundamentos del ballet se encuentran en el *Ballet De Comique*, obra estrenada en 1581, donde su estructura consta de tres partes: una *obertura* que presenta el tema, una serie de *entrées* que desarrollan la trama y un *grand ballet* que cierra la historia.

El ballet, llamado arte en movimiento, pasa a ser un género teatral que sale de los salones monárquicos a los escenarios públicos en 1713, con el apoyo del coreógrafo y bailarín francés Jean Louis De Beauchamp en la obra *Le Triomphes de l'amour*, siendo director de la *Academie Royale de Danse* en la corte de Luis XIV.

Entre los años 1710 y 1756, el ballet era considerado una disciplina esencialmente masculina debido a su estrecha conexión con el teatro, que tenía igual connotación. Estaba prohibido que las

mujeres bailaran, así que los hombres ejecutaban los roles femeninos. Después, las mujeres bailaron, pero con ropas gruesas que impedían el movimiento. Pocos nombres de mujeres resaltaron en aquella época, entre ellos, Marie Camargo y Marie Sallé (Barragán, 2014, Da Silva, 2017).

Fue con el ballet romántico donde las mujeres tomaron fuerza en este arte. Las bailarinas se convirtieron en el símbolo que resumía el ideal de belleza femenina de la época: ser una mujer delicada, formal y refinada. El ballet romántico surge a principios del siglo XIX con la época del Romanticismo, y se prolonga aproximadamente treinta años (1815-1845). Fue Charles Didelot, en París en 1815, quien representó *Flore et Zéphire* en la Ópera de París, donde los bailarines flotaban sobre el escenario, suspendidos por hilos de acero. Fue un descubrimiento para el público que, por primera vez, contemplaba una danza aérea. Posteriormente, Madame Gosselin innova la danza bailando sobre la punta de los pies (*en pointes*). El primer gran ballet romántico fue *La Sylfide*, estrenada en la Ópera de París el 12 de marzo de 1832 (Reyna, 1985).

La participación de la mujer en el ballet, de 1840 hasta inicios del siglo XX, produjo inicialmente que la privatización del ballet ópera tuviera como con-

secuencia la mercantilización del sexo femenino, lo cual provocó que el ballet dejara el espacio del teatro y se ubicara en los *lugares de variedades*; la danza perjudicaba el status de las artes en general, por lo que la ignoraron y la negaron. Fue como efecto de la Primera Guerra Mundial y de la fuerza que tuvieron los ballets en Rusia que el ballet produce el cambio en los cánones de la belleza femenina e idealiza el cuerpo en la delgadez, la fuerza, la asepsia y la salud, características propias de las bailarinas de ballet clásico, que volvería a ser considerada un arte en movimiento (Barragán 2014).

La preponderancia de las mujeres en el período romántico del ballet fue sobre todo en su carácter de intérpretes, musas inspiradoras, y objeto de representación. La aparición del *Ballet Russes*, internacionalizó el ballet y abrió paso a la última fase de evolución de éste, llamado neoclásico (Barragán, 2014).

Lara (2016) considera al ballet clásico como una tecnología corporal individualizada desde el poder, basado en escrutar el comportamiento y el cuerpo de los individuos con el fin de anatomizarlos, es decir, producir cuerpos dóciles y fragmentados. Lo considera una disciplina que incluye toda la gama de normatividades sociales que se

imprimen en los cuerpos, a partir de la vigilancia y el control social. En este sentido, el cuerpo es considerado como un significante del estatus social, donde convergen prácticas, limitaciones, disciplinas, excesos, ausencias, cuerpos que se consumen y se planifican, se miden y se comparan, para convertirse en uno sólo dentro de una escenografía dancística.

### Significados y representaciones de género

Uno de los elementos fundamentales del género se relaciona con las expresiones de lo cultural en las prácticas cotidianas, de lo cual el ballet clásico no está exento.

Primeramente, debemos reconocer que el ballet clásico está envuelto en elementos propios del romanticismo, como el uso de las gasas, tules y zapatillas de puntas. Asimismo, el color rosa prevalece acompañado de movimientos que desafían la gravedad e historias de princesas encantadas cubren las escenografías de sus danzas. La vestimenta define la significación de los cuerpos en un espacio social determinado; la organización de las sociedades participa en los valores y connotaciones que la vestimenta, sea casual o estructurada (uniformes, vestuarios, disfraces o trajes) revierte

en los hombres y mujeres. Los cuerpos y sus vestimentas también se encuentran plagadas de significados y determinantes de género que violentan y limitan la igualdad de oportunidades entre los sexos.

El uso de la gasa y tules como vestuario principal en el ballet clásico se debe a la aparición del tutú en 1832. Su nombre corresponde a una onomatopeya francesa que significa fondo; representa un vestido con un corpiño ceñido y una falda larga hasta el tobillo, ligera y vaporosa confeccionada a base de cinco capas de tul de 92 cm. de largo. Fue llamado tutú romántico, diseñado y usado por Marie Taglioni en la obra *La Sylphide*. En 1870 el tutú romántico sube a la altura de las rodillas usado por primera vez en la obra *El Lago de los Cisnes*.

Posteriormente se confecciona el tutú a la italiana, que consiste en una falda corta y rígida en forma de disco vaporoso apoyado en las caderas de la bailarina, dejando al descubierto toda la pierna, lo que permite el desarrollo de los movimientos en libertad y con agilidad. Este último pasa a convertirse en el vestuario por excelencia de las bailarinas, siendo principalmente de color blanco. En 1940 el tutú se separa por completo de las cade-

ras, adquiriendo la forma de plato como estructura de soporte, siendo la forma actual utilizada por las bailarinas.

El tutú no solamente representa un significado de pertenencia y reconocimiento del arte dancístico del ballet clásico, sino además un papel jerárquico de la bailarina dentro de la producción escénica en la que se encuentre participando, la que implica una responsabilidad y presión social de su papel en el ballet. Para las mujeres que incursionan tanto en el ballet como en las danzas en general, el reto se centra en ir escalando hacia un mayor nivel de profesionalismo que les permita responder a la exigente competencia entre bailarinas. Se mantiene el prototipo físico de finales del siglo XIX: delgadez, esbeltez, musculatura definida, extremidades alargadas, simetría, torso corto, cuello largo y flexibilidad, lo que provoca en las mujeres un estigma estético hacia el cuerpo femenino y por tanto hacia lo esperado como mujer (Barragán, 2014).

Por otro lado, las zapatillas de puntas son aquellas que tienen en el extremo un taco formado por capas encoladas y fusionadas a temperatura alta, y cuya punta termina en una pequeña superficie plana para poder mantener el equilibrio en ella; surge para desmaterializar el cuerpo, expresión

utilizada en el período romántico del siglo XIX para luchar contra la gravedad e incorporar a las zapatillas de punta como auxiliares de la pretensión de la liviandad (Mora, 2011). Las llamadas puntas son sólo usadas por mujeres que requiere un entrenamiento previo, garantizando una postura corporal correcta además de equilibrio y fortaleza en tobillos, arcos y empeines.

La zapatilla de punta es un elemento indispensable para el entrenamiento de la bailarina clásica. Ella es preparada durante años en la técnica de los movimientos con la zapatilla de media punta o blanda, para luego entrenarse con este tipo de calzado. La zapatilla de punta recrea la ilusión óptica y la sensación física de que la bailarina está flotando sobre el escenario como un ser semi-alado o angelical. Debe pretender y disimular todo gesto no sólo corporal sino facial de dolor o incomodidad por el doloroso uso de este tipo de zapatilla, ya que son extremadamente dañinas para los pies, ocasionando no solamente callos, llagas, ampollas y uñeros, sino también deformidades óseas. Las zapatillas de ballet se asemejan a la restricción del movimiento físico de la mujer en el uso de los zapatos de taco alto o de aguja, y en caso extremo, de las ataduras de los pies de las niñas y mujeres en la antigua China (Petrozzi, 1996, p. 3).

Las zapatillas de ballet pasan a ser, de prerrogativa del vestuario de la bailarina, a ser parte de su identidad, convirtiéndose en el principal punto de su reconocimiento.

El tutú y las zapatillas de punta son, hoy en día, signos de fantasías femeninas y de princesas de cuento de hadas, que se usan frecuentemente como disfraces de cumpleaños de niñas y quinceañeras, generando los estereotipos sexuales y de identidad femenina acorde con lo esperado para este sexo.

También es importante analizar el uso del color rosa en las mallas y leotardos de las bailarinas, color que ha sido atribuido a los estereotipos del rol femenino; sin embargo, en el ballet clásico este color tiene una connotación más técnica que de género, ya que es el tono que permite una mayor visibilidad de los músculos durante el desarrollo de los ejercicios de entrenamiento, lo cual es indispensable para que el docente corrija a sus estudiantes en sus posturas y movimientos (Lara y Vélez, 2015). Aun así, es usual que las mallas de entrenamiento y vestuario sean de color rosa atribuido a los femeninos en características de emotivo, leve, suave y delicado.

Por último y no menos importante, es comentar sobre la importancia de la esbeltez en el cuerpo

de la bailarina. Vincent (1979) planteó que, si bien es cierto que el ballet brinda beneficios al ser una actividad física, el ideal de estética que este arte trae consigo, pone en riesgo la imagen corporal del bailarín o bailarina asociándolo a pesos corporales bajos (citado en Benzaquen, 2016).

Las bailarinas pasan horas frente al espejo, donde sus cuerpos están estrechamente examinados por ellas mismas y por los demás. Testimonios de diversas bailarinas afirman que la extrema delgadez que se ponían como meta para mejorar su danza, no les permitió medir la gran consecuencia que esto traía consigo: el no poder continuar bailando debido a que no tenían fuerza para hacerlo (Herbrich, Pfeifer, Lehmkhul y Schneider, 2011; citados en Benzaquen, 2016).

Los cuerpos de las bailarinas son la herramienta para la construcción de su arte. El entrenamiento en el ballet clásico crea un particular desentendimiento de las necesidades del cuerpo cuando éste reporta que algo no se encuentra bien. Muchas bailarinas desarrollan desórdenes alimenticios como la anorexia nerviosa o bulimia (vómitos auto provocados), debido a que desean llegar al ideal estético que el ballet requiere. Saben que gran parte de la presión que existe al competir por la selección, aprobación y la subsistencia en

su trabajo se debe a su físico, siendo resultado de ello que los mismos profesores(as) consideren la delgadez femenina en asociación a un mejor desempeño, lo que trae como consecuencia una imagen corporal negativa y falta de autoestima en la mujer.

Según Garner (1998), un componente importante del desarrollo de los desórdenes alimenticios es el perfeccionismo, entendido como el grado en que la persona cree que sus resultados deben ser excelentes, y de esta manera se convierte en una condición vulnerable para la bailarina clásica, quien lo asocia con la búsqueda de la impecabilidad y el establecimiento de altos estándares de desempeño dancístico acompañado de evaluaciones excesivamente críticas a la conducta de ella misma (citado en Benzaquen, 2016).

A pesar de que la bailarina ha sido motivada y entrenada para demostrar un ilimitado sentido del movimiento y equilibrio, el ballet clásico no permite que la bailarina se defina a sí misma, pues los movimientos ya están codificados desde hace muchos años, marcando así un solo tipo de movimiento valedero dentro de este arte dancístico (Petrozzi, 1996).

La valoración corporal, que históricamente se les ha adjudicado a las mujeres a partir de sus caracte-

terísticas físicas como objetos de deseo (hablando en el espacio del arte, como musa para artistas, pintores, escultores, escritores, etc.), refirman el estereotipo de género femenino relacionado con la belleza y la representación del cuerpo sexuado. En este sentido, es importante diferenciar entre el ballet clásico y la danza moderna.

En el ballet, las puntas perfectas tratan de lograr un movimiento “lo más limpio técnicamente posible”, siendo su principal logro, mientras que la danza moderna se concentra en la transmisión, a través del movimiento, de otras formas de expresión más liberadoras, aunque para esto también se requiera un esfuerzo físico. La práctica artística de la danza moderna, que también implica una práctica corporal, se comprende como una herramienta adicional que proporciona poder y placer. Las mujeres que han podido acercarse a esta disciplina, mencionan que permiten experimentar sensaciones corporales difíciles de percibir en otros espacios, lo expresan como una especie de espiritualidad y así la definen desde su subjetividad; la danza como un “lenguaje espiritual” (Oliva, 2016).

En este sentido, el aporte de las mujeres artistas surge por la resignificación del cuerpo, intrínseco a la práctica de actividades artísticas, que proveen

sensaciones corporales opuestas a las que dictan los mandatos sociales de feminidad. Para las mujeres artistas, el cuerpo femenino se resignifica de una manera única y deja de ser un cuerpo sexuado, cosificado y expropiado, comprendiéndose como una transición de “cuerpo objeto” a “cuerpo sujeto” (Oliva, 2017, p. 70).

### La masculinidad del ballet

Si definimos el concepto de estereotipo como la imagen estructurada y aceptada por un grupo de personas representativa de ese colectivo, los estereotipos de género relacionados con lo masculino visualizan al hombre con los “roles propios” a su sexo. Es decir, esperamos un varón fuerte, agresivo, viril y con gustos relacionados con estas características, gustos del fútbol soccer o americano, el box o las luchas, donde el lenguaje y las actitudes se tornan violentas y dominantes.

Existe una falsa noción al respecto de que la desigualdad social entre los géneros sólo perjudica a las mujeres. En algunos contextos, como en la práctica del ballet, los hombres son los que llevan la peor parte en relación a su género, a su identidad y a su sexualidad como una masculinidad

subordinada. La marginación es siempre relativa a una autorización de la masculinidad hegemónica del grupo dominante (Lara, 2016).

Hablar de un hombre al que le gusta el ballet implica colocarlo como contrario a lo esperado de este estereotipo de género, donde el imaginario colectivo coloca a la figura predominantemente mujer envuelta en gasas y tules, en zapatillas de punta y en movimientos suaves propios de la femineidad.

Lara y Vélez (2015) mencionan que el ballet es un mal lugar desde la perspectiva patriarcal donde la masculinidad hegemónica problematiza la identidad masculina. Esto conlleva desigualdades de género y discriminación que van desde actitudes homofóbicas, hasta comportamientos de rechazo, burlas, críticas y descalificaciones hacia los varones en el querer encontrar los estereotipos de masculino y femenino reforzados por la sociedad.

Sin embargo, los grandes coreógrafos del ballet clásico mencionan que los hombres son una parte fundamental de la escena; los giros, vueltas en el aire y grandes saltos requieren de una destreza armónica y fuerza que las mujeres no pueden realizar, colocando a una nueva masculinidad intrín-

seca en el propio arte del ballet; habrá entonces que conocer el significado de la masculinidad del ballet y sus procedencias.

La historia del ballet clásico como una manifestación artística europea coincide con que la totalidad de sus teóricos hasta el siglo XX son hombres, lo que significa que ha sido escrita desde una perspectiva masculina, ocupando los bailarines varones un lugar preponderante en los escenarios, donde a las mujeres se les prohibían resaltar, por ser un lugar público.

Fue la llegada del Romanticismo que colocó al ballet romántico como el lucimiento femenino, exaltando las características de liviandad, belleza y suavidad, propios del estereotipo de la mujer; ejemplo de ello es la creación de las zapatillas de punta, donde los varones comienzan a ser vistos como afeminados (quienes no utilizan estas zapatillas sino de media punta). Actualmente, hombres y mujeres pueden combinar sus talentos específicos en una coreografía pensada tanto para bailarinas como bailarines, donde los movimientos masculinos deben ser controlados, activos y poderosos, sin traspasar los límites de la masculinidad hegemónica idealizada. Esto dio pauta al desarrollo de la danza moderna y posteriormente a la danza contemporánea (Lara y Vélez, 2015).

Es importante mencionar que también la masculinidad del ballet clásico tiene que ver con el contexto en el cual se desarrolle, ya que en países donde la danza clásica es una tradición, no hay problema con que el hombre baile; sin embargo, en México se asocia con preceptos de homosexualidad y afeminamiento, debido al arraigo de la concepción del cuerpo como una expresión de las relaciones de poder entre hombres y mujeres.

## Conclusiones

El cuerpo como fenómeno cultural es un lugar de sensaciones, placeres y deseos individuales y sociales y no solamente un espacio de atributos físicos. El cuerpo es vestido, maquillado, arreglado y modelado en prácticas sociales y culturales propios de cada género, que revisten su identidad, resaltando sus capacidades y cubriendo sus debilidades. Es entrenado para construir su imagen corporal, donde refleja las significaciones socio-culturales de lo simbólico, es decir, las relaciones de poder, las experiencias vividas, las interacciones sociales, las normas y valores, condiciones de vida y los procesos y dinámicas de relación que hombres y mujeres tenemos día a día.

Las y los bailarines deben estar capacitados para controlar sus cuerpos al extremo, bailar a pesar

del dolor y el agotamiento, acarreado consigo lesiones físicas, incapacidades y cargas emocionales. Esto, obedeciendo al constructo histórico de la estética del ballet que canoniza la belleza y la técnica, a las cuales están sujetos.

Asimismo, los cuerpos, como cuerpos sexuados, están cargados de sentidos y significados que determinan la forma en que los hombres y las mujeres viven su sexualidad y género. El cuerpo no es un objeto, es el ser en su realidad y en donde formamos lo que somos en el mundo en virtud de nuestro cuerpo. En el hacer cotidiano se está construyendo el ser hombre o mujer; en palabras de Judith Butler, en actos performativos, cuya capacidad de acción, transforman los cuerpos.

La práctica del ballet clásico implica el contacto directo con el cuerpo y su ser sexuado, colocando la identidad sexual y de género como una expresión de su ser en la danza, enfrentándose a las formas dicotómicas de la representación sociocultural de lo femenino-masculino. Propios de ello, y encarando lo dicotómico, la violencia de género será intrínseca como un pasillo de prácticas sociales que en el arte del ballet clásico permanecerá constantemente.

## Referencias

- Barragán, A. E. (2014). *El tutú, su historia y su carga simbólica hacia la femineidad: El cambio de la mirada hacia el ballet como el arte del movimiento y su vestuario*. Tesis de Licenciatura en Artes Contemporáneas, Especialidad Diseño de Modas. Colegio de Comunicaciones y Artes Contemporáneas. Ecuador: Universidad de San Francisco de Quito.
- Bencanzen, C. (2016). *Bienestar y desórdenes alimenticios en bailarinas profesionales de ballet en el Perú*. Tesis de Licenciatura en Psicología. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Lima: Universidad Católica.
- Cañón, B, A; Cuan, C. Y. y García, L. K. (2016). *Relación entre la imagen corporal y las características somatotípicas de bailarines profesionales colombianos de ballet clásico*. Tesis de Licenciatura en Fisioterapia. Facultad de Medicina. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Da Silva, N. M. (2017). *Programa de intervención con método preventivo de lesiones de tobillo en los bailarines de Ballet*. Tesis de Licenciatura en Fisioterapia. Facultad de Ciencias de la Salud. España: Universidad de la Laguna.

- Lara, M. I. y Vélez, G. (2015). Violencia, cuerpo y masculinidades. El caso de los bailarines de ballet clásico. En: G. Vélez y A. Luna (Coord.). *Violencia de género. Escenarios y quehaceres pendientes*. México: Universidad Autónoma del Estado de México. pp. 205-231.
- Lara, M. I. (2016). *Del "Espectro de la rosa" a "El corsario", Masculinidades en el ballet clásico: Escenario del Cuerpo y la Subjetividad*. Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Autónoma del Estado de México. México.
- Mora, A. S. (2011). *El cuerpo en la danza desde la Antropología. Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal*. Tesis de Doctorado en Ciencias Naturales (orientación Antropología). Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata. Argentina.
- Oliva, P. (2016). Las mujeres y el arte como forma propia de deconstrucción: un debate implícito. *Rupturas* 7(1) 51-74. Costa Rica. Enero-junio.
- Petrozzi, M. (1996) *La danza moderna más allá de los géneros: hacia el descubrimiento de un lenguaje corporal de la mujer*. Ensayo del Diplomado de Estudios de Género de la Universidad Católica del Perú. Disponible en: <http://www.actiweb.es/swagd-crew/archivo4.pdf>
- Reyna, F. (1985) *Historia del Ballet*. Barcelona: Daimon Editores.
- Taccone, V. (2016) *El ballet clásico. Observaciones sobre la técnica, la disciplina y las influencias sobre el cuerpo del bailarín*. IX Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata. 5 al 7 de diciembre de 2016, Ensenada, Argentina. En memoria académica. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_ev/entos/ev.9263/ev.9263.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_ev/entos/ev.9263/ev.9263.pdf)

## Las mujeres en el teatro antiguo: una visión de género

Rosa María Segura González<sup>11</sup>

*Programa Institucional de Estudios de Género  
Facultad de Estudios Superiores Iztacala UNAM*

### Resumen

Al realizar una investigación histórica de los diferentes ámbitos de la vida política, económica, social, científica, religiosa, artística, etc., la mayoría de las fuentes documentales refieren la presencia y aportes de los hombres, pero resulta complicado encontrar materiales que refieran lo históricamente realizado por las mujeres. A pesar de que los roles y estereotipos de género han limitado su vida, las mujeres han estado presentes, enriqueciendo de múltiples maneras los diferentes ámbitos de la vida pública. Desgraciadamente, gran parte de su producción ha sido anónima, relegada o descartada. Al profundizar en la búsqueda queda de manifiesto que las mujeres sí producen y crean, pero su obra queda silenciada por las relaciones de poder características de la sociedad patriarcal. Al revisar la historia del teatro universal, la mayoría de los datos históricos sólo hacen referencia al papel y desempeño de los hombres; en cambio, a las mujeres se les negó su participación como actrices, dramaturgas, escritoras e, incluso, en algunos momentos históricos, ni siquiera podían ser espectadoras. Indagando aun más en la búsqueda documental, se puede constatar que las mujeres también escribían y representaban obras teatrales de buena calidad en los conventos y en los palacios; también actuaban en el teatro pagano y poco a poco se fueron incorporando al teatro culto. Es menes-

<sup>11</sup> Profesora de Asignatura "B" Tiempo Completo Definitiva de la Carrera de Psicología. Miembro del Programa Institucional de Estudios de Género de la FES Iztacala. Correo electrónico: romase\_unam@hotmail.com.

ter visibilizar la creación artística de las mujeres en el teatro occidental. El presente trabajo pretende colaborar en dicha empresa poco abordada.

**Palabras clave:** Visibilización, teatro occidental, sociedad patriarcal, mujer, género.

### **Abstract**

When conducting a historical investigation of the different areas of political, economic, social, scientific, religious, artistic, etc., most of the documentary sources refer to the presence and contributions of men, but it is difficult to find materials that refer to the historically performed by women. Although gender roles and stereotypes have limited their lives, women have been present, enriching in different ways the different spheres of public life. Unfortunately, a large part of its production has been anonymous, relegated or discarded. By deepening the search it is clear that women do produce and create, but their work is silenced by the power relations characteristic of patriarchal society. In reviewing the history of universal theater, most historical data only refer to the role and performance of men; on the other hand, women were denied to participate as actresses, playwrights, writers, and even, at some historical moments, they could not even be spectators. Investigating even more in the documentary search, it can be verified that the women also wrote and represented plays of good quality in the convents and in the palaces; they also acted in the pagan theater and little by little they were incorporated into the cult theater. It is necessary to make visible the artistic creation of women in Western theater. The present work intends to collaborate in this little-addressed company.

**Keywords:** Visibility, western theater, patriarchal society, women, gender.

## Introducción

En la búsqueda de información documental a nivel histórico en los ámbitos de la ciencia, la economía, la política, la religión y el arte, nos podemos percatar de la ausencia de mujeres. Pareciera que antes y después de Cristo, las mujeres permanecieron fuera de la vida intelectual, política y artística, dando por sentado dos aspectos: 1) que sólo los hombres pueden incursionar en el mundo público, pues sólo ellos tienen la capacidad intelectual para hacerlo; 2) que las mujeres deben permanecer en el espacio privado, realizando tareas poco valoradas socialmente, dando la percepción de que carecen de inteligencia y que, por lo tanto, son inferiores al hombre.

Esta ideología es muy añeja y tiene su origen en la cultura griega, la cual se caracteriza por ser una sociedad patriarcal, entendida como una forma de organización política, económica, religiosa y social, basada en la idea de autoridad del varón. Ya Aristóteles decía que las mujeres nacían deformadas y que sólo los hombres e verdaderamente humanos.

Los sistemas patriarcales se caracterizan por ser longevos: producen, diseñan, reproducen y promueven valores propios para cada género. En

este sentido, el género ha sido el factor más significativo que configura el mundo de las mujeres. Los roles y estereotipos de género establecidos socialmente han limitado la vida de las mujeres.

Aludiendo a la idea de inferioridad intelectual, se les ha negado todo tipo de derechos: a la educación, al trabajo, a participar en la vida política, etcétera. Christian de Pizan, en los inicios del siglo XV escribía que otra sería la historia de las mujeres si no hubieran sido educadas bajo los lineamientos masculinos que las limitan. Mary Wollstonecraft, en 1792, argumentaba que las mujeres no son inferiores a los hombres por naturaleza, y que sólo puede parecerlo porque no han tenido acceso a una educación apropiada.

A pesar de todas las restricciones impuestas, las mujeres han trabajado fuerte y firme para conceder valor a sus vidas. Desgraciadamente, gran parte de la creación de estas mujeres ha sido anónima o bien ha sido relegada. En el arte teatral se les negó su participación como dramaturgas, actrices y directoras; incluso en determinado momento ni siquiera se les permitía ser espectadoras. Al realizar el recorrido histórico, nos podemos percatar de que las mujeres estaban ahí, escribiendo obras teatrales de gran calidad, pero

ocultas en los conventos, en los palacios o en sus casas. Así, la producción artística está matizada por las relaciones de poder entre los géneros.

El objetivo del presente trabajo es visibilizar la creación artística de las mujeres en el teatro de la cultura occidental, haciendo mayor énfasis en España ya que en el siglo XV los españoles conquistan el Nuevo Mundo, lo que determina la forma en que se incorpora y desarrolla este arte en la Nueva España. Asimismo, y continuando con la visión de género, se rescata la presencia de Sor Juana Inés de la Cruz como la máxima dramaturga del siglo XVIII en el México novohispano.

## Egipto, Grecia y Roma

El teatro y sus obras representadas en este contexto fueron el reflejo de la cultura y de un momento histórico determinado.

Reiz (2016) plantea que los ritos a los dioses y diosas tradicionalmente dieron origen al teatro en las diferentes culturas. Las primeras representaciones se dedicaron a esas divinidades en forma de cánticos y danzas.

## Egipto

Kurth Sethe, un reconocido egiptólogo alemán, publicó "Textos dramáticos", donde señala que en

Egipto existió el arte teatral a partir de la interpretación de los escritos en estelas, tumbas y papiros. El teatro egipcio se presenta en su forma religiosa y popular. En lo religioso algunos autores llamaron a sus representaciones Misterios, de Oiris, Isis, Horus luchando contra Seth (Fotolog, 2008).

Es importante resaltar que en la cultura egipcia las mujeres no eran relegadas como en la mayoría de las culturas antiguas, pues podían participar en diferentes ámbitos: ser escribas, funcionarias, dedicarse a la medicina (Peseshet), a la farmacéutica, ayudar a administrar un negocio, tocar instrumentos musicales, danzar, cantar, etc. En la clase económicamente baja, salían a cazar y pescar al igual que los hombres.

Las mujeres, por lo tanto, participaban en los rituales de forma activa, eran sacerdotisas que cantaban himnos, hacían oración, danzaban y realizaban escenas en forma de diálogo, de ahí surgen las primeras representaciones:

*Durante los ritos de fertilidad a Isis, la Diosa del Antiguo Egipto, las jóvenes sacerdotisas recitaban himnos y ejecutaban escenas en forma dialogada. Las letras de los himnos escritas por ellas mismas contaban leyendas que, según el mito, había sufrido la diosa y eran auténticas represen-*

*taciones dramáticas que narraban (...) la historia de la agricultura. (Lasheras citado en Reiz, 2016, p. 260).*

## Grecia

En la Grecia Arcaica (Siglos VIII-VI a.C) las mujeres no tenían ningún derecho, estaban excluidas de los asuntos públicos y políticos, ni siquiera eran consideradas ciudadanas, no podían heredar. Vivían bajo la autoridad de los hombres (padre, hermano, esposo e hijos). Estaban recluidas en sus casas y sólo tenían permitido salir a traer agua o visitar a algún familiar del sexo femenino (Egea, 2007). Sólo encontraban lugar en la religión. Las sacerdotisas griegas se encargaban del cuidado de los templos. En el festival de Tesmophorias, que estaba dedicado a Demeter y Perséfone, las mujeres realizaban el ritual y era exclusivo de ellas puesto que los varones no podían participar.

Posteriormente la cultura griega hace una diferencia entre el teatro culto (tragedia y comedia) y el teatro popular. Es en este momento donde a las mujeres se les prohíbe la participación en el teatro culto.

Mac Gowan y Melnitz (1964) indican que el teatro como manifestación artística tiene sus orígenes en la Grecia Antigua en Atenas, que fue la capital

de la actividad teatral del mundo griego. Se representaban tres tipos de obras en donde sus máximos exponentes eran hombres:

- Tragedias: Su tema versaba sobre leyendas heroicas. Sus máximos representantes fueron Esquilo, Sófocles y Eurípides.
- Comedias satíricas: Donde se hacía una crítica humorística a las leyendas heroicas.
- La Comedia: Los temas de interés se basaban en aspectos de la vida cotidiana. Su máximo representante fue Aristófanes.

Estas modalidades se llevaban a cabo en las celebraciones y cultos anuales en honor de Dionisio, dios de la fertilidad y del vino. Su efigie encabezaba la procesión preliminar y era colocada en un altar en el centro del proscenio.

El teatro fue de vital importancia ya que era el clímax del ritual religioso y cívico. En el siglo VI a.C, el teatro tiene tintes pedagógicos y su finalidad era educar y plantear valores democráticos en el paradigma sociopolítico de la Grecia Clásica.

En el teatro griego los actores eran hombres en su totalidad. Los adolescentes y los jóvenes eran los encargados de representar a las mujeres por sus características corporales y su voz aguda, su vesti-

menta era acorde a las que usaban las mujeres, en tonos tenues y suaves, y usaban máscaras finamente decoradas para la representación.

Las mujeres no participaban, al igual que no participaban en cualquier otra actividad realizada por los hombres. La sociedad griega fue netamente patriarcal.

### Roma

En Roma, las representaciones teatrales eran una expresión de la vida cívico- religiosa. Se llevaban a cabo espectáculos escénicos cuyas representaciones teatrales se dividían en comedia, tragedia, mimo y pantomimo. Estos eventos se llevaban a cabo en la época de los Juegos, que eran un elemento esencial de la identidad romana. Contrario a los griegos, quienes consideraban el teatro como ritual y educativo, los romanos lo perciben como un entretenimiento. En las épocas de paz se realizaban los juegos, que eran espectáculos circenses, los *ludi scaenici*, a los cuales pertenece el teatro.

Sus representaciones giran en torno a la comedia. Es en Roma donde aparece el mimo, que era un género cómico considerado por la clase alta como un espectáculo denigrante; los actores eran esclavos o libertos.

Las mujeres incursionan al teatro de corte popular proveniente del género denominado Mino aproximadamente en el año 160 a.C. A ellas se les permite representar llamándolas *mimas*. Una de las más famosas es Teodora, quien realizaba danzas en caballos, acrobacias y llegó a ser una mujer muy famosa. Se casó con Justiniano, obteniendo así el grado de emperatriz. Teodora ejerció el poder a favor de las mujeres defendiendo sus derechos: derecho al aborto, derecho de las madres sobre sus hijos, prohibió la prostitución forzada y el asesinato de las mujeres por adulterio.

Las mujeres romanas no se recluyeron en sus casas podían asistir a los ritos religiosos, a los juegos públicos, a las carreras de carros y a las representaciones teatrales. Aunque no podían ocupar cargos públicos ni participar en el ejército. Los cargos que presidían la religión eran ocupados por los hombres, pero ellas en este ámbito podían ser sacerdotisas.

### Edad Media (Siglos V–XV d.C.)

Es una etapa de transición entre el mundo grecorromano y la recuperación del clasicismo. Es un periodo de diez siglos donde hay una consolidación del sistema feudal. Montero (2015) considera

que el teatro medieval quedó relegado a la religión hasta el siglo X D.C. Sin embargo, simultáneamente, existía el teatro de corte profano.

La institucionalización del cristianismo relegó los espectáculos teatrales paganos al ámbito de lo pecaminoso. Se decía que este tipo de teatro era un instrumento del demonio. Por lo cual estas representaciones estuvieron prohibidas por el clero por varios siglos. Estas representaciones tuvieron como personajes al *scurra itinerante* y el *juglar*. Estos personajes eran personas de clase baja dedicadas al espectáculo; no componían, pero usaban la improvisación constantemente, además de un lenguaje vulgar. Eran artistas callejeros que eran apreciados en las villas, aldeas y mercados. Se dedicaban a viajar ofreciendo sus actuaciones. Había mujeres viajando con ellos llamadas *juglaresas* quienes bailaban, cantaban y representaban diálogos, utilizando la mímica o la excesiva dramatización en sus relatos. Según Nicoll (1964) en este teatro profano también había actores que eran llamados *histriones*, y representaban obras de carácter cómico. Todos ellos fueron perseguidos por las autoridades religiosas y descalificados porque se consideraban la continuación de los mimos romanos. Los *juglares*, las *juglaresas*, los *histriones* y a todas las personas que asistían a esos espectáculos se les acusaba de

inmoralidad; se decía que una mujer que asistía a ellos era poseída por el demonio. El clero ordenaba alejarse de estos espectáculos de la impudicia y maldecía a los hombres que se vestían de mujeres.

Reiz (2016) menciona que en España, en los siglos X, XI y XII, estas *juglaresas* participaban en fiestas de carácter popular, religioso y político. A estas mujeres se les llamaba *cantaderas* o *soldaderas*.

Anderson y Zinsser (1991) indican que en los siglos XII y XIII había hombres llamados trovadores y mujeres llamadas trovadoras o *trobairitz* que pertenecían a la clase alta, a la nobleza, y componían, pero no necesariamente representaban sus obras. Había trovadoras que eran de familias de élite, que se preparaban en las abadías donde cultivaban el estudio, la poesía, el canto y la música. Creaban y actuaban en fiestas o celebraciones en salones o en la corte. Las trovadoras representaban varias modalidades, pero en particular el "... denominado *Tensión*, [que] escenificaba una acción dramática con un diálogo en poesía (...) entre dos mujeres o entre mujer y hombre..." (Reiz, 2016, p. 266).

Entre las trovadoras más reconocidas están María Balteira, de origen gallego, quien tocaba diferen-

tes instrumentos, compañía y escribía; la condesa Beatriz de Día; la condesa Garsenda de Provenza y la Reina Leonor de Aquitania, Wallada.

Tertuliano a fines del siglo II escribe *De Spectaculis*, donde expresa ciento dos planteamientos del cristianismo inicial para desvirtuar la legitimidad del teatro y considerarlo como una de las prácticas más lesivas de la moralidad cristiana (Montero 2015). Considera que los actores utilizan sus cuerpos como vehículo del deleite sensual por la música y la interpretación de los personajes del drama pagano. El teatro, dice, es el hogar de toda impureza. Su principal ataque lo realiza a las representaciones de mujeres por parte de los hombres, ya que se perdía todo sentido del pudor.

El teatro con tintes religiosos estuvo permitido y promocionado por el alto clero. Las principales representaciones del teatro religioso versaban sobre la divulgación de las sagradas escrituras en diferentes pasajes (Adán y Eva, nacimiento de Cristo, resurrección de Cristo, etc.).

El acto litúrgico *Quem Quaeritis* ("¿A quién buscáis?") se presentaba el domingo de resurrección, quedando a cargo de actores (cuatro canónigos vestidos de María Madre, Salomé y Magdalena)

que sostenían un diálogo con el Ángel. Nicoll (1964) indica que este acto se considera el nacimiento del drama litúrgico escrito en latín.

En cualquier lugar en que se implantó la religión católica se desarrolló el drama litúrgico, que fue característico por mucho tiempo de las celebraciones eclesiásticas del siglo X hasta el siglo XV.

Las mujeres no podían participar en las representaciones puesto que se pensaba que ellas no debían tener un papel protagónico dentro de los templos ni en las tramas derivadas de la *Biblia*. Eran parte de la trama, como es el caso de Eva, que es la primera mujer que aparece en el *Génesis*, donde se plantea que gracias a su desobediencia y acciones se origina el mal de la humanidad y se generaliza la presencia de las mujeres como la fuente de toda perversidad, vicios, de emociones negativas, de contaminar la integridad de los hombres, etc. Esta visión fue la constante en la llamada misoginia medieval.

Al no poder incursionar las mujeres en las representaciones del teatro religioso, la Iglesia poco a poco fue aceptando que la interpretación de los roles femeninos por parte de los actores masculinos fuera necesaria para representar los dramas litúrgicos y paralitúrgicos de la Baja Edad Media. En el siglo XII, las mujeres pudieron representar

roles teatrales en recintos privados o ante grupos sociales cerrados (Normington, 2004, p. 49, citado en Montero 2015).

Reiz (2016) y Nicoll (1964) plantean que otra forma de teatro se dio en los conventos de monjas donde se escriben, entre otras cosas, comedia. Refieren que en el siglo X, existió una monja que fue canonesa de la abadía de Gandersheim, Hrotswitha o Roswitha de Gandersheim en Sajonia, perteneciente a Alemania: "... las canonesas eran monjas que hacían voto de castidad y obediencia, pero no de pobreza, por lo que sus abadías eran lugares de estudio, creatividad y esparcimiento sólo para mujeres..." (Reiz, 2016, p. 263).

Se considera a esta monja como la primera dramaturga de la Historia, aunque no fue la primera mujer que escribió teatro. Su obra dramática estuvo encaminada a dar a sus hermanas temas devotos. A pesar de que las obras eran excesivamente cortas no se tiene la certeza de que estuvieran destinadas a la representación fuera del convento, sino al interior del mismo. Los textos de Roswitha tenían un matiz de ironía y humor, donde se ridiculizaba la jerarquía y la sexualidad masculina. En *Dulcitius*, narra el martirio de las doncellas cristianas Agape, Quionia e Irene. En sus obras hace una mezcla de tragedia y comedia. En

la mayoría de sus obras las protagonistas son mujeres, castas, mártires y vírgenes que hacen de la debilidad de su género su fortaleza.

## Renacimiento (Siglos XV–XVI d.C.)

Fue un periodo de transición entre la Edad Media e inicios de la Edad Moderna. Es un movimiento de transformación cultural en la ciencia, el pensamiento, las letras y las artes. Su finalidad es recuperar el saber clásico. Se trata de rescatar la cultura de los griegos y los romanos. El arte renacentista gira en torno al ser humano, que se concibe como el eje de todas las manifestaciones. El Renacimiento surge en Italia aproximadamente en el año 1400. El teatro retoma el prestigio que tuvo en Grecia.

En Italia aparece la *Commedia dell'arte* con actores famosos oriundos de este país que realizaban giras por toda Europa.

Rodríguez (2011) señala el año de 1545 como la fecha de origen de la *Commedia dell'arte* a partir del primer contrato conocido de una compañía de actores, manifestando con ello un reconocimiento legal que indica una profesionalización del papel del actor, aunque todavía no aparece ninguna mujer.

Las mujeres aparecen en la escena hacia 1560, pues existe un contrato firmado en Roma en 1564 que figura como documento probatorio de la presencia de una mujer en una compañía de actores profesionales. Esta actriz es donna Lucrezia de Siena, lo que marca la incorporación de la mujer al teatro como actriz profesional. Progresivamente, "...las compañías fueron incorporando a notables actrices que destacaron por sus méritos interpretativos y dejaron una importante huella tanto entre sus compañeros, como en el público..." (Rodríguez, 2011, p. 265).

Al inicio de la participación de las mujeres se ponía como condición que fueran casadas. Pero esta tendencia fue desapareciendo poco a poco. Con las mujeres, el teatro tuvo un éxito masivo, y fueron altamente cotizadas.

Por otra parte, y durante este periodo, las mujeres nobles tenían la posibilidad de realizar otras funciones, entre ellas ser damas de la corte, cuya finalidad era dedicar su vida a servir al monarca

La incorporación de la mujer en el teatro está relacionada con la corriente moralizadora a raíz del Concilio de Trento (1545-1563) que dio lugar a que algunas

cortesanas que se caracterizaban por ser mujeres preparadas, de gran cultura, que cultivaban las letras, pintaban, sabían música y tenían conocimientos sobre diversos temas, tuvieron la posibilidad de incursionar en el teatro; es decir, gracias a estas capacidades es que finalmente participan en este arte, representando de manera natural los papeles femeninos e incorporándose a una profesión donde desarrollaron sus facultades interpretativas e intelectuales. Se presentaron nuevos géneros teatrales: comedias, tragedias, tragicomedias y dramas pastoriles. Estos géneros tuvieron gran éxito. Dentro de las más reconocidas actrices estuvieron Vincenza Armani, Vittoria Piissimi, Isabella Andreini, Barbara Flaminia. Ellas se convirtieron en representantes de una cultura de élite. Las mujeres también se desempeñaron como empresarias teatrales que dirigían compañías de actores.

Gracias a la presencia de estas nuevas actrices se favoreció la entrada de hombres instruidos en las compañías, logrando un ennoblecimiento de la profesión, por lo cual las cortes europeas reconocieron y admiraron su trabajo, solicitando su actuación con suma frecuencia. Estas compañías se presentaban en teatros privados en Venecia y Roma originalmente, y después recorrieron las cortes de otros países de Europa.

De los siglos XV al XVIII las actividades de entretenimiento en las que participaban las cortesanas se diversificaron: jugaban cartas, bailaban, cantaban, intervenían en comedias donde eran aficionadas, a la vez que disfrutaban la actuación de otros. En el siglo XVI, en Inglaterra, a María Tudor le gustaba actuar y bailar en las mascaradas, donde las cortesanas actuaban llevando un antifaz.

Los entretenimientos de carácter teatral tenían un escenario apropiado, en Francia:

*En la época de Luis XV y su favorita madame Pompadour, los "primeros caballeros de la Cámara Real" supervisaban las diversiones de la corte llamadas entonces Les menus plaisirs. Estas actividades incluían teatro, dos veces por semana, con ballets, bailes y fuegos artificiales. Pompadour (...) Tenía un pequeño teatro construido especialmente para ella (...) y del que era directora. Era ella quien asignaba los papeles, organizaba los ensayos y supervisaba las actuaciones..." (Anderson y Zinsser, 1992, p. 42).*

Las mujeres y hombres de las cortes se divertían cultivando sus propias aptitudes en la música, la danza y el teatro. Con el paso del tiempo estas

artes fueron reservadas para los profesionales que se preparaban especialmente para las representaciones formales e informales.

En el siglo XVII, Luis XIV instituyó la *Comedie Française*, logrando unir a dos grupos teatrales encabezados por Madeleine Bejart y Marie Champmesle.

López Cordón (2006) señala que en el siglo XVIII la mayoría de las mujeres escribían en el marco de la literatura religiosa en cualquiera de sus variantes. En los conventos las mujeres aprendían a leer y a escribir, se recomendaba la lectura, y existían las condiciones materiales propicias para ello: silencio, espacio, tiempo, recogimiento.

Los escritos que se desarrollaban en los conventos eran la poesía mística, la autobiografía espiritual, y la correspondencia. Esta última modalidad también fue altamente desarrollada por mujeres fuera de los conventos, mujeres de élite como las *salonieres* y las ilustradas francesas del siglo XVIII. Había mujeres que contaban con una tradición familiar de estudio y actividad intelectual que recibían educación y que abandonan el círculo protector en que se movían nobles y monjas. Deseaban darse a conocer, que sus obras fueran publicadas y se sometieran a la crítica: "...y a la competencia

de los escritores varones porque, como ellos, buscan fama y reconocimiento...” (López-Cordón, 2016, p. 216).

Pero es obvio que la entrada a los círculos literarios fue muy cuestionada y fueron relegadas, pues existía una competencia desigual con los escritores varones.

También hubo mujeres de posiciones sociales menos privilegiadas y con poca formación, pero que estaban relacionadas con el teatro.

En la época de esplendor de la comedia dieron el paso de la representación a la autoría, convirtiéndose en directoras de compañías teatrales.

Es importante señalar que, en el teatro realizado en Londres, los hombres desempeñaron los papeles femeninos hasta después de la Restauración de 1660.

### Siglo de Oro español (XVI–XVIII)

En España el teatro alcanzó prestigio y fama. Nicoll (1969) plantea que en España se adoptaron elementos del teatro italiano e inglés, aunque desarrolló ciertas particularidades.

Este teatro consideraba tres tipos de representaciones: el teatro popular en los corrales de comedias, el teatro cortesano en los palacios reales y el teatro religioso.

En el teatro popular, en los corrales de comedias, existían dos modalidades: 1) las Compañías de la Legua, en donde los actores se organizaban en pequeños grupos que iban de pueblo en pueblo. Era un teatro poco profesional. Si la Compañía estaba integrada sólo por hombres, los actores jóvenes representaban los papeles femeninos, pero es necesario señalar que en España no se prohibían las actrices en el teatro; y 2) Las Compañías de Título, conformadas por actores profesionales, quienes eran muy reconocidos por la Corte Real.

Desde el siglo XVI al XVIII existieron actrices cómicas muy famosas como La Calderona, La Caramba, Rita Luna, María Ladvenant y Quirarte y María del Rosario Fernández, conocida como La Tirana.

También había mujeres que se dedicaban al arte de escribir teatro, poesía, Autos Sacramentales, loas, que eran sumamente reconocidas por la calidad de sus escritos. Entre ellas están:

1. Ana Caro Mallén de Soto: Fue una escritora famosa del siglo XVI y XVII, quien al quedar viuda se dedicó a la escritura teatral para sostener a su familia. Se le conoce como “La décima musa sevillana”. Escribió varias obras, pero las que se conservan son: *Valor, agravio y mujer* y *El conde Partinuples*.
2. Sor Marcela de San Félix: Fue hija de Lope de Vega y de la actriz de teatro Micaela Luján. Su nombre original fue Marcela del Carpio y se convirtió en Marcela de San Félix al ingresar al convento de San Ildefonso de las Trinitarias Descalzas de Madrid. Fue poeta, dramaturga y actriz de sus propias obras, todas de carácter religioso y presentadas en el convento para enseñanza y diversión de las monjas (Sabat, 2006). Con sus piezas de teatro breve pinta un cuadro real intramuros de una sociedad conventual de mujeres de clausura que cumplen con sus obligaciones y que se dan tiempo para reír y divertirse.
3. María Zayas y Sotomayor: Existe poca información acerca de su vida y obra. Nació en Madrid en 1590, fue amplia-

mente reconocida por dos novelas: *Novelas amorosas y ejemplares* y *Desengaños amorosos*. Recurrió a la escritura como un medio para realizarse personalmente y contribuir a la reivindicación de las mujeres, pugnando por su derecho al estudio y la enseñanza (Sabat, 2006). Su única obra teatral se titula *La traición en la amistad*, la cual se ajusta al patrón de las comedias de capa y espada con enredos amorosos protagonizados por caballeros, damas y criados. Lo distintivo de Zayas es la incorporación del punto de vista femenino donde se expone y cuestiona la situación de las mujeres en esa época.

4. Una de las mujeres que luchó por abrirse camino en el mundo literario fue María Rosa Gálvez, quien nació en Málaga en 1768. Desarrolló una verdadera carrera en el teatro con obras originales y con obras traducidas, también fue poeta. Tuvo éxito con su drama *Safo*, la que fue elogiada en el Memorial Literario de su época; sin embargo tuvo muchas dificultades para publicar sus obras. Su producción artística se centró en personajes femeninos que tienen autoridad y carácter. Representó temas históricos y contemporáneos de su

momento histórico: la familia y la moda; además del drama *Zinda*, donde aborda el tema de la esclavitud.

Tanto en las Compañías de Legua como en las de Título, existió la participación de mujeres. En las Compañías de Título, los papeles de mayor jerarquía eran el de la primera dama y primer galán y, por lo tanto, eran los que mayor remuneración económica obtenían.

A finales del siglo XVI las mujeres de forma habitual y sin ningún problema eran parte importante e incluso determinante del éxito masivo de la compañía.

Las compañías teatrales actuaban en lo que se llamó el modelo de los corrales. En 1574, en Madrid, se estableció el Corral de la Pacheca. Entre 1579 y 1582 se crearon en dos edificios permanentes: el Corral de la Cruz y el Corral del Príncipe. Asistían a estos corrales tanto hombres como mujeres, pero había un espacio especial para las mujeres pobres.

En las compañías españolas, había mujeres y hombres en las representaciones. En Madrid, en 1587, se autorizó a las actrices para que aparecieran en público. Esta concesión se vio forzada por la competencia de las Colombinas de la Comedia

del Arte. MacGowan y Melnitz (1964) establecen que es a partir de ese evento que las actrices tuvieron presencia y contaron con gran reconocimiento. Participaban en las representaciones ante la Corte Española "... en la época de Felipe IV casi fueron objeto de culto" (p. 111).

## El teatro en el Nuevo Mundo

El teatro que se llega a instaurar a las tierras conquistadas en América tiene antecedentes europeos, en particular el realizado en España que determina la forma en que se incorpora y desarrolla en la Nueva España.

Los pueblos indígenas que habitaban Mesoamérica practicaban representaciones relacionadas a ceremonias religiosas y sucesos de culto. Había poesía de carácter ritual, heroica, lírica, que en algún momento se conectaba con la dramática. Ramos (2015) señala que hubo un mestizaje, pero que éste no fue de culturas ya que la cultura española se impuso y destruyó a las culturas indígenas. Así, la vida mexicana a partir de la época colonial se encauzó dentro de las formas traídas de Europa. Cuando los conquistadores españoles llegaron a los pueblos indígenas, se encontraron con culturas muy desarrolladas, entre ellas la azteca y la maya.

## Teatro prehispánico

De acuerdo a las crónicas de los frailes del siglo XVI, en el periodo prehispánico se realizaban representaciones en las ceremonias religiosas y de culto. Magaña (2000) señala que se tienen documentadas las representaciones, principalmente en la cultura náhuatl o azteca y la maya-quiché:

Hay abundante documentación en Durán, Sahagún, Clavijero, Acosta, Cogolludo, Landa, que prueban de modo indiscutible la existencia de formas teatrales en la literatura náhuatl y en la maya-quiché, así como de la realización de grandes espectáculos en los tres centros principales de la meseta: Texcoco, Tenochtitlan y Tlaxcala o en Cholula; y en Chichen Itzá entre los mayas (p. 36).

Los actores eran sacerdotes y estudiantes del Calmécac y el Telpochcalli. Durante el ritual ceremonial los himnos sagrados estaban a cargo de sacerdotes y doncellas. León-Portilla (1997) refiere que las doncellas representaban en algunas ocasiones el papel de Xilonen, la diosa del maíz tierno, y también representaban a Xochiquetzalli (p. 127). Posterior al ritual ceremonial, se realizaban una serie de bailes en donde participaban señoras, doncellas e incluso mujeres públicas.

Se introdujeron en estos mitotes o espectáculos pequeños recursos cómicos, diálogos sencillos recitados con música y baile. Se utilizaba los medios de expresión que sostiene el espectáculo teatral: la palabra, el canto, el movimiento y el ropaje. Con la conquista, desaparecen las representaciones de los indígenas.

Según Magaña (2000) y Viveros (2005), existía entre estas culturas un gusto por las representaciones dramáticas y de comedia, lo que facilitó la disposición a las representaciones de los misterios, los autos sacramentales y las loas que implementaron los frailes y los misioneros para evangelizar a los indígenas. En la época colonial, en la Nueva España al igual que en Europa, el teatro es de carácter religioso y de carácter profano, pero en ambos se ve la influencia de las culturas prehispánicas, la cual, como ya se señaló, los frailes supieron aprovechar para implantar la nueva religión, logrando encauzarla al molde de la cultura occidental.

Las representaciones, al igual que en España, se realizaban en el interior de los templos, de los atrios y en los patios.

Las representaciones giraban en torno a los pasajes bíblicos: la toma de Jerusalén, Auto del Juicio Final, Corpus Christi, el nacimiento de Cristo, etcé-

tera. Los actores eran hombres y la dirección corría a cargo de los frailes y misioneros, así como la adecuación del guión. Las mujeres no intervenían en estas representaciones, ya que los papeles femeninos eran desempeñados por jóvenes mancebos. Viveros (2005) señala que:

*Los actores (...) eran indígenas de lengua materna náhuatl, elegidos entre varones y muchachos (...) de lo que hay certeza es de que las mujeres -de cualquier edad- estaban excluidas de la posibilidad de representar personaje alguno dentro del quehacer escénico (...) incluso en el caso del personaje de la Virgen María (p. 27).*

Asimismo, Viveros (2005) plantea que en la Nueva España existían cinco modalidades teatrales: catequístico o evangelizador; colegial y de conventos; de coliseo; callejero, y los llamados *máquina de muñecos*.

En el teatro catequístico o evangelizador, las primeras órdenes religiosas que llegaron en 1524 a la Nueva España, principalmente los franciscanos, se sirvieron de las manifestaciones teatrales medievales europeas, y al principio las fusionaron con la prehispánica (de ahí el éxito alcanzado).

En el teatro colegial y de conventos, los más representativos en la dramaturgia fueron la

Orden Jesuítica, la Orden de los Loyola y la Orden del Carmen Descalzo. Esta última desarrolló la vertiente varonil y la femenil.

Los jesuitas desarrollaron un teatro catequizante de matices moralizantes y pedagógicos, cuyo propósito era celebrar, instruir y formar. Los jesuitas dramaturgos tenían especial interés en la formación intelectual y homilética. Magaña (2005) considera que este tipo de teatro fue de clima humanístico, de diálogos alegóricos, tragedias, etcétera, que no trascendió de los claustros académicos de los colegios jesuitas. El teatro jesuita estuvo dirigido a españoles peninsulares y criollos, relacionados con la cultura europea.

El teatro de los Loyola tenía como objetivo alcanzar metas pedagógicas en un contexto doctrinario y de placer estético, deleitando, instruyendo, cantando, riendo y representando.

La Orden de los Carmelitas tenía como finalidad la exaltación, celebración y el entretenimiento en sus representaciones teatrales. Monjas y frailes del Carmen escribían teatro para enaltecer y alabar virtudes de personas importantes de su comunidad religiosa.

En los conventos femeninos, las monjas escribían también con el fin de entretenimiento dramático,

dedicado a los sentidos y gozo intelectual (Viveros, 2005). Así, en la Nueva España los novicios eran los actores, usando indumentaria adecuada a papeles femeninos y masculinos. Ya para fines del siglo XVI intervenían niñas y mujeres maduras para representar a Magdalena. Pero "...excepcionalmente aparecían personajes femeninos hechos por varones (...) o masculinos hechos por mujeres (...) las carmelitas parece que no fueron del todo desafectas a esa práctica..." (Viveros, 2005, p. 42).

En los conventos, las monjas escribían, pero debían contar con la autorización de su confesor. Sus escritos eran de tipo biográfico, epistolares, diarios de su experiencia espiritual, poesía, tratados místicos y obras teatrales. Sten y Gutiérrez (2007 citado en Rivera y Rogelio, 2016) realizaron una clasificación de las obras de teatro realizadas en los conventos femeninos novohispanos. En estos conventos había representaciones teatrales con motivo de las fiestas religiosas y privadas. En algunas ocasiones, las monjas solicitaban que las piezas dramáticas a representar fueran escritas por personas ajenas al convento. Estas representaciones estaban a cargo de las monjas, y en este sentido se plantea que serían las primeras actrices de teatro en la cultura hispánica. De hecho, representaban papeles femeninos y masculinos. El teatro de monjas tiene sus propias característi-

cas, descritas como "... piezas breves de carácter cómico (...) aparecen monjas en situaciones propias de la vida conventual, la trama es relativamente simple y se recrean tipos de suelo americano: indios, payos, mulatos y mujeres haciendo el papel del gracioso" (Rivera y Rogelio, 2016, p.35).

El teatro realizado en los colegios y los conventos era elitista al que podían asistir los miembros de la comunidad religiosa, la gente de la corte virreinal, funcionarios administrativos, familiares de novicios y monjas, pero estaba prohibido el acceso a indígenas y negros.

Dentro del teatro profano en la época novohispana se ubica el teatro de coliseo, el teatro callejero y el de marionetas o títeres, modalidades ajenas a los fines catequísticos o evangelizadores.

El teatro de coliseo fue un espectáculo público entre criollos y españoles de origen.

Viveros (2005) menciona una triple finalidad del teatro de coliseo: beneficencia, formación cívica y entretenimiento. En las de beneficencia se utilizaban los ingresos de taquilla para solventar las necesidades de hospitales e incluso para ayudar a los miembros de las compañías teatrales. En cuanto a la formación cívica, las autoridades

virreinales planteaban que las escenificaciones debían contribuir a la buena moral y el desarrollo de virtudes. En cuanto al entretenimiento, se cumplía al considerar al teatro como medio popular de diversión por excelencia.

A fines del siglo XVII y en el siglo XVIII queda reglamentada la acción teatral. Una exigencia importante es que los libretos no se relacionaran con temas religiosos.

A estas representaciones asistían el virrey con su familia, su corte, españoles de origen, criollos y mestizos, varones casi en su totalidad y mujeres en notoria minoría, al igual que en España. Estaba prohibida la entrada a los coliseos a indios, negros y algunas castas.

A fines del siglo XVI se da el sistema de compañías teatrales que, con el paso del tiempo llegaron a ser doce plenamente reconocidas, y estaban integradas en su mayoría de actores y en menor proporción de actrices. Estas compañías contaban con pocos integrantes, eran dirigidas por un asenista o empresario que hacía las veces de director, autor, adaptador de obras, actor y asumía también las funciones administrativas (arrendamiento de coliseos, contratar y pagar autores, promover las giras, etcétera).

El teatro callejero apareció en la segunda mitad del siglo XVI. No tenía reglamentación y su finalidad era el entretenimiento. Ofrecían un espectáculo “libre”, aparentemente. Los actores realizaban su trabajo por gusto y como un medio de sobrevivencia. Existían actores y actrices que no pedían autorización para ejercer su oficio y otras a quienes les interesaba contar con la aprobación de las autoridades para no ser censurados, pero en ambos casos la Santa Inquisición solicitaba sus libretos para ser revisados y, en su caso, autorizados.

El teatro de muñecos imitaba los espectáculos de los coliseos. Requería de compañías constituidas con actores y actrices para cada papel. Había damas, galanes y graciosos (Vera, 2017).

Los espectáculos a los que podía acceder la gente pobre fueron las representaciones de títeres y marionetas. Estas representaciones tenían como condición presentarse en zonas suburbanas y zonas rurales, surgió a fines del siglo XVII. Eran personas de condición humilde, mujeres y hombres mestizos y mulatos quienes hacían montajes con sus familias, escribían los guiones y se dedicaban a este oficio para sobrevivir. Eran llamados cómicos de la legua.

El teatro del siglo XVII novohispano se considera como el punto más elevado en el desarrollo teatral del virreinato. Se menciona a grandes dramaturgos, pero lugar aparte se da a Juan Ruiz de Alarcón y a Sor Juana Inés de la Cruz.

### Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695)

Es llamada "La Décima Musa" o bien "El Fénix de América". Es la mujer escritora más destacada del siglo XVII, no sólo en América sino en todo el mundo de habla hispana.

Su espíritu inquieto y su afán de aprender la llevaron a ingresar al convento para tener la oportunidad de desarrollar sus aficiones intelectuales y así desarrollar su libertad creativa. Sor Juana fue una lectora asidua. Conocía las obras dramáticas, las comedias, tragedias y las sátiras escritas por los grandes dramaturgos griegos. Leyó a Ovidio, Séneca, a los cuales constantemente citaba. Conocía a los escritores del Siglo de Oro de España, a poetas, novelistas y dramaturgos. De entre ellos, quienes mayormente ejercen influencia sobre ella son Calderón de la Barca, Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto.

Juana Inés tuvo que enfrentar los reglamentos que regían la vida conventual, aunque es bien sabido que transgredió dichas normas pues el

escribir, editar y representar comedias seculares era grave, pero mucho más grave era el publicarlas. Tuvo que sobrellevar la misoginia clerical de la máxima autoridad, el arzobispo Aguiar y Seijas, quien estaba en contra de las mujeres y que además no era partícipe de las representaciones teatrales.

Sor Juana tenía plena conciencia de su condición de mujer, la cual resulta indisoluble de su vida y su obra: "... descubrió pronto que su sexo era un obstáculo, no natural sino social, para su afán de saber..." (Paz, 2014, p. 628). Critica la decisión masculina de negar a las mujeres el acercarse al conocimiento. Sor Juana defiende que la inteligencia no es privilegio de los hombres, ni la tontería exclusiva de las mujeres. Constantemente reiteraba el derecho a la educación universal para las mujeres, que debería ser impartida por ancianas letradas o en instituciones que se crearan para ese fin.

Schmidhuber (2001) considera que Sor Juana fue más dramaturga que poeta. Sus obras dramáticas son cincuenta y dos, entre originales y escritas en colaboración; además veintidós villancicos, de los cuales se ha probado su autoría. Su corpus dramático se divide en cuatro géneros:

1. Comedias de enredo: *La Segunda Celestina*, en colaboración con Agustín de Salazar y Torres; *Los Empeños de una casa*, de 1683 y *Amor es más laberinto*, de 1688, de carácter renacentista y escrita en colaboración con Juan de Guevara.
2. Piezas de carácter religioso. Escribió tres autos sacramentales: *El Divino Narciso*, estimado el de mayor vuelo místico; *El Cetro de José* (José el de Egipto) y *El Mártir del Sacramento San Hermenegildo*, el cual consiste en alegorías mitológicas bíblicas.
3. Villancicos, doce originales y diez que le son atribuibles.
4. Loas, escritas la mayoría en alabanza a personajes de la Corte. Magaña (2000) y Altamirano (2009) refieren treinta aproximadamente, pero Schmidhuber (2001) considera dieciocho, dividiéndolas en cinco realizadas en sus obras de tres actos y trece independientes.

Estrada (2014) indica que la Décima Musa es el mayor ejemplo latinoamericano de la mujer intelectual que sabe hacerse presente a través de sus letras. Por tal razón, en su espejo se han visto

numerosas académicas, novelistas, poetas, ensayistas, compositoras, dramaturgas, guionistas, pintoras, actrices, etcétera.

## Conclusiones

En la historia del teatro universal aparecen dramaturgos hombres escribiendo tragedias, comedias, sátiras, melodramas, etcétera, ampliamente valorados, reconocidos y difundidos a nivel mundial. En cambio, las mujeres escritoras, las dramaturgas y las de otro género como la poesía, novela, cuento, ensayo, etc., son descartadas y no aparecen en los libros accesibles al público.

En este sentido resulta complicado encontrar fuentes documentales que refieran lo históricamente realizado por las mujeres, no sólo en el teatro sino en todos los ámbitos y actividades reconocidas socialmente. Por lo tanto, el género es el factor más decisivo que configura la vida de las mujeres. Se pone de manifiesto que las mujeres sí producen, pero su obra queda silenciada por las relaciones de poder asimétricas entre los géneros.

Grandes esfuerzos se han tenido que realizar para rescatar la presencia de las mujeres que estuvieron en el pasado, están en el presente y seguirán con mayor fuerza en el futuro.

En el siglo de Oro en España y en el Nuevo Mundo existieron mujeres dentro y fuera de los conventos que escribían poesía, comedias, dramas, pero ninguna con la riqueza, calidad y categoría de Sor Juana Inés de la Cruz.

## Referencias

- Altamirano, M. (2009). *Sor Juana Inés de la Cruz*. México: Grupo Editorial Tomo.
- Anderson, B. y Zinsser, J. (1991) *Historia de las mujeres: Una historia propia Volumen 2*. Barcelona: Crítica.
- Egea, S. (2007). *El papel de la mujer en la antigua Grecia y en la novela*. <https://blogs.ua.es/santiago/files/2007/10/silvia-egea.pdf> recuperado el 9 de marzo del 2018.
- Estrada, O. (2014). *Ser mujer y estar presente. Disidencias de género en la literatura mexicana contemporánea*. México: UNAM. Coordinación de Difusión Cultural/ Dirección de Literatura.
- Fotolog (2008).  
  
<https://fotolog.com/myrddyn/64803098> recuperado el 18 de abril del 2018
- León-Portilla, M. (1997). *Teatro Náhuatl Prehispánico* <https://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/944/1/1997101P121.pdf> recuperado el 5 de abril.
- López-Cordón, M. (2006). La fortuna de escribir: escritoras de los siglos XVII y XVIII. En: Morán, I. (Dir) *Historia de las mujeres en España y América Latina*. Madrid: Aguilar pp. 193-233.
- Mac Gowan, K. y Melnitz, W. (1964). *Las edades de oro del teatro*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Magaña, A. (2000). *Imagen y realidad del teatro en México. 1533-1960*. México: CONACULTA – INBA – Escenología.
- Montero, J. (2015). "El teatro medieval y la antropología del cuerpo y del género: De la aprehensión patristica a los dramas paralitúrgicos de la baja Edad Media". *Corpografías* Vol 2. Num 2. <http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/CORPO/article/view/11377/12629>. Recuperado: 07-abril-2017.
- Nicoll, A. (1964). *Historia del Teatro Mundial: Desde Esquilo a Anouilh*. España: Ediciones Aguilar.
- Paz, O. (2014). *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ramos, S. (2015). *El perfil del hombre y la cultura en México*. México: Planeta Mexicana.

Reiz, M (2016). *Breve historia gráfica de la mujer en el Teatro UCJC*.

<http://www.ucj.edu/wp-content/uploads/15.-Margarita-Reiz.pdf> recuperado el 5 de marzo del 2018.

Rivera, O y Rogelio, A (2016). "Comunidades, monjas y teatro en la Nueva España, siglo XVIII." *Investigación teatral*. Vol. 6, Núm. 9. pp. 27-44.

Rodríguez (2011). Actrices de la *Commedia dell'arte*, En Romera, I. y Lluís, J. (eds) *La mujer: De los bastidores al proscenio en el teatro del siglo XVI*. España: Universitat de Valencia.

Sabat, G (2006). Compañías para Sor Marcela de San Félix y Sor Juana Inés de la Cruz, escritoras de allá y de acá. En: Morant, I. (Dir) *Historia de las mujeres en España y América Latina*. Madrid: Cátedra, pp. 695-726.

Schmidhuber, G. (2001). *Sor Juana Inés de la Cruz, dramaturga*. Universidad de Guadalajara. sincronía.cucsh.udg.mx/schmid3.htm recuperado el 15 de abril, 2018.

Vera, R. (2017). Comedia de muñecos en Nueva España. En Cornejo, F. *La máquina real y el teatro de títeres de repertorio de Europa y América*. España: UNIMA, Federación España, pp. 135-150.

Viveros, G. (2005). *Manifestaciones teatrales en Nueva España*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Seminario de Cultura Literaria Novohispana, CONACYT.

## Escultura y Género

Luisa Bravo Sánchez<sup>12</sup>

*Programa Institucional de Estudios de Género  
Facultad de Estudios Superiores Iztacala, UNAM*

### Resumen

Escultura y género es el arte que presenta los poderes que actúan en la historia, expresado por los hombres y mujeres en diferentes épocas, es una forma de formular lo reflexivo, los intereses más profundos del ser humano, las verdades más universales del espíritu; en el arte maya y olmeca subyace la imagen que el hombre tenía de sí mismo, y de su situación respecto a la naturaleza terrenal y cósmica, de la cual, dependía y a la vez dominaba. Las esculturas humanas encierran contenidos tales como mitos de creación, de renovación y fertilidad, así como de sacrificio y de salvación; están determinadas por las formas, el movimiento y los gestos, la fisonomía y la expresión, el color, la luz y las sombras, la actitud, y todo esto es la forma exigida por el objeto pre-pensado. Han depositado en las obras de arte los contenidos más ricos de sus intuiciones y representaciones internas, el pensamiento penetra en la profundidad de un mundo suprasensible, y lo representa como un más allá a la consciencia inmediata y a la sensación actual. Es la libertad del conocimiento pensante que se sustrae de la realidad, lo que existe en sí y para sí, lo substancial de la naturaleza y del espíritu; como nacidos del espíritu y engendrados por él, son en sí mismos de naturaleza espiritual, aun cuando su representación asuma la apariencia de la sensibilidad y haga que el espíritu penetre en lo sensible.

<sup>12</sup> Docente en Enfermería. Línea de investigación: cuidado de la conservación de la salud. Integrante del Programa Institucional de Estudios de Género de la Facultad de Estudios Superiores Iztacala, U.N.A.M. Correo: luisalyn46@yahoo.com.mx

De la misma forma, la mujer en la escultura ha tenido gran relevancia a nivel mundial, en la valoración estética de las obras de arte individuales, y en el conocimiento de las circunstancias históricas externas, esa apreciación hecha con sensibilidad y espíritu, apoyada por conocimientos históricos permite penetrar en la individualidad de la escultura, por tanto, se hace un recorrido a las principales escultoras de nuestro tiempo, para hacerlas más visibles y reconocerlas.

**Palabras clave:** Escultura, género, arte, representaciones.

### Abstract

Sculpture and gender is the art that presents the powers that act in history, expressed by men and women at different times, it is a way of formulating the reflective, the deepest interests of the human being, the most universal truths of the spirit; in Mayan and Olmec art lies the image that man had of himself, and of his situation with respect to the earthly and cosmic nature, on which he depended and at the same time dominated. The human sculptures contain content such as myths of creation, renewal and fertility as well as sacrifice and salvation; they are determined by the forms, the movement and the gestures, the physiognomy and the expression, the color, the light and the shadows, the attitude, and all this is the form demanded by the pre-thought object. They have deposited in the works of art the richest contents of their intuitions and internal representations, the thought penetrates into the depth of a supersensible world, and represents it as a further to the immediate consciousness and the current sensation. It is the freedom of thinking knowledge that subtracts from reality, what exists in itself and for itself, the substantial nature and spirit; as born of the spirit and begotten by him, they are in themselves of a spiritual nature, even when their representation assumes the appearance of sensibility and causes the spirit to penetrate into the sensible. In the same way, women in sculpture have had great relevance worldwide, in the aesthetic assessment of individual works of art, and in the knowledge of external historical circumstances, that

appreciation made with sensitivity and spirit, supported by knowledge historical allows to penetrate the individuality of the sculpture, therefore, it is a tour of the main sculptors of our time, to make them more visible and recognize them.

**Keywords:** Sculpture, gender, art, representation

## Introducción

Escultura y género es una unidad compleja porque interrelaciona el arte de la escultura con varios elementos heterogéneos, como la manera en que la etapa histórica influye en la cosmovisión de la mujer y del hombre, la sociedad y cultura en la que desarrolla su trabajo, su modo de vida, y como estas proporcionan un horizonte de sensibilidad y un sistema de significados. Por lo tanto, la fuente de las obras de arte es la actividad libre de sus productos imaginativos. El arte no sólo tiene a su disposición el reino entero de las configuraciones naturales con todo el colorido multiforme de sus apariciones, sino que, además, la imaginación creadora es capaz de entregarse a sus propias producciones inagotables. Esta libertad es el arte bello, convirtiéndose en una forma de hacer consciente y expresar lo divino, los intereses más profundos del hombre, las verdades más universales del espíritu. El pensamiento penetra en la profundidad de un mundo suprasensible, y lo presenta primeramente como un más allá de la conciencia

inmediata y la sensación actual. Es la libertad del conocimiento pensante la que se sustrae al más aquí, que se llama realidad sensible; la mujer y el hombre engendran por sí mismos el arte bello, entre lo exterior sensible y el puro pensamiento entre la naturaleza y la libertad de la realidad y el pensamiento conceptual de otro (Hegel, 1989, p. 14).

La creación escultórica implica conocer el lenguaje creativo específico, conocimiento de los materiales y de sus procesos derivados de creación y/o producción, así como de procedimientos y técnicas que se asocian a la práctica escultórica. También implica adquirir la capacidad de autorreflexión analítica y autocrítica del trabajo artístico, y fomentar la capacidad de curiosidad y de sorpresa más allá de la percepción práctica (Bornay, 1988, p. 20).

## Antecedentes

La palabra “escultura” proviene del latín *sculptūra*, que significa el arte de modelar, tallar o esculpir

en barro, piedra, madera, metal, estuco, hormigón, figuras de bulto; fundición o vaciado que se forma en los moldes de las esculturas hechas a mano (RAE, 2009).

Por otro lado, la historia del arte estudia su evolución desde sus inicios, teniendo en cuenta las diferentes culturas del mundo y los períodos históricos, encontrando que muchas de sus formas y herramientas utilizadas siguen siendo las mismas o similares. Desde las civilizaciones prehistóricas hasta las actuales, la escultura ha pasado por varias fases funcionales, aunque inicialmente tenía un uso utilitario y era un método para representar ritos mágicos o religiosos (Colcola, 1988).

### Breve reseña de los tipos de escultura

La escultura griega y romana es una expresión del realismo filosófico. Destacó por su relación con la mitología, los dioses y los gobernantes. Por otra parte, los pueblos en la cultura olmeca han depositado en las obras de arte los contenidos más ricos de sus intuiciones y representaciones internas; la clave para la comprensión de su sabiduría es con frecuencia el arte bello. El arte representa lo supremo sensiblemente, y así lo acerca a la forma de aparición de la naturaleza, a

los sentidos y a la sensación. Son obras con ideología complicada, que tienen empeño en perpetuar ciertos conceptos religiosos o sociales en sitios de carácter sagrado. A continuación, se exhiben las esculturas más sensacionales que son las gigantescas cabezas de Tres Zapotes y la Venta (Pijo Án, 1946, p. 236).



Figura 1. Algunas cabezas colosales Olmecas, Museo de Antropología de Xalapa. Fuente: Pijo Án, 1946, p. 236.



Figura 2. Cabeza colosal Olmeca

Fuente: Foto de Beatriz de la Fuente

Las cabezas gigantescas destacan por su perfección técnica, donde no hay error ni desproporción que no sea resultado de intención artística. Los escultores desarrollan la ley de los tipos y repiten un modelo estereotipado, introduciendo en cada obra sólo aquellas variantes que le darán personalidad y belleza individual. Las facciones de las cabezas son parecidas; representan un personaje juvenil, más bien amable y en ocasiones sonriente. La creación de este tipo significa un periodo de tentativas, éxitos y fracaso. Su conservación e interpretación son originales, destaca una cultura estable y triunfante; es admirable el esfuerzo que significó el transporte y labra de aquellos grandes bloques de basalto. Stirling,

quien discutió este punto con los ingenieros de Petróleos Mexicanos que explotan la región, asegura que las piedras tuvieron que buscarse en lugares distantes a más de 100 kilómetros y moverse a través de un país de bosques (Pijo Án, 1946, p. 242).

En la escultura maya predomina el modelo de las estelas, que representan figuras humanas erguidas de frente, con los pies asentados en el piso y los brazos plegados. Casi no varían, ocupan casi la totalidad de un espacio limitado por un marco, construidas en las plazas y espacios abiertos. Representan la imagen que el gobernante da a conocer públicamente, y su presencia sagrada ofrece el testimonio de su autoridad. Los personajes de Copán (en Honduras) emanan de manera preponderante, una sobrecarga de símbolos y adornos, que son parte del atavío.



Figura 3. Estela C de Copán, Honduras

Fuente: Foto J. Lavanderos

La escultura la Estela C de Copán, Honduras, personifica relieves con figura humana, pero los escultores intentaron trascender lo puramente humano dotándolos de rasgos, actitudes y símbolos que revelan su omnipotencia y su carácter sagrado (De la Fuente, 2010, p. 103).

En la provincia escultórica de la región del río Motagua, en Copán, Honduras, los artistas destacan un gusto por las formas volumétricas que dan un carácter inconfundible a la escultura de esta ciudad maya. La Figura 3 se viste con varios adornos; su tocado está compuesto por el mascarón

de una divinidad y plumas profusamente decoradas bajan sobre su espalda. Se trata del poder humano propio de un gobernante, en este caso de una reina, que cobra imagen corpórea en una escultura única. La escultura personifica la dinastía copaneca; fue hija y madre de reyes santificados (De la Fuente, 2010, p. 238).



Figura 4. Escultura de Jaina, Campeche

Fuente: Foto Pedro Cuevas, archivo fotográfico del IIE., UNAM.

Esta escultura de Jaina, en Campeche, México, simboliza la figura femenina con telar de cintura, sentada. Representa lo supremo sensiblemente, y así lo acerca a la forma de aparición de la naturaleza, a los sentidos y a la sensación, reflejando la gran variedad de actividades femeninas (De la Fuente, 2010, p. 238).



Figura 5. Estela B de Copán, Honduras

Fuente: Foto archivo fotográfico del IIE., UNAM.

La escultura Estela B de Copán, Honduras, interpreta el hombre verdadero, un maya que se transforma mediante credo y rituales. Se le observa de pie, saturado con todos los atributos de vestuario y de poder que le cargan de simbolismo metafísico y terrenal. El arte y sus obras, como nacidos del espíritu y engendrados por él, son en sí mismos de naturaleza espiritual, aun cuando su representación asuma la apariencia de la sensibilidad y haga que el espíritu penetre en lo sensible. En este sentido, el arte se halla más cerca del espíritu y su pensamiento que la mera naturaleza carente de espiritualidad (Hegel, 1989, p. 14; De la Fuente, 2010, p. 238).

## La mujer en la escultura

El artículo *La mujer en la escultura. Cuerpo y símbolo* de Javier Morales Vallejo (2001), destaca en primer lugar la fascinación que el cuerpo de la mujer ha ejercido siempre no sólo sobre el hombre sino sobre la sociedad desde sus comienzos prehistóricos. Desde siempre se impuso su cuerpo, el volumen, que se puede tocar y abrazar, el cuerpo ocupando un espacio, las tres dimensiones. La imagen de la mujer fue siempre una realidad física, es decir una escultura. Y al mismo tiempo, ese cuerpo físicamente venerado encarnó el misterio, la atracción sobrecogedora, algo oscuro, más allá de lo inmediato: una idea. El símbolo siempre fue indisoluble del cuerpo femenino. El cuerpo femenino barroco se reproduce incansablemente en la escultura protagonizando toda clase de ideas, símbolos, sentimientos y actitudes humanas.

En segundo lugar, el sentido profundo de la mujer en la escultura está en una constante invariable: su eterna desnudez en todas las épocas y su invariable capacidad de revestirse de significados. De modo que la continua desnudez física de la mujer en la escultura queda siempre transcendida por los símbolos que encarna el modo natural. La mujer en la escultura tiende siempre a la no ocul-

tación de su feminidad, aunque se la represente vestida, para transmitir a través de ella un mensaje implícito o explícito cuyo denominador común es la fertilidad moral, física, simbólica, filosófica. Incluso cuando el cuerpo desnudo sea considerado pecado en la cultura cristiana, María, paradigma de mujer fecunda aparecerá alimentando al Niño con su pecho desnudo.

Las grandes mujeres artistas han sido excluidas de lo que comúnmente se difunde como la Historia del Arte. Pero cada vez con mayor frecuencia podemos encontrar esfuerzos conscientes para resarcir ese daño: exposiciones, investigaciones y documentos que nos hacen saber que no sólo existieron grandes hombres artistas. Pese a las limitaciones, críticas y prohibiciones, siempre existieron mujeres con un fantástico talento artístico. Esto se vuelve evidente a través de la gran magnitud creativa de las mujeres, donde manifiestan su capacidad intelectual para diseñar, percibir y proyectar la imaginación en cada una de las esculturas que presentan a la sociedad nacional e internacional.

Evidencia de lo anterior es el artículo "Hon, el Cuerpo Habitado" de Martín (2007), en el cual analiza los estudios y el trabajo excepcional de Niki de Saint Phalle para el Museo Moderno de Estocolmo

en 1966 bajo el título de "Hon", en el interior de la esfera del arte y la museografía. Colosal escultura penetrable, que por su original enfoque conceptual y funcional supone un hito dentro de la propuesta museográfica. Primero describe Honera, una gigantesca escultura de veintiocho metros de longitud, penetrable, que representa a una mujer embarazada tumbada boca arriba y cuyas distintas partes anatómicas sirven de ámbitos lúdicos y expositivos. Su acceso tenía lugar por entre las piernas, es decir, por la vagina, y la salida se efectuaba por el ombligo. La distribución de los contenidos por el interior del cuerpo, según los bocetos del proyecto y las descripciones existentes, especifican que el visitante penetraba por la vagina, no sin antes subir unos escalones, y se encontraba en un reducido espacio a modo de "vestíbulo", donde podía contemplar de frente "Big Mil" (Gran Molino), una de las famosas esculturas móviles de Jean Tinguely, formada por un mecanismo de ruedas superpuestas que se agitaban sobre sí mismas. Cerca de esta obra y lateralmente se encontraba un "Acuarium" con peces tropicales.

Dirigiendo los pasos hacia las piernas, se instaló un tobogán para niños, un "banco de enamorados", un reservado o "rincón para parejas", decorado con terciopelo rojo y sonorizado, cuyas voces, charlas y susurros podían oírse gracias a la

existencia de micrófonos ocultos estratégicamente colocados en la estancia; había una galería de arte con obras falsas iluminadas con lámparas de bronce, pertenecientes a Paul Klee o a Jackson Pollock. Junto a esta galería, existía un expendedor de sándwich, frutas y dulces, un teléfono y un expositor de postales con reproducciones de obras existentes en el Museo. Profundizando por el interior del vientre y a través de un sistema irregular de escaleras, se podría entrara la parte que correspondía a la cabeza de la escultura, donde se ubicó una escultura sonora, "Radio Estocolmo".

Siguiendo el recorrido por "Hon", en los brazos se creó un ambiente musical con piezas de Juan Sebastián Bach. Había un pequeño cine de doce plazas, que proyectaba películas mudas, entre ellas la primera película de Greta Garbo titulada *Luffar-Petter* (1922), del director sueco Frick A. Pestscheler. En ella "la Divina" interpretaba el papel de una de las hijas del alcalde a la que pretendía un pomposo y fanfarrón bombero.

En el pecho de "Hon", Tinguely construyó un "Planetarium", donde estaba el bar y el dispensador de bebidas. En la parte correspondiente a la cabeza se dispuso un cerebro móvil de madera. En el vientre existía una terraza privilegiada que permitía una vista panorámica en altura sobre los

visitantes, que aguardaban su turno de entrada a "Hon". Ofrecía una imagen verdaderamente espectacular e impresionante, siendo las extremidades inferiores, con las piernas flexionadas y el voluminoso vientre lo que causaba un mayor impacto, puesto que los brazos propiamente dichos aparecen unidos al cuerpo, no así la cabeza que sobresalía como un apéndice de carácter ovoide a la manera de los maniqués de Giorgio de Chirico. Realizada a partir de un modelo original de pequeño tamaño, como boceto, se construyó una carcasa metálica a la que después se recubrió con telas blancas adheridas con cola, que posteriormente se pintaron con diferentes colores, gamas cromáticas de gran intensidad y viveza: rosa, amarillo, verde, naranja, violeta y negro dispuestas en anchas franjas, otorgando a la obra una apariencia muy acorde a la estética pop, propia de estos años y que desde entonces Niki empleará en la mayoría de sus obras.

Cerca de la entrada, en la parte interior del muslo de la pierna izquierda, a la altura en que se suelen poner las ligas para sujetar las medias, y haciendo referencia precisamente a esta prenda, se podía leer escrito en francés antiguo la frase a la Orden de Jarretera inglesa: *Honi Soit qui Mal y Pense* (Que el mal le venga al que piense mal), advertencia oportuna.

tuna y disuasoria para todo aquel que tuviera la tentación de ver y hacer una lectura de Honerrónea, con respecto al propósito de sus creadores.

“Hon” tuvo una existencia breve, apenas los tres meses de verano que duró la exposición, del nueve de junio al cuatro de septiembre de 1966; sin embargo, su recordoy eco fue grande. En este sentido, cabe reproducir de entre los múltiples comentarios el testimonio de un médico psiquiatra en un periódico de Estocolmo: “Hon cambiará los sueños de la gente en los años venideros.”

A continuación, se describe la biografía de Niki de Saint Phalle, autora de “Hon”.



Figura 6. HON (“Ella” en sueco)

Fuente: Martín, 2007

## Escultoras francesas

Niki de Saint Phalle (París, 1930-California, 2002)

Fue una artista autodidacta a la que se ha definido como feminista, radical y política. Su nombre auténtico fue Catherine Marie-Agnes Fal de Saint Phalle, y nació en Neuilly-sur-Seine, París, el 29 de octubre de 1930. Hija de Jeanne Jacqueline (antes Jeanne Harper) y de Andre Marie-Fal de Saint Phalle, dos banqueros norteamericanos que se asentaron en Francia después del *crack* de la bolsa. Vivió una infancia tormentosa que marcó su obra. Su padre abusaba sexualmente de ella, mientras que su madre le recordaba su “maternidad no deseada” y la culpaba por infidelidades del padre. La familia se trasladó desde Francia a Estados Unidos en 1933. Estudió en un internado de monjas en Nueva York, donde fue expulsada por pintar de rojo las hojas de los genitales de una estatua de su colegio.

Alrededor de 1962 participó en la exposición “El arte del montaje” en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. En 1964 comenzó a realizar una serie de obras titulada “Nanas”, figuras femeninas de formas voluptuosas y vivos coloridos. Aunque sale de los cánones de belleza, recrea a las imágenes

de venus prehistóricas, cuerpo liberador y se compara directamente con la venus de Willendorf. Quería expresar los valores ancestrales del feminismo esencialista que a veces encuentra en el propio cuerpo. La obra de Saint Phalle está representada en museos y colecciones públicas de todo el mundo. En el año 2000 recibió el Praemium Imperiale en Japón, el equivalente en el mundo del arte al Premio Nobel. En 2014 se inauguró una gran retrospectiva de su obra en el Grand Palais de París, y en 2015 se inauguró otra importante exposición retrospectiva en el Museo Guggenheim de Bilbao (Catalogue, 2015).

### Camille Claudel (1864-1943)

Nació el 8 de diciembre de 1864 en Fère-en-Tardenois, Aisne. Desde pequeña disfrutaba moldeando el barro como si fuera un juego, pero ya desde entonces empezó a mostrar su gran capacidad para reflejar en aquel material inerte los rostros de sus seres queridos. Lo que empezó como una mera distracción se convirtió en una pasión que no gustó en absoluto a su familia, quienes esperaban de ella que siguiera el camino de las chicas de su tiempo, el que las dirigía exclusivamente al interior del hogar.

La joven aspirante a escultora encontró su oportunidad cuando la familia Claudel se trasladó a

vivir a París. Corría el año 1881 y Camille tenía diecisiete años. Con la ayuda de su hermano, quien fue siempre su principal apoyo, el que se convertiría en el famoso escritor Paul Claudel, fue admitida en la Academia de Arte dirigida por Alferd Boucher, donde un reputado escultor ejercía de maestro: Auguste Rodin. Este pronto se percató del talento artístico de la joven Camille, a la que incorporó sin dudarle a su equipo de trabajo. Empezó entonces un período obsesivo de creación del que nació una de sus esculturas más famosas *La edad madura*, en la que aparece una figura femenina arrodillada tomando la mano de un hombre que es llevado por una mujer adulta con rostro siniestro. Toda una alegoría de su existencia.

Encerrada durante años en su piso, Camille Claudel terminó enloqueciendo. Hacia 1905 sus miedos empezaron a aflorar haciendo de ella una mujer demente que destruía todas sus creaciones sistemáticamente, entre ellas una serie de bustos infantiles en los que parece ser que habría enterrado su frustración por no haber podido ser madre (Biografía, 1905). Es cuando decimos que la vida corpórea o carnal y el psiquismo están en una relación de expresión recíproca, o que el acontecimiento corpóreo tiene siempre una significación psíquica (Merleau-Ponty, 1993, p. 120).



Figura 7. La edad madura, Claudel

<http://es.slideshare.net/esfinge1962/esculturaimpressionista>

## Escultoras mexicanas

### Ángela Gurría (1929)

Gurría es la última hija menor de una familia tradicional y rígida proveniente de Chiapas. Desde que era niña, atraída al escuchar la música proveniente de las actividades realizadas por los canteros que estaban cerca de su casa en Coyoacán, decidió convertirse en artista. No obstante, en la década de 1940, México aún se regía por graves prejuicios en contra del desarrollo profesional de las mujeres, por lo que tuvo que formarse como autodidacta en el campo de la escultura. De 1946 a 1949 estudió en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México

(UNAM) para realizar estudios de letras hispánicas y españolas. En ese tiempo tuvo la intención de dedicarse a ser escritora, sin embargo, cambió de parecer y regresó a sus actividades en las artes plásticas.

Posteriormente entre 1949 y 1952, Ángela dio comienzo a su carrera como escultora al ingresar en el México City Center, actual Universidad de Las Américas, A.C., para luego ser estudiante durante seis años del escultor Germán Cueto, quien introdujo el abstraccionismo a las formas escultóricas en México. Más tarde trabajó bajo las enseñanzas de Mario Zamora, en la fundación de Abraham González y en el taller de Manuel Montiel Blancas. Posteriormente estudio para desarrollar sus técnicas de artes plásticas en Inglaterra, Francia, Italia, Estados Unidos y Grecia.

En ese entonces, la escultora firmó sus obras bajo los seudónimos masculinos de Alberto Urría o Ángel Urría, debido a que anticipó la desaprobación que surgiría al entregar sus trabajos con su nombre real. Fue logrando éxito y reconocimiento cuando se dedicó a la creación de obras públicas monumentales en varias partes de México. Su primera pieza monumental realizada en 1965 fue "La familia obrera", seguida en 1967 por la creación de una puerta de celosía de 18 metros de alto y

3.5 metros de ancho para la entrada principal de la fábrica establecida por el Banco de México para la fabricación de billetes del banco. Por esta obra, recibió su primer premio en la III Bienal Mexicana de Escultura de 1967.

De sus esculturas monumentales, su trabajo más conocido fue realizado para los Juegos Olímpicos de México en 1968, "Señales". La obra mide 18 metros de altura y fue colocada en la primera estación de la Ruta de la Amistad. La principal muestra del trabajo de esta escultora la encontramos en las calles de la Ciudad de México. También realizó el "Monumento a los Trabajadores del Drenaje Profundo" en Tenayuca.

Con el tiempo, Gurría logró convertirse en pionera del arte escultórico moderno en la Ciudad de México y, para 1970, ya había dejado el anonimato y alcanzado reconocimiento y fama a nivel mundial. Ángela Gurría se desempeñó también como maestra de escultura en la Universidad Iberoamericana en 1961, y en 1963 en la Universidad de las Américas. Participó en el Consejo Consultivo del Instituto de Estudios Políticos, Económicos y Sociales (IEPES) en 1981. Es miembro del Salón de la Plástica Mexicana desde 1966 y de la Academia de Artes desde 1973.

Ángela Gurría destaca en sus obras monumentales y arte público por la complejidad y abstracción de su técnica, que ambienta dentro de la naturaleza. Define a sus obras escultóricas como ideas que forman su propio desarrollo y espacio como el elemento que expresa su propia geometría (Academia de Artes, s/f).

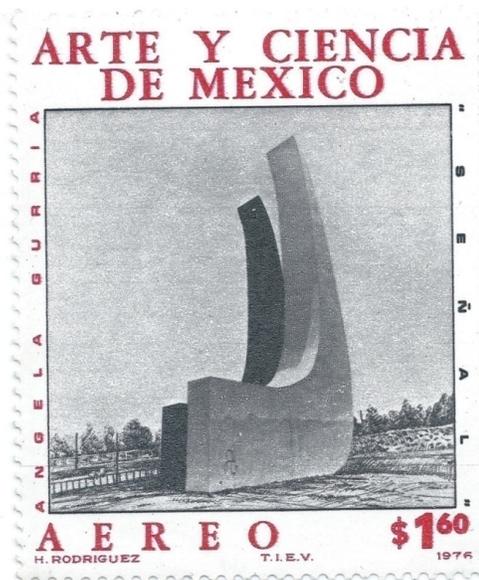


Figura 8. Señales, escultura pública

Fuente: timbre postal de 1976 con "Señales", escultura pública, la estación número 1 de la Ruta de la Amistad

### Yvonne Domenge (1946)

Nació en la CDMX. Sus obras forman parte de varias instituciones tanto a nivel nacional como internacional. Estudió artes plásticas en Montreal

y en Washington. También cursó la carrera de desarrollo humano en la Universidad Iberoamericana. Por su experiencia académica, ha impartido cursos y talleres, además de ser la coordinadora de proyectos socioeconómicos relativos a zonas de escasos recursos de la CDMX. Asimismo, ha participado en exposiciones tanto a nivel nacional como internacional, en sitios como el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey y el Museo del Louvre. En 2004 fungió como creadora artística del Sistema Nacional de Creadores de Arte (Biografía, 2010).

Sus esculturas se hallan en numerosas instituciones tanto a nivel nacional como internacional, entre ellos el Palacio Nacional de la CDMX, el Instituto Nacional de Investigaciones Nucleares, el Jardín Botánico de Culiacán, Sinaloa, el Tecnológico de Monterrey, Campus Estado de México, y la Universidad Autónoma Metropolitana, mientras que en el extranjero figuran las ciudades estadounidenses de Washington D.C. (en el Banco Mundial), San Francisco (en las empresas PG & Energy Services Company y Novell Inc.) y San Ramón, ambas en California. Otras obras se encuentran en Japón, como el Toyamura General Center desde 1997, y la Ciudad Internacional Universitaria de París. Ha contribuido en el diseño de varios jardines ubicados en Veracruz y CDMX. Se dedica a impartir cla-

ses de apreciación artística. En septiembre de 2010, para celebrar los cien años de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), contribuyó con la creación de una escultura alusiva a la pandemia de gripe (AH1N1) de 2009 (Interconectado, s/f).

En abril de 2011, se convirtió en la primera mexicana en participar con algunas de sus esculturas en el Millennium Park de Chicago, Estados Unidos, en una exposición que habría de durar dos años. Entre las obras seleccionadas figuran *Listón de Tabachín*, *Esfera de coral*, *Olas de viento* y *Árbol de vida*. Para su construcción y traslado a Chicago, los gastos fueron cubiertos por el propio Millennium Park y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Tras el término de la muestra, las obras serían trasladadas a diferentes museos de arte contemporáneo de esa ciudad (Interconectado, s/f).

De Yvonne Domenge destacan las líneas limpias, el orden y la armonía, así como el manejo de diversos materiales en la talla en madera, piedra, cemento o metales, y reconoce que ahora, como nunca antes, una serie de materiales e incluso la inmaterialidad (con ayuda de las computadoras) han ayudado en el arte. Refiere que los obreros

mexicanos son quienes le han ayudado más a aprender su oficio, al enseñarle técnicas de fundición.

Ha recibido galardones y reconocimientos en el extranjero y le dan satisfacción de representar a México, y piensa “que la escultura puede hacernos mejores personas, porque ayuda a sacar las telarañas del alma y los colores oscuros”, expresa la artista, quien desde hace varios años brinda terapia, a manera de labor social, mediante esta disciplina. “Es un hecho que la escultura ha tomado su lugar, formando parte de nuestra vida desde siempre: la tenemos en la casa y hasta en los pueblos más remotos, pues es lo más parecido a nosotros porque ocupa un lugar en el espacio”, indicala escultora mexicana (s/f).

Todas las esculturas de Domenge son monocromáticas y parecen de una sola pieza por sus limpios acabados. Tienen un resplandor excepcional, logrado mediante un recubrimiento que se usa en barcos y coches de carreras para darles resistencia al ambiente. La artista narra que los tamaños de las obras fueron ideados a escala humana con el fin de que tuvieran relación con los peatones y automovilistas que van a convivir con ellas.

En la ciudad de Chicago, Domenge ha expuesto en Las Galerías Boeing del Parque Millenium; en la Galería Norte, colocó su *Árbol de la vida*, una escultura de bronce de casi cinco metros de altura, pintada de rojo. De su tronco vertical y ondulado, como una señal de la energía de la vida, se extienden tres ramas abiertas al cielo. Domenge dice que el árbol es “el puente entre el cielo y la tierra, entre lo material y lo espiritual”, y sus ramas erguidas están recibiendo lo que llega. Al árbol lo flanquean dos semillas, dos kan (en maya): dos estructuras elípticas, de acero al carbón, cada una de 2,5 metros de ancho y casi 1,6 de alto. Ella comenta: “Las semillas son la vida, la capacidad de recrearse y florecer. Las pinté naranja porque es el color de la cercanía, de la calidez, de la unión. El *Árbol de la vida* alude a la simbología religiosa, mitológica, folclórica e incluso científica de la interconexión entre todo lo vivo que nos rodea. Las semillas, diseminadas por debajo de éste, representan la belleza y fragilidad de la vida nueva. La simplicidad de la abstracción lograda es bella por su claridad elegante” (La escultora mexicana, s/f).



Figura 9. Árbol de la vida

Fuente: Biografía (2010), Domenge.com.  
Archivado desde el original el 23 de enero  
de 2010. Consultado el 16 de febrero  
2018.

En la Galería Sur instaló las otras tres esculturas, todas ellas de acero y que aparentan desafiar la gravedad y el espacio. *Listón de tabachín*, de cuatro metros de diámetro y color canario, comprende ocho circunferencias metálicas. Cada circunferencia va ceñida por la mitad, como el signo del infinito o como los listones de un regalo. Domenge considera que estas formas evocan “el regalo de vivir”. Cada listón se une a otro en sus extremos curvos formando un poliedro, una unidad en armonía. El espectador tarda en darse cuenta cuántos listones forman el volumen. La sensación es de repetición *ad infinitum*. Los temas

del encuentro entre opuestos y del infinito que predominan en *Listón de tabachín* son constantes en la obra de Domenge (La escultora mexicana, s/f).



Figura 10. Listón de tabachín

Fuente: Biografía (2010), Domenge.com.  
Archivado desde el original el 23 de enero  
de 2010. Consultado el 16 de febrero 2018

La escultura ha tenido predominio androcéntrico; sin embargo en la actualidad existen mujeres escultoras que manifiestan su arte bello autónomo, distinto a los períodos anteriores. Una concepción que no se adhiere a las pautas convencionales de la estatua, sino de piezas con orientaciones estilísticas. La mayoría se plantea la actividad escultórica de una forma independiente y con un proyecto distinto, se dispone en un

recinto aprovecha las condiciones, incorpora materiales efímeros, puede dividirse en piezas, nos incita a recorrer el espacio o a leer su estructura y disposición.

## Conclusiones

La escultura de hombres y mujeres a través de los siglos representan su obra de arte; ésta ha dejado de considerarse como producto de una actividad humana general, y ha pasado a ser la obra de un espíritu singularmente dotado. Se cree ahora que basta con que el artista dé a luz su singularidad, que es como una fuerza específica de la naturaleza. En este sentido la obra de arte ha sido considerada como producto del talento y del genio, en parte, con razón, pues el talento es capacidad específica y el genio capacidad general, que tiene la persona.

La obra de arte no tiene ningún sentimiento ni vida auténtica en sí, sino que es considerada como objeto externo, está muerta, no posee movimiento ni vida en sí misma. La obra de arte ha sido formada en consonancia con el espíritu; es tal por el hecho de que ha brotado del espíritu; de la cosmovisión de los olmecas y mayas de esa época, tiene un carácter individual por su interés humano, el valor espiritual que tiene un hecho;

queda captado en la obra y resaltado con más pureza y transparencia de los que es posible; con ello la obra de arte está más elevada que todo producto natural. La escultura olmeca es un arte homocéntrico, tiene siempre al hombre como núcleo principal de la representación, y puede reproducir fielmente su apariencia natural o transmutarla en imágenes que hacen concreta, en sus formas, otra realidad.

Las esculturas del arte maya muestran a personajes señalados, quienes actúan en ocasiones distintas y con vestimentas diferentes. De ahí que pueden adoptar las funciones y poderes de las deidades a las que encarnan. Así, estos hablan de incontables ceremonias en que los gobernantes participan y se vuelven divinidades para preservar el orden del universo.

Ahora bien, retomando lo que nos mencionaba Domenge respecto a la aceptación del público, asegura que el artista hace la pieza y el espectador es quien la completa con su propia historia, y si le gusta o no, depende de su mundo interno y de su educación. Pero la obra debe verse con el asombro de un niño y con el conocimiento del adulto (La escultora mexicana, s/f).

## Referencias

Academia de Artes (s/f): [<http://www.conaculta.gob.mx/academiadeartes/miem2.html>] "Escultura - Ángela Gurría" Recuperado el 16 de Febrero de 2018

Acolcolea Gil, Santiago (1988). *Historia Universal del Arte: España y Portugal Volumen VI*. Barcelona, Editorial Planeta. ISBN 84-320-8906-0.

Biografía (2010), *Domenge.com*. Archivado desde el original el 23 de enero de 2010. Consultado el 16 de febrero 2018

Biografía, (1905) Escultora Camile Claudel 1864-1943 Disponible en <http://exposiciones.fundacionmapfre.org/camileclaudel/catalogo>. Consultado el 16 de febrero 2018. <http://es.slideshare.net/esfinge1962/esculturaimpressionista>

Bornay, Erika (1988) *Historia Universal del Arte: El siglo XIX Volumen VIII*. Barcelona: Planeta. ISBN: 84-320-6688-5

Catalogue, (2015) NH Galería Niki de SaintPhalle.esculpturas. Disponible en <http://nhgaleria.com/>. Consultado el 16 de febrero 2018

De la Fuente, B. 2010 *Obras Tomo 7 El arte maya*. México: El Colegio Nacional

De la Fuente, Beatriz. Pequeña Obra Maestra de la Escultura Olmeca.DOI:

<http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1977.47.1084>.

Hegel, G.W.F. (1989). *Lecciones de Estética*. Volumen 1. Traducción Raúl Gagás. Barcelona ISBN: 84-297-2959-3

Interconectado (s/f) Las esculturas de Ivonne DomengeBoletin.arteven.com. Consultado el 16 febrero de 2018.

La escultora mexicana(s/f) Yvonne Domenge ser la primera mujer en exhibir en el Millennium Park. Culturamagenta.com. Consultado el 16 de febrero de 2018.

Martin, Fernando. (2007) *"Hon", el Cuerpo Habitado*. España: Universidad de Sevilla.

Merleau-ponty, Maurice (1993) *Fenomenología de la Percepción* Barcelona: Planeta-De Agostini, S.A.

Morales, Javier (2001) *La Mujer en la Escultura. Cuerpo y Símbolo*. Arbor CLXVIII, 663 (Marzo 2001), 379-388 pp.

Pijo Án, José (1946) *Historia General del Arte. Volumen X Arte Precolombino Mexicano y Maya*. Madrid: Espasa-Calpe, S.A.

R.A.E (2009).Diccionario de la Lengua Española. Madrid, España

SalalvonneDomenge (s/f). Conaculta.gob.mx. Consultado el 16 febrero de 2018.

Timbre (1976) AngelaGurría.jpg |  
miniaturadeimagen|Timbre postal de 1976 con  
"Señales", escultura pública, la estación número 1  
de la Ruta de la Amistad.