

# UACM

Universidad Autónoma  
de la Ciudad de México

*Nada humano me es ajeno*

COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN ARTE Y PATRIMONIO CULTURAL

**DIPLOMADO COMO OPCIÓN DE TITULACIÓN**

**Las mujeres en la perspectiva de la Ciencias Sociales y Humanidades.  
Política feminista y el enfoque de género**

**Las mujeres insultadas y sus sobrevivencias estéticas en el siglo XXI:  
lo grotesco feminista como agenciamiento político y disidencia**

TRABAJO FINAL QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN ARTE Y PATRIMONIO CULTURAL

PRESENTA

**Sonny Mariel Sandoval Hernández**

Comité del Diplomado

**Dra. Judith Lorena Méndez Barrios, Dra. Violeta Cárdenas Hernández,  
Dra. María Norma Mogrovejo Aquisé**

Ciudad de México, abril 2024

## SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



## UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

### RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

#### DERECHOS RESERVADOS<sup>©</sup>

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

## Agradecimientos

*Infinitas gracias a todas las [mujeres]. Gracias a todas las escritoras, literatas, filósofas, artistas, activistas, académicas, feministas y rebeldes que han partido de la madre-tierra; y gracias a las que aún con potencia y resistencia comparten sus saberes, sus sentires y sus pensares.*

*Infinitas gracias a cada una de las profesoras e investigadoras que integran la Diplomada: Dra. Lorena Méndez, Dra. Violeta Cárdenas, Dra. Norma Mogrovejo, Dra. Gloria Alejandre y Dra. Cynthia Pech.*

*Gracias porque sin su voluntad política, sus saberes y sus afectos no hubiera podido culminar esta etapa de mi vida.*

*Infinitas gracias a las UACM por acogerme entre sus aulas.*

*E infinitas gracias a cada una de las mujeres que conformamos esta gran matriz ardiente y en resistencia. Gracias Paosita, gracias Nomis, gracias Vani, gracias Emi, gracias Alin; y gracias madre Magdalena y padre Marco Antonio por su eterno amor y su paciencia.*

*Infinitas gracias...*

**Las mujeres insultadas y sus sobrevivencias estéticas en el siglo XXI:  
lo grotesco feminista como agenciamiento político y disidencia**



**Figura 1 #perra # bitch. s.f. Lucía Vidales Lojero**

Performance en la que intervengo la pieza de otra artista vertiéndole sangre menstrual durante su acción, genero (sic) un conflicto y me manifiesto de forma salvaje y sangrienta ante la



**Figura 2 Sangre Luchadora, 2017. Foro Hilvana, Aniversario de Luchadoras.**

censura de lesbianas en espacios feministas debido a la falta de debate en la política sexual lésbica y busco que través del conflicto se generen nuevas formas de abordar los sucesos colectivos que experimentamos, de cuestionar las violencias, el racismo y las formas naturalizadas de la militarización de la vida cotidiana. Me voy del lugar en el momento en el que una de las fundadoras de “luchadoras” me dice al oído “Lola, solo queremos saber si tienes sida”. La acción expuso la sidafobia y desinformación que hay en torno al sida.

Me alejo, me censuran de dos espacios feministas, manipulan la información y me acosan en las redes sociales, e intentan que me den de baja en un trabajo feminista como docente. Acción que visibiliza la reproducción de esa “quema de brujas” la santa inquisición en contextos contemporáneos. Mediante la acción también me despido de esos grupos y personas que actúan como “policías feministas”, así como, de mi territorio mexicano para migrar. Y reafirmo mi activismo como loca artista.

Sexualidades salvajes/Pornosotreria-roja Canalidad-Locura y Brujería Sexual.  
Lola Perla.

## Tabla de contenido

<b>Introducción</b> .....	<b>1</b>
Planteamiento del problema .....	3
Metodología .....	5
Justificación .....	8
<b>Sección 1: Lo grotesco, ¿una sobrevivencia estética?</b> .....	<b>9</b>
1. La Estética y el paradigma de la belleza .....	10
1.1 La vivencia estética .....	14
1.2 Liberación de la Estética Feminista.....	20
1.3 La categoría estética de lo grotesco: ¿A quiénes insulta? .....	22
1.3.1 Lo grotesco exótico: Eva tahitiana tropical y pecadora .....	24
1.4 Lo grotesco cómico y lo grotesco horroroso repulsivo: la mamá de Kooning como madre semiótica, fálica y temible .....	26
<b>Sección 2: Los insultos y la sobrevivencia feminista en Gloria Anzaldúa</b> .....	<b>30</b>
2. ¿Qué es el feminismo?.....	33
2.1 ¿Qué es el insulto?.....	34
2.2 El insulto como un estilo de la carne desde Judith Butler .....	38
2.3 Gloria Anzaldúa. Borderlands. La frontera: la nueva mestiza ¿El insulto como un acto performativo y paródico? .....	43
2.3.1 La performatividad en Gloria Anzaldúa .....	45
2.3.2 La parodia en Gloria Anzaldúa.....	47
<b>Sección 3: ¡Estamos vivas y vivas nos queremos! Disenso, agenciamiento político y sobrevivencias estéticas de lo grotesco feminista</b> .....	<b>49</b>
3. Lucía Vidales Lojero: lo grotesco cómico como una posición situada .....	50
3.1.1 Análisis formal-descriptivo .....	52
3.1.2 Análisis fenomenológico feminista .....	55
3.2 Lola Perla lo grotesco horroroso repulsivo del dominador sexual .....	58
3.2.1 Análisis formal-descriptivo .....	60
3.2.2 Análisis fenomenológico feminista .....	61
<b>Reflexiones finales</b> .....	<b>63</b>
<b>Bibliografía</b> .....	<b>66</b>
<b>Hemerografía</b> .....	<b>70</b>
<b>Otras fuentes</b> .....	<b>71</b>
<b>Índice de figuras</b> .....	<b>73</b>
<b>Anexo No. 1</b> .....	<b>74</b>
<b>Nos desprecian y nos violentan cuando nos dicen que somos</b> .....	<b>76</b>

## Las mujeres insultadas y sus sobrevivencias estéticas en el siglo XXI:

### lo grotesco feminista como agenciamiento político y disidencia

Es en la actualidad, en pleno siglo XXI y en medio de una crisis civilizatoria global, que vuelve a aparecer el feminismo, en este caso a partir de un grito desesperado: ¡paren de violarnos y de matarnos! [...] la crisis neoliberal es también una poderosa reacción patriarcal sin precedentes que no sólo no puede garantizar la vida de amplios sectores sociales, sino que directamente asesina a buena parte de ellos por el simple hecho de ser mujeres o identidades sexuales disidentes.  
*Una ola feminista recorre el mundo.* María Paula García

## Introducción

En la presente investigación intento exponer una serie de reflexiones articuladas desde dos ejes problema que a su vez, tomen su cauce hacia dos giros político-epistemológicos. En el marco del *Capitalismo Gore*<sup>1</sup>, el primer eje problema está relacionado, en primera instancia, en examinar todos aquellos insultos hacia las mujeres como discursos de sometimiento y poder que son reproducidos por el sistema patriarcal. El segundo eje busca de-construir la categoría estética de lo grotesco con la intención de construir lo que he denominado lo *grotesco feminista* como un giro estético disidente, que además de ridiculizar y repudiar al sistema de opresión sexual, también transgrede el canon estético hegemónico, capitalista y patriarcal.

De lo anterior, el primer eje relacionado con los insultos tomará su cauce en el giro político-epistemológico del propio concepto de “insultos” concebidos no sólo como discursos de dominio y poder, sino que se replanteen como discursos de agenciamiento

---

<sup>1</sup> Desde el pensamiento de la filósofa Sayak Valencia, se entiende por *capitalismo gore*: “En el capitalismo gore la violencia se utiliza, al mismo tiempo, como una tecnología de control y como un *gag* que es también un instrumento político” (Valencia, 2016:38). “El *gag* es parte de la tradición humorística y teatral, especialmente, circense, y se define como: “Una unidad cerrada de hilaridad pura: tiene que ver con el gusto muy infantil y muy primitivo por la sorpresa desintegradora, por el desorden que irrumpe, con el placer muy instintivo de que las cosas se salgan de su sitio, caigan o se desplomen inesperadamente” (Brieva, 2009: 1 como se citó en Valencia, 2016: 38). “Éste (el capitalismo gore), comenzó su andadura en el estado de excepción en el que se desarrolla la vida en múltiples confines del planeta, con especial ahínco en los países con economías deprimidas que se conocen como tercer mundo, y en las fronteras entre éstos y el primer mundo” (Valencia, 2016: 39).

político, así como *sobrevivencias estéticas* que confrontan (sin un miedo paralizante) al sistema de opresión sexual. De modo que, en términos de Judith Butler, los insultos concebidos como agenciamiento político son la posibilidad de que nosotras las mujeres configuremos nuestras propias *performances subversivas*<sup>2</sup> es decir, que desde los insultos exhibamos la propia performatividad de fenómenos como el machismo o la misoginia constitutivos al sistema de opresión sexual patriarcal. Por otro lado, se replantea concebir los insultos como discursos de agenciamiento político que implique la posibilidad de que –en términos de Hannah Arendt- las mujeres aparezcan en la esfera pública (esfera de la que hemos sido excluidas) con la finalidad de apropiarnos de nuestro propio discurso, pensamiento y acción<sup>3</sup>.

El segundo eje está relacionado con mi apuesta de de-construir y construir –en clave feminista- lo grotesco en lo *grotesco feminista* que tomará su cauce en el giro político y epistemológico hacia una Estética feminista. En ese sentido, dicho giro consiste en tomar distancia de la Estética tradicional para posicionarme políticamente en lo que la filósofa Francesca Gargallo denominó como “Liberación de la Estética Feminista”.

---

<sup>2</sup> El autor Facundo Nazareno Saxe (2015) en el artículo “La noción de performatividad en el pensamiento de Judith Butler: *queerness*, precariedad y sus proyecciones”, se pregunta ¿Cómo se llega a esta construcción performativa del género? Nos dice que “se logra mediante actuaciones sociales continuas que son realizadas para ocultar justamente el carácter performativo del género. [...] Entonces, lo que estas actuaciones sociales continuas develan, según Facundo Nazareno, es que el género no es natural, verdadero, o real; lo que nos conduce a formular que la performatividad imita lo que en sí no es original y, por ende, el género converge en una performance subversiva.” (p.5)

<sup>3</sup> La autora Hannah Arendt, en su célebre obra *La condición humana* publicada en el año de 1958 por la University of Chicago, en torno al <<acto de aparecer>> expresa lo siguiente: “La pluralidad humana, básica condición tanto de la acción como del discurso, tiene doble carácter de igualdad y distinción. [...] El discurso y la acción revelan esta única cualidad de ser distinto. Mediante ellos, los hombres se diferencian en vez de ser meramente distintos; son los modos en que los seres humanos se presentan unos a otros, no como objetos físicos, sino qua hombres. [...]Mediante la acción y el discurso, los hombres muestran quiénes son, revelan activamente su única y personal identidad y hacen su aparición en el mundo [...] (Arendt, 2003:200,2003).

Asimismo, situarme en los horizontes de la Estética Feminista y de lo grotesco feminista, me permitirá proponer lo que nombro como las *sobrevivencias estéticas* de los insultos”, concibiéndolas como experiencias que nos permite a las mujeres ser conscientes de cómo el sistema de opresión sexual patriarcal y capitalista nos aniquila.

A partir de estos dos eje problema que toman su cauce en los dos giros político-epistemológicos, el objetivo general de esta investigación es proponer un giro estético de la categoría de lo grotesco a lo *grotesco feminista*, articulado desde mi otra propuesta de las *sobrevivencias estéticas* de los insultos que se manifiestan en la producción artística de Lucía Vidales Lojero y Lola Perla.

### **Planteamiento del problema**

Existe un periodo de la vida en el que nos tragamos un conocimiento de nosotras mismas, y después se vuelve dulce o amargo por dentro.  
*Conciencia de sí misma.* Pearl Bailey

Partiendo del pensamiento de la cantante norteamericana Pearly Bailey, quien expresa que a lo largo de nuestra vida existen conocimientos que nos tragamos a nosotras mismas que pueden ser dulces o amargos, es como planteo que los insultos forman parte de todos esos conocimientos<sup>4</sup> (que nosotras las mujeres) nos tragamos en

---

<sup>4</sup> Para una mejor comprensión respecto a concebir los insultos como formas de conocimiento que nosotras las mujeres nos tragamos y nos son impuestos en nuestra cotidianidad, resulta importante revisar la sección “Feminismo y Rebeldía” de la activista feminista y pensadora política chilena Julieta Kirkwood. En dicha sección, Kirkwood (1987) sitúa en el centro de su reflexión las nociones de *economía política del conocer*, o la *economía política dominante*. En ese sentido, una economía política y dominante del conocer elimina de su sistema todos aquellos saberes y conocimientos que, como señala la autora, se producen desde la experiencia o parten de las categorías como (mujer, sexo, amor); de modo que estos “otros” saberes serán -según dicho sistema económico político del conocer- perturbadores de esta perfección (p.44). En efecto, desde esta economía política del conocer y economía política dominante, entonces, es como precisamente las mujeres en cualquier ámbito de su vida privada y pública han sido históricamente insultadas por dicha economía, de ahí que el primer insulto develado para las mujeres (más que los hombres) sea las “ignorantes”.

cada etapa de nuestras vidas. De modo que, si nos remitimos al lenguaje cotidiano, será posible identificar todos aquellos insultos<sup>5</sup> que nos hemos atragantado bajo las relaciones de género y dominio que, en la mayoría de los casos, terminan dentro de nosotras como conocimientos amargos que a punta de latigazos se nos imponen. En casos más graves, los insultos no sólo son reproducidos como violencias verbales y psicológicas, por el contrario, si no se erradican tempranamente, entonces terminan en amenazas de muerte, abusos sexuales, violaciones, mutilaciones, desapariciones forzadas, trata de blancas o decapitaciones de los cuerpos de las mujeres.

Planteado lo anterior y en cumplimiento del desarrollo de los dos eje problema, la presente investigación titulada, “Los insultos en las mujeres y sus *sobrevivencias estéticas* en el siglo XXI. Lo *grotesco feminista* como agenciamiento político y disidencia”, está organizada en las tres siguientes secciones. En la sección 1 titulada “Lo grotesco, ¿una vivencia estética?”, me aproximo en describir de qué modo la categoría estética de lo grotesco bajo sus dimensiones de “lo grotesco cómico” y lo “grotesco horroroso repulsivo” puede concebirse como una sobrevivencia estética, al tiempo que se devela de qué forma lo grotesco es un vehículo de crítica y transgresión de los cánones de belleza, así pues, me pregunto: 1) ¿cómo se puede configurar la categoría estética de lo grotesco como una sobrevivencia estética? A la luz de la primera sección, la segunda sección titulada “Los insultos y la sobrevivencia feminista en Gloria Anzaldúa” busca desplegar, primeramente, qué entiendo por feminismo para que me permita, posteriormente, exponer en qué sentido los insultos hacía las mujeres

---

<sup>5</sup> En el anexo No. 1, desde mi experiencia, enlisto una serie de insultos que he podido rastrear en entornos cotidianos. Cabe señalar que cada uno de los insultos posibilitan referenciar lingüísticamente cómo las mujeres somos vulnerables y estamos expuestas a las violencias verbales, psicológicas y emocionales (todas ellas) como un corpus de violencia simbólica que hace uso el patriarcado para la apropiación (o en términos de Rita Laura Segato) “dueñidad” del cuerpo de las mujeres. En efecto, “[...] aún a varones en situación de enorme precariedad social les queda la posibilidad de controlar el cuerpo/territorio de su compañera o de la joven que pasa por delante suyo en el espacio público” (García et al., 2018: 19,20).

son “sobrevivencias feministas”. En ese sentido me pregunto; 2) ¿de qué manera los insultos dirigidos a Gloria Anzaldúa transitan a ser “sobrevivencias feministas”? Finalmente, en la tercera sección titulada “¡Estamos vivas y vivas nos queremos! Disenso, agenciamiento político y sobrevivencias estéticas de lo *grotesco feminista*” me propongo determinar cómo las sobrevivencias feministas-estéticas de los insultos manifestadas en la producción artística de Lucía Vidales Lojero y Lola Perla posibilitan que lo grotesco feminista converja en una disidencia estética y en un agenciamiento político. Ante ello me pregunto, 3) ¿Cómo las sobrevivencias estéticas de los insultos manifestadas en la producción artística de Lucía Vidales Lojero y Lola Perla posibilitan que lo grotesco feminista converja en una disidencia estética y en un agenciamiento político?

## **Metodología**

Y si alguna vez el feminismo es ciencia, va a ser, primero, ciencia participante sin pretendidas separaciones entre sujeto y objeto de conocimiento, salvo que sea generada por hombres.  
*Feminarios*. Julieta Kirkwood

Inspirada en Julieta Kirkwood y posicionada, primero, como aprendiz de las investigaciones feministas y, segundo, posicionada desde las epistemologías feministas<sup>6</sup>, es como en esta investigación intento no separarme, por un lado, de las experiencias -que a mí y ustedes lectoras (es) de este periplo- nos han marcado aquellos insultos que el sistema de opresión sexual patriarcal nos escupe día a día en

---

<sup>6</sup> La epistemología feminista, según Blazquez, es una “teoría del conocimiento que considera lo que se puede conocer y cómo, o a través de qué pruebas las creencias son legitimadas como conocimiento verdadero. La epistemología feminista, aborda la manera en que el género influye en las concepciones del conocimiento, en la persona que conoce y en las prácticas de investigar, preguntar y justificar. Identifica las concepciones dominantes y las prácticas de atribución, adquisición y justificación del conocimiento que sistemáticamente ponen en desventaja a las mujeres porque se les excluye de la investigación, se les niega que tengan autoridad epistémica, se denigran los estilos y modos cognitivos femeninos de conocimiento [...]” (Pabón, 2004, como se citó en Blazquez, et al., 2010:22).

nuestra cotidianidad. Por otro lado, tampoco me separo del fenómeno de lo grotesco concebido, primero, como un síntoma del *Capitalismo Gore* y, segundo, como una categoría estética. De ahí que ciñéndome a los planteamientos de Norma Blazquez Graf (2010) en “Epistemología Feminista: Temas Centrales”, esta investigación tenga el compromiso central de un cambio para las mujeres, y el cambio social progresivo pero, ¿de qué cambio hablo?, del cambio-giro de apropiarnos de los insultos no como discursos de sometimiento, sino como discursos de agenciamiento político. Del mismo modo, parto del compromiso de cambiar-girar nuestra sensibilidad ante el fenómeno de lo grotesco, y cómo desde él podemos reconfigurar nuestras sobrevivencias estéticas como un cambio progresivo que resiste ante las secuelas atroces que el patriarcado nos ha dejado y que siguen latentes en su acecho hoy en día. Así, concibiendo esta investigación como una reflexión (en clave feminista) en la cual propongo de-construir y construir la categoría estética de lo grotesco hacia lo *grotesco feminista*, señalo que dicha reflexión está trazada desde la aproximación epistemológica de, “la *Teoría feminista del Punto de vista*”. En ese sentido, es importante, para mí, partir de esta teoría por los siguientes puntos:

- “La *teoría del Punto de vista* afirma que algunos tipos de ubicación social y de luchas políticas impulsan el desarrollo del conocimiento opuesto a la visión dominante que afirma que la política y la posición en relación con la situación local sólo bloquean la indagación científica” (Harding, et al., 2010: 41).
- “Los proyectos de este tipo requieren tanto ciencia como política, como lo señaló Hartsock. En cuanto a la ciencia, los proyectos debían ver debajo o detrás de las ideologías sexistas y androcéntricas dominantes que conformaban la vida de todos, con el objeto de identificar los hechos de la vida cotidiana de las mujeres”<sup>7</sup>.
- “La teoría del Punto de vista trata más sobre la creación de conciencia grupal que sobre cambiar la conciencias de los individuos. Cada grupo oprimido debe llegar a comprender que cada uno de sus integrantes está oprimido porque él o ella son miembros de ese grupo –negro, judío, mujer, pobre, lesbiana-, no porque él o ella, individualmente, merezca ser oprimido”<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Harding, *op.cit.*, p.48.

<sup>8</sup> Harding, *op.cit.*, p.51

De los puntos anteriores, es importante situarme epistémicamente desde esta teoría porque en palabras de Sandra Harding, “la teoría del Punto de vista es una epistemología y teoría de la ciencia de transición que apunta a un mundo en el que la verdad y el poder no surgen de los mismos lugares sociales como ocurre hoy”<sup>9</sup>. Una vez expuesto la importancia de situarnos epistémicamente desde la teoría del *Punto de vista*, la metodología que utilizaré es una metodología fenomenológica feminista que, con base en los planteamientos de Maribel Ríos Everardo (2010), “la fenomenología aporta como base del conocimiento la experiencia subjetiva inmediata de los hechos como se perciben” (p.183). Por otro lado, señala la autora que los fenómenos sociales se comprenden desde la perspectiva del actor, y se propone rescatar las experiencias personales sobre cómo se ve y percibe la realidad. En este punto, deseo aclarar que esta investigación, si bien está atravesada por mis intereses y afectaciones –como una mujer que también ha sido insultada- no es mi pretensión que la investigación se centre en mí. En contraste, la investigación, desde una metodología fenomenológica feminista, cruza sí mis experiencias, pero también en diálogo con las experiencias vertidas a través de la voz de Gloria Anzaldúa, Lucía Vidales Lojero y Lola Perla. Por consiguiente, desde una fenomenología feminista, busco reflexionar y comprender los fenómenos de poder, subordinación y opresión hacia las mujeres que son tangibles en los insultos no sólo como violencias verbales, psicológicas y emocionales, sino también como parte de esos conocimientos que son impuestos, en términos de Kirkwood, por la *economía política del conocer*. Por consiguiente, la tercera sección de esta investigación, consiste en la elaboración de un análisis formal y fenomenológico de las producciones artísticas de Lucía Vidales Lojero y Lola Perla.

---

<sup>9</sup> Harding, *op.cit.*, p.64

## Justificación

Encuentro pertinente la presente investigación, pues a pesar de que la categoría estética de lo grotesco ha sido objeto de estudio que permite analizar principalmente el arte contemporáneo que se produce en México y en otros países de habla hispana, no han sido reconocidas las teorías y las prácticas artísticas de aquellas filósofas, activistas, escritoras o artistas que han podido sumergirse en las grutas de lo grotesco<sup>10</sup>. Así, dicha construcción no sólo es de suma importancia por la propia subversión epistémica de las teóricas y artistas feministas sino por la construcción del conocimiento que se genera desde sus saberes y sus sentires como posicionamientos políticos dentro de la Estética; de ahí que Griselda Pollock (1988) en “Intervenciones feministas en las historias del arte: una introducción” exprese que “exigir la consideración de las mujeres no sólo cambia lo que se estudia y lo que es relevante estudiar, sino que también cuestiona políticamente las disciplinas ya existentes” (p.1).

Un ejemplo de ello, se refleja en investigaciones como *La pervivencia de lo grotesco. De Jerónimo Bosco a Paul McCarthy*, de Juan D. González Izquierdo en tanto que su análisis de lo grotesco aborda a teóricos consagrados como Wolfgang Kayser o Mijaíl Bajtín, pero toma distancia de pensadoras como Frances S. Connelly o Julia Kristeva quienes han documentado sobre lo grotesco. Finalmente, la relevancia de esta investigación, radica en de-construir y construir la categoría estética de lo grotesco que, si bien, ha sido un problema de interés en las licenciaturas de Creación Literaria o de Filosofía e Historia de las Ideas por la UACM, así como un problema de interés en otras universidades nacionales e internacionales, no obstante, me he percatado que

---

<sup>10</sup> Me refiero a las “grutas” de lo grotesco en alusión al modo en que lo grotesco aparece. En efecto, según Frances S. Connelly, el término “apareció por primera vez a mediados del siglo XVI para describir las figuras fantásticas que decoraban una villa romana. Como las estancias estaban excavadas bajo el nivel del suelo, los espectadores renacentistas las <<confundieron>> con **grutas**” (Connelly, 2017:31).

han sido pocas las investigaciones (o nulas las investigaciones en el caso de la licenciatura en Arte y Patrimonio Cultural) que no han problematizado no sólo la categoría estética de lo grotesco desde una línea de género o política feminista, sino que también han sido escasas las investigaciones que se replanteen problemas referentes a la propia estética y algunos problemas particulares como el de la vivencia estética desde dicha política feminista.

### **Sección 1: Lo grotesco, ¿una sobrevivencia estética?**

La historia androcéntrica ha entrado en crisis. La historia racista, la de una Europa y una europeidad portadoras del progreso y civilización frente a un mundo o demasiado joven o demasiado viejo para representar a la humanidad, ha entrado en crisis. La historia clasista ha entrado en crisis. La historia de la belleza como valor estético ligado al aspecto físico y producción artística de un grupo con poder ha entrado en crisis.

*Las bordadoras de arte. Aproximaciones estéticas feministas.* Francesca Gargallo Celentani.

La autora Francesca Gargallo en el epígrafe anterior, expresa que la historia de la belleza como valor estético ha entrado en crisis. Es precisamente en el marco de esta crisis que situó la categoría estética de lo grotesco no como un valor estético o una vivencia estética, sino que concibo lo grotesco (incrustado en los insultos hacia las mujeres representados en producciones artísticas contemporáneas) como “sobrevivencias estéticas”. No obstante, para poder sostener dicha formulación es pertinente retroceder y dar respuesta a las preguntas tradicionales en torno a ¿qué es la estética? y ¿qué es la vivencia estética?

## 1. La Estética y el paradigma de la belleza

Desde una aproximación clásica que se arraiga en los postulados de Alexander Gottlieb Baumgarten<sup>11</sup>, el quehacer de la Estética, más no su definición, según la autora Roxana Rodríguez, “consiste en la suma de categorías que permiten emitir juicios de valor (estético) sobre el objeto o la obra de arte” (Rodríguez, 2020, s.p.). En cuanto a su definición, “Baumgarten plantea que la Estética es una teoría del saber sensible o conocimiento inferior en contraposición con el saber racional o superior que es, objeto de la lógica” (Sánchez, 2005: 26).

Por su parte, Francesca Gargallo señala que Baumgarten traza la estética para pensar lo bello en referencia a lo proporcional y equilibrado (Gargallo, 2020:28). Así pues, desde la Estética tradicional, en efecto, lo bello y la belleza son categorías que permiten emitir un juicio de valor estético, y a su vez, son formas (sensibles) que responden a aquel conocimiento “no racional e inferior”; no obstante, me pregunto, si la belleza es objeto del saber sensible o del conocimiento inferior frente al conocimiento lógico-racional, ¿por qué la belleza como categoría estética se convirtió en un paradigma<sup>12</sup> del que únicamente los genios<sup>13</sup>, los cultos, los filósofos, los letrados o los

---

<sup>11</sup> En alusión a voces masculinas que teorizan en torno a la Estética, el autor Adolfo Sánchez Vázquez señala lo siguiente: “la Estética, como rama del saber o disciplina filosófica especial [...] nace a mediados del siglo XVIII cuando el filósofo alemán Alexander Baumgarten construye la primera teoría estética sistemática a la que da, también por primera vez, el nombre de Estética (del griego *aisthesis*, que significa literalmente “sensación”, “percepción sensible)” (Sánchez, 2005:26).

<sup>12</sup> En el terreno de la historia del arte, Griselda Pollock en alusión a Linda Nochlin, señala que Nochlin, entre la década de los años setenta, enfatizaba sobre la necesidad de un nuevo paradigma. De modo que “un paradigma define los objetivos compartidos por una comunidad científica, lo que ésta pretende investigar y explicar, así como sus procedimientos y límites. Es la matriz disciplinaria. El cambio de paradigma se produce cuando se considera que el modo de investigación y explicación dominante es incapaz de explicar satisfactoriamente el fenómeno que dicha ciencia o disciplina se ocupa de analizar” (Pollock, 1988:2).

<sup>13</sup> Para el filósofo Kant es crucial pensar en la figura del genio, pues éste es el único que puede hacer arte bello; de ahí que: “el genio es la capacidad espiritual innata (*ingenium*) mediante la cual la naturaleza da la regla del arte” (Kant: 2007: 233 como se citó en Rodríguez, 2021, s.p.). En “Intervenciones feministas en las historias del arte: una introducción” Griselda Pollock concibe a la figura del genio en

burgueses podían tener acceso a su entendimiento? Cabe destacar que la necesidad de esta pregunta, centra su atención en cuestionar el paradigma eurocéntrico de la belleza, un paradigma, que desde mi punto de vista, también cuestiona el paradigma de la historia del arte construido desde una mirada masculina; de ahí que Griselda Pollock critique si es lo mismo añadir mujeres a la historia del arte que producir historia del arte feminista o en contraste si ha habido mujeres artistas. Asimismo, centrarse en cómo se configura el valor estético de la belleza como un paradigma y quiénes son los agentes que determinan las reglas, los valores o los cánones en torno a la historia del arte y la estética, implica también cuestionar aquello que enuncia Francesca Gargallo (en el epígrafe inicial) en torno a cómo fue que la belleza entró en crisis.

Una aproximación crucial nos la proporciona otro de los filósofos alemanes del siglo XVIII (Immanuel Kant). Brevemente, desde el sistema de pensamiento filosófico de Immanuel Kant, es posible percatarnos que la belleza convergió en una ley universal puesto que en su tercer crítica *La crítica del juicio* definiría lo bello como: “Bello es lo que, sin concepto, place universalmente” (Kant, 2007: 133 como se citó en Rodríguez, 2021, s.p.). En efecto, desde Rodríguez, el paradigma de la belleza se esclarece a través del entendimiento que Kant tenía por los siguientes tres niveles: 1) el placer, 2) lo universal y 3) sin concepto. Para Kant, en el primer nivel hay tres modos de satisfacción: lo agradable, lo bello y lo bueno. Lo agradable es lo que deleita, lo bueno conduce a lo que es aprobado o apreciado y lo bello es lo que solo place<sup>14</sup>. En el nivel dos, Kant explica que un juicio *a priori*, (es decir, una regla universal) es aquella que exige de todos (sin excepción) que la satisfacción del placer sea necesaria. En ese sentido el juicio del gusto es un juicio *a priori* porque no sólo se encuentra placer en un

---

función de (el falo). “Las mujeres no han sido artistas históricamente significativas [...] porque no poseen la semilla innata del genio (el falo) que es propiedad natural de los hombres” (Pollock, 1988:1).

<sup>14</sup> Rodríguez, *op.cit.* s.p.

objeto sino que también se lo encuentra bello; en palabras de Kant, “que yo percibo y juzgo un objeto con placer, esto es un juicio empírico; pero que lo encuentro bello, es decir, que puedo exigir a cada cual esa satisfacción como necesaria, esto es un juicio *a priori*”<sup>15</sup>.

Finalmente, el tercer nivel de sin concepto, se conecta nuevamente con los modos de satisfacción ya que, según Rodríguez, “el gusto en lo bello es la única satisfacción desinteresada<sup>16</sup> y libre, pues no hay interés alguno, ni de los sentidos, ni de la razón, que arranque el aplauso”<sup>17</sup>.

Por otro lado, la cuestión de cómo es que la belleza converge en un universal, también se puede explicar desde el “mito de la universalidad de lo bello” planteado por Katya Mandoki. En ese sentido, la universalidad de lo bello recae en que se concibió como un efecto de la fe en el “absoluto occidental” eurocéntrico, de modo que:

El filósofo se creía enarbolando El Pensamiento, a través del cual podía tener acceso a La Verdad, El Bien, Y Lo Bello. El contacto con La Verdad lo embriagaba porque veía por encima del hombre común, ese ser miserable engañado por las apariencias. Todo estaba regido por una perspectiva vertical en la cual La Razón jerarquizaba las posiciones hacia el foco centripeto del Absoluto. (Mandoki, s.f. p. 28)

De lo anterior, un ejemplo de cómo la belleza convergió en un efecto de la fe en el “absoluto occidental” eurocéntrico, se puede ilustrar con los ideales del amor y de la belleza plasmados desde la mitología griega, y que posteriormente, estos mismos ideales fueron acogidos, según Norma Mogrovejo, por la filosofía occidental y la

---

<sup>15</sup> Rodríguez, *op.cit.*s.p.

<sup>16</sup> Con respecto al “desinterés en lo bello”, la autora Katya Mandoki en *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I* (s.f.), señala que: “Para Kant, en la experiencia estética no hay interés práctico por el objeto o a través de él, ni interés en la existencia del objeto, ni en apropiarnos y poseer física o materialmente a ese objeto. Kant, como Shaftesbury y Hume, construyen este concepto de “desinterés” para no manchar al juicio de lo bello con preocupaciones mundanas y para distinguir el deleite estético en lo bello (como desinteresado) del deleite en el bien y en lo agradable (en tanto interesados)” (Mandoki, s.f., p. 20).

<sup>17</sup> Rodríguez, *op.cit.* s.p.

epistemología eurocéntrica<sup>18</sup>. En términos generales, la autora señala que el amor, hoy en día, se relaciona con una “verdad pura” traducida como el “amor verdadero”, pero ¿cómo puede ser verdadero? Su verdad radica en que el amor fue un mito, y los mitos para Platón tienen una función pedagógica para alcanzar los conceptos de verdad, belleza y perfección (Mogrovejo, 2019, s.p.). Así pues, el mito andrógino que pertenece al *Banquete* (380 a.n.e), explica que los seres humanos eran unidades perfectas y completas; no obstante al querer ser como los dioses Zeus los castiga y los fragmenta en dos para que así cada mitad busque su otra parte.<sup>19</sup>Más adelante, Mogrovejo haciendo alusión a Platón, señala que el amante -que es tocado por Eros- buscará la belleza pero dicha belleza sólo se puede adquirir a través del alma en un mundo que está distanciado del cuerpo. En consecuencia, desde este mito es posible deducir que las mujeres no son el amante que es tocado por Eros porque “en la práctica, el modelo de belleza refería a cuerpos jóvenes atléticos y sin discapacidad, belleza y perfección”<sup>20</sup>. Posteriormente, esta búsqueda de la “otra mitad” o la “media naranja” se impone en forma de monogamia. En ese sentido, la verdad absoluta converge en la monogamia como la imposibilidad de destruir el matrimonio, así “se despojó a la sexualidad de todo goce o disfrute, para darle una finalidad meramente reproductiva. La iglesia se convirtió en sexófoba”<sup>21</sup>.

---

<sup>18</sup> “Verdad, belleza y perfección conceptos fundamentales de la filosofía occidental, fijaron un ideal regulativo del amor, que exacerbó las ficciones de la complementariedad de los sexos y la exclusividad sexo-afectiva que rige a nivel global, los intereses de la economía romántica del amor” (Mogrovejo, 2019, s.p.).

<sup>19</sup> Mogrovejo, *op.cit.* s.p.

<sup>20</sup> Mogrovejo, *op.cit.* s.p.

<sup>21</sup> Mogrovejo, *op.cit.* s.p.

## 1.1 La vivencia estética

Una vez esbozado sobre la estética tradicional y la belleza, es preciso exponer brevemente qué es la vivencia estética también concebida, desde líneas muy sutiles de diferenciación, como *percepción estética*, *emoción estética*, *experiencia estética*, *contemplación estética*, *goce estético* o *sentimiento estético*; pues me permitirá ir transitando el giro político-epistemológico que parte de la Estética tradicional hacia la “Liberación de la Estética Feminista” planteada por Francesca Gargallo, así como trazar el giro político-epistemológico de la vivencia estética hacia la *sobrevivencia estética*.

Como se puede observar, los cruces entre la vivencia estética y las demás connotaciones señaladas anteriormente, develan que -entre todas estas nociones- la vivencia estética no está separada de los sentidos, de las sensaciones orgánicas o de las apariencias sensibles. Por ejemplo, el psicólogo y filósofo norteamericano William James (1842-1910), intentó explicar que la “emoción estética” nace de aquellas sensaciones orgánicas que, a su vez, se desprenden desde ciertas percepciones; de modo que James “pretende mostrar que es en la sensación donde reside la fuente originaria de las emociones agradables que inconsiderablemente creemos vinculadas a la representación misma. Junto a la emoción estética, el filósofo medieval San Agustín postuló que el “goce estético” no puede separarse de los sentidos, pues éstos anuncian el juicio de la razón, pero gozan antes de todo posible cálculo, porque poseen <<una capacidad cuasijudicial>> (Plazaola, 2007:284,285). Por otro lado, Adolfo Sánchez (2005) explica que una “percepción estética” consiste en la captación sensible de los objetos y, junto a ello, se accionan las ideas, recuerdos, sentimientos, imágenes; así como se accionan los valores y concepciones determinados por el bagaje cultural y del bagaje ideológico-estético (p.132). Además de las aproximaciones anteriores, cabe

señalar que en una vivencia estética no sólo es vital que nuestras sensibilidades se activen sino que, cuando nos referimos a este tipo de vivencia es porque estamos frente a una obra de arte o un objeto estético. De manera que frente al objeto estético y junto a la experiencia estética<sup>22</sup> que se suscita en el momento, el primer instante sea el asombro ya que “el asombro constituye un fenómeno psíquico que es ruptura y llamamiento. El asombro es ese cambio de actitud que se produce en mí convirtiéndome de hombre práctico en hombre contemplativo” (Plazaola, 2007:287). Pero, en el marco de la historia del arte y de la estética clásica de los siglos XVIII, XIX y XX, ¿quiénes son los actores que podían contemplar, cuándo y desde dónde contemplaban? En definitiva, son los artistas hombres los únicos actores que no sólo determinan las prácticas artísticas, los estilos artísticos, los valores o los cánones estéticos<sup>23</sup>, sino que también son los únicos en determinar qué es el Arte (con A mayúscula), y por ende, son los únicos en tener acceso al arte y a sus modos de contemplación y vivencia estética. Ante ello, Francesca Gargallo (2020) expresa que las mujeres feministas que se desenvuelven en los terrenos de las prácticas artísticas-estéticas y políticas, perciben que el olvido hacía las artistas por parte de la historia del arte, se debe a una androfilia y a una preferencia por el privilegio que los hombres gozan por el poder al que pueden acceder ejerciendo su masculinidad; de tal modo que

---

<sup>22</sup> “Aunque parezca ser la quintaesencia de la estética, la idea de la “experiencia estética” es bastante reciente, pues no aparece en la teoría sino hasta el siglo XIX, basada en ideas de fines del siglo XVII y XVIII desde Shaftesbury y Hutcheson. (Cf. Townsend 1987) Heredera de Kant por su “deleite desinteresado” y de Baumgarten y sus “ideas claras pero confusas” para culminar con Dewey en su “arte como experiencia, se intenta describir y cualificar a la experiencia a partir de la introspección del sujeto en su aspecto cualitativamente distinto de las experiencias ordinarias” (Mandoki, s.f., p. 34).

<sup>23</sup> Un ejemplo que ilustra cómo es que el canon es formado por el sistema androcéntrico, se refleja en el campo de la literatura. En ese sentido, María Jesús Fariña Busto, señala que son las instituciones literarias una de las primeras en formar el canon. Así, “el canon implica un proceso de selección y de exclusión, y supone a su vez una serie de instituciones que forman el canon, entre otras, naturalmente, la escuela y la Universidad” (Fariña, 2016:11).

el sistema masculino repudia y rechaza epistémica e intelectualmente a las mujeres (p.94).

Continuando con la voluntad política de Griselda Pollock sobre la necesidad de cambiar el paradigma eurocéntrico, hegemónico y masculino de la historia del arte, (y agregó) los cambios de paradigma de la estética, del valor estético de la belleza y de la vivencia estética; también me pregunto, en lo que va de esta segunda década del siglo XXI ¿dónde y a través de qué elementos, cosas o situaciones podemos tener una vivencia estética?, en términos de las relaciones de género y de la desigualdad entre hombres y mujeres, ¿quiénes tienen la posibilidad de tener más vivencias estéticas durante su vida? O bien, ante lo que la filósofa Sayak Valencia denuncia como *Capitalismo Gore*, entendiéndolo, desde la voz de Marta Lamas, como “el derramamiento de sangre “explícito e injustificado” del crimen organizado, con su altísimo porcentaje de “vísceras y desmembramientos”, me pregunto ¿es pertinente que la estética continúe con su proyecto de no cambiar su paradigma referente al valor estético de la belleza frente al poder subversivo-reflexivo que puede detonar una indignación traducida en un valor estético del horror? Por otro lado, inmersos en aquel asombro que hace su aparición en una vivencia estética (donde también el propio sujeto hace una introspección distinta de otro tipo de experiencias ordinarias), ¿es pertinente que la estética continúe planteando que las vivencias estéticas únicamente emanan de los espacios de consagración cultural? Intentando reflexionar los cuestionamientos anteriores, hago referencia a los planteamientos de Fabio Rivas Guerrero (2003), pues en su texto “Del sentimiento estético de la vida y su utilidad”, el autor enfatiza la necesidad de pensar “el sentido del sentimiento estético” como una estrategia que emplean las especies en su lucha por la supervivencia; así el autor se pregunta,

¿qué ventajas evolutivas y biológicas implica la existencia de un ser con sensaciones, emociones y sentimientos?, o bien, ¿para qué sirve el adorno, la retórica y la fabulación, el sentimiento de lo sublime, lo estético y lo bello? En ese sentido, me parece que bajo este derramamiento de sangre explícito e injustificado y bajo el altísimo porcentaje de vísceras y desmembramientos (donde una parte del derramamiento de sangre se traduce en feminicidios), somos las mujeres quienes precisamente empleamos nuestros “sentimientos y vivencias estéticas” como una estrategia para luchar por la supervivencia. En palabras de Fabio Rivas (2003):

En cierto sentido, podemos decir que el adorno, y por extensión lo bello y lo horrible, aparece filogenéticamente ligado al instinto de conservación del individuo y/o de la especie, al servicio de la conservación de la vida frente a la destrucción y la muerte (en determinadas condiciones sobrevive la especie o el individuo que mejor <<sabe>> adornarse). (p.11)

Como se puede observar, el hecho de que el autor plantee que el “sentimiento estético” debe concebirse como una estrategia que utilizamos para la conservación de la vida frente a la destrucción y la muerte, marca una primera ruptura con aquella vivencia estética configurada como desinteresada en los términos de Kant. De modo que si la vivencia estética no puede desprenderse de las sensaciones orgánicas que nos conducen al asombro y a la introspección (en el cual nuestro (yo) llega a ser la propia obra de arte), entonces, traduzco que la vivencia estética, desde esta acepción, sí es y debe ser interesada. En ese sentido, el interés de la vivencia estética radica en que lo bello o el horror son en sí mismos instintos que les interesa la conservación de la vida. Así pues, el horror es un instinto de conservación que toma distancia de aquella estética tradicional y converge en una sobrevivencia estética porque permite que -frente a los distintos tipos de violencias- nosotras las mujeres no seamos desinteresadas a los feminicidios; así el desinterés es desplazado por el interés que las mujeres

perseguiamos de querernos con vida. Es así que, desde este sentido del sentimiento estético situó la propuesta de las *sobrevivencias estéticas* configuradas también por la Liberación de la Estética Feminista con el objetivo de que las mujeres construyamos nuevos paradigmas de pensamiento, acción y discurso para disentir estéticamente y agenciarnos políticamente desde nuestras pluralidades (en clave feministas) entre lo privado y lo público. De modo que, dentro de estos sentimientos y sobrevivencias estéticas como estrategias a favor de la supervivencia o conservación la vida, en efecto, Francesca Gargallo (2020) en “Que nos ofrece una mirada feminista desde la estética. Reflexiones sobre la percepción histórica y el arte de mujeres” expresa lo siguiente:

“Entre las filósofas son numerosas las activistas de los derechos de las mujeres y promotoras de acciones para la paz y las justicia; entre las artistas populares, las analistas de las costumbres y la economía; entre las escritoras, actrices, pintoras, fotógrafas y performanceras, muchas impulsan acciones para la aparición con vida de las personas desaparecidas y acompañan los movimientos de madre y familiares.” (p.92, 93)

Ejemplo de estas acciones para la paz, la justicia y el desplazamiento del desinterés por el interés de querernos con vida, se refleja en el grupo de intervención artística *La Lleca* que tiene como objetivo generar espacios de Libertad (para las personas privadas de su libertad) que contribuyan a la generación de múltiples alternativas que les hagan frente a situaciones de injusticia, deshumanización y opresión.

En ese sentido, cuando *La Lleca* llega a los lugares heridos y arrancados (como los nombra la propia *Lleca*) donde, por ejemplo, habitan mujeres inmigrantes, el grupo desde la performance *Nuestra casa*, busca revivir su vida y aminorar su malestar de estar sobreviviendo en un país lejano y con otro idioma; así desde sus intervenciones artísticas señalan lo siguiente: “intervenimos rompiendo el binarismo cuerpo-mente, las lógicas dominantes y los discursos que oprimen, buscando “revivir la vida en profundidad crítica” y alentar la esperanza al pensar en el porvenir” (Freire, 2005:13 como se citó en Arellano y Méndez, 2022:99).



**Figura 3 Performance *Nuestra casa*. Centro Comunitario InBáze. Grupo de mujeres inmigrantes. Praga, 2018.**

## 1.2 Liberación de la Estética Feminista

[...] hay que seguir desubicando la figura del genio creador, del individuo dominante, del portavoz. Colocar intereses distintos, proponer al mundo las sensaciones producidas por esas prácticas que el sistema patriarcal no considera bellas artes porque las realizaban principalmente mujeres. *Las bordadoras de arte. Aproximaciones estéticas feministas*. Francesca Gargallo Celentani.

A partir de lo expuesto en torno al origen de la Estética como teoría del saber sensible, de la instauración del valor estético de la belleza como paradigma y de la concepción de la “vivencia estética”, a continuación presento ideas generales en torno a la “Liberación de la Estética Feminista” como respuesta política frente a la invisibilización de las mujeres dentro de la escena pública de lo artístico, lo cotidiano, lo político, lo cultural y lo estético. En ese sentido, Francesca Gargallo (2019) en “Subversión estética: la cultura feminista y las vanguardias”, pone de manifiesto que el feminismo como movimiento polimorfo “evidencia que la producción simbólica, estética y política de las mujeres, su historicidad y sus valores, han sido sistemáticamente negadas en las culturas de hegemonía masculina con un gran despliegue de formas de violencias, simbólicas, sexuales e ideológicas” (p. 40). Asimismo, Gargallo situándose desde el movimiento de liberación de las mujeres<sup>24</sup>, también expresa que el feminismo desenmascaró la construcción patriarcal del autor genial y las características que acompañan su figura performativa: excentricidad, soledad, incapacidad de tolerar o

---

<sup>24</sup> “El feminismo de la segunda ola, como también fue llamado el movimiento de liberación de las mujeres que empezó a manifestarse en la década de 1960, se diferenciaba del movimiento feminista que reivindicó la emancipación de las mujeres a fines del siglo XIX y principios del XX porque, precisamente se deshizo del modelo masculino: no exigía que las mujeres alcanzasen la igualdad de derechos con el hombre en mundo construido para que él definiera el desarrollo y tomara la palabra. Los títulos de los libros inscritos en esta ola dan cuenta de una rebelión profunda: *Política sexual* de Kate Millet (1970), *Escupamos sobre Hegel* de Carla Lonzi (1970), *La mística de la feminidad* de Betty Friedan (1963), *El eunuco femenino* de Germaine Greer (1970), *La dialéctica del sexo*, de Shulamith Firestone (1970). Gracias a las feministas de mediados del siglo XX, el sexo se develó como una categoría política, una ideología y una construcción cultural”. (Gargallo, 2020:31, 32).

responder a las normas<sup>25</sup>. De modo que, si esta performatividad de la excentricidad se coloca en las mujeres, Gargallo exprese que a ellas se les enjuiciaría de mujeres locas conduciéndolas inmediatamente al encierro o al control médico<sup>26</sup>.

Es así que las sensibilidades de las mujeres como formas de conocimiento, estaban desvalorizadas por el hecho de ser mujeres irracionales e inferiores. A propósito de la inferioridad de las mujeres, por ejemplo, en el periodo de la colonización en Nuestramérica, Gargallo menciona lo siguiente:

En Nuestramérica, durante la Colonia, las mujeres todas eran infantilizadas, veían reducidos sus derechos a la propiedad y la libre circulación, y eran consideradas de una racionalidad y condición inferior a los hombres todo; pero, por el patrón racista de las relaciones coloniales, una mujer blanca estaba de hecho por encima de mujeres y hombres negros y de los pueblos originarios. (Gargallo, 2020:106)

En este orden de ideas, entonces, la liberación de la estética feminista implica el cambio de paradigma que enuncian Griselda Pollock y Linda Nochlin, pues esta estética liberadora concibe una diferente valoración de lo que las artes han ofrecido al interés, el entretenimiento y a las actitudes de las personas<sup>27</sup>.

De ahí que en el marco del eurocentrismo andrógino de la historia del arte, las artistas feministas confrontaran su desplazamiento y rechazo de la esfera del arte, así como confrontaran aquel “gusto estético clásico y academicista”, de modo que:

La opresión no les gustaba a las mujeres, el silenciamiento de su creatividad se les reveló repulsivo, la violencia les provocó rechazo. Las artistas feministas enseñaron al movimiento de liberación que, si se percibía algo contrario al goce de la vida, era factible evidenciar su lado

---

<sup>25</sup> Gargallo, 2019, *op.cit.* p. 41

<sup>26</sup> Desde la mirada de Leesa Fanning, cabe señalar que no solo a las mujeres artistas se les trataba de locas e inferiores, sino incluso a la propia imagen de “la mujer” representada en la historia del arte se le etiquetaba de formas peyorativas; de ahí que la mujer en el arte, como señala Fanning “los críticos han adscrito diversos roles a estas mujeres caracterizándolas como madres, esposas, putas, hermanas, amantes e hijas” (Fanning et al., 2017: 326).

<sup>27</sup> Gargallo, *op.cit.* p. 26

abyecto, su fealdad. Percibir lo rechazable las confrontaba con el gusto, con las costumbres y las empujaba a revisar la idea de belleza. Riñeron con el orden que las constreñía, lo retaron. Los cambios de valores estéticos se les ofrecieron instrumentos para la liberación. (Gargallo, 2020:39)

Entre la repulsión que emana del sistema andrógino artístico-estético, entre lo abyecto y la fealdad del sistema de opresión sexual hacia las mujeres, y entre lo cuestionable del orden bello, me pregunto: ¿Lo grotesco a quién insulta? ¿Son grotescas las mujeres y las disidencias sexuales por no pertenecer al canon de la belleza? ¿Son grotescas las producciones artísticas de mujeres feministas? ¿Qué pueden tener en común lo grotesco y los feminismos? O bien, ¿es grotesco que, por ejemplo, dentro de los grupos mixtos de arte los hombres expresen que no importa que sólo esté una mujer dentro del colectivo puesto que ella piensa como hombre?<sup>28</sup> Y en suma, ¿es posible concebir la categoría estética de lo grotesco como una sobrevivencia estética?

### 1.3 La categoría estética de lo grotesco: ¿A quiénes insulta?

Lo bello no sería sin lo grotesco así como la vida no sería sin la muerte o el día sin la noche. El grotesco tiene que ver con un contraste artístico, pero no sólo eso, sino también con una característica humana: ¿acaso el hombre mismo no es algo inacabado, incompleto, con vicios, con defectos? ¿Se da cuenta, lector, que la creación es capaz de armonizar los opuestos, cosa que en el mundo vital es difícil de hacer?

“Breve abecedario filosófico-literario”. Yamilet Bautista

En definitiva en el mundo vital es difícil armonizar los opuestos. Así, por ejemplo, es difícil armonizar las diferencias entre las mujeres, los hombres y las disidencias sexuales. De manera que si fuera sencillo armonizar los opuestos, entonces, en nuestro

---

<sup>28</sup> Lo grotesco traducido en machismo y misoginia se puede ver en la entrevista que le realizan a Arturo Angulo integrante del grupo SEMEFO. En dicha entrevista, Arturo expresa que para el grupo no hay ningún impedimento de trabajar con una mujer, puesto que la tienen (Teresa Margolles) piensa como hombre. Líneas más adelante dice: “Sólo hay una mujer en grupo SEMEFO y no queremos más; algunas otras que esporádicamente colaboran con nosotros sólo son pobres víctimas de nuestro sadismo y morbosidad, a las que usamos y de las que abusamos” (Mayer, 2004:49).

mundo no habría violencias y dominio unos sobre de otros. Partiendo de las diferencias, pero sobre todo del dominio y sometimiento del hombre sobre la mujer, es como en estas líneas me interesa reflexionar en torno a la categoría de lo grotesco<sup>29</sup> desde sus dimensiones de lo cómico y lo horroroso repulsivo puesto que, en palabras de Frances S. Connelly (2017) “lo grotesco se entiende mejor por lo que hace, no por lo que es” (p. 29). E igualmente, lo grotesco “es una acción, no una cosa –más un verbo que un nombre” (Connelly, 2015, s.p). En ese sentido, interesa reflexionar sobre qué es lo que hace y provoca lo grotesco bajo la lógica de dominio del hombre sobre la mujer, o en función del dominio del canon de la belleza (establecido desde la mirada masculina) sobre las mujeres y sus producciones artísticas. Dicho lo anterior, solo resta enfatizar que este breve apartado no intenta ser una arqueología de lo grotesco sobre su evolución del mismo, sino que intenta dar cuenta cómo lo grotesco es utilizado, como enuncia Maria Makela et al. 2017 como una “estrategia estética que socava la ideología dominante” (p. 288). De ahí que, para fines de esta investigación, se desarrolle lo grotesco como estrategia estética desde manifestaciones artísticas de finales del siglo XVIII y siglos XIX, XX. De modo que adentrarme en las grutas de estos siglos, me permitirá construir cómo la estrategia estética de lo grotesco puede converger en la propuesta de lo *grotesco feminista* situada en el siglo XXI.

---

<sup>29</sup> Orígenes y significado de la palabra <<grotesco>>. “En el último cuarto de la década de 1400, se excavaron en Roma las ruinas del Palacio de Nerón, la Domus Aurea, revelando decoraciones murales con combinaciones caprichosas de plantas, figuras, criaturas míticas y elementos arquitectónicos. Como las habitaciones estaban por debajo del nivel del suelo, como en una gruta, las invenciones fantásticas y bizarras allí encontradas empezaron a ser conocidas como grottesche” (Connelly, 2015, s.p.). “Ya Vasari, en el siglo XVI, con base en un juicio desfavorable del arquitecto romano Vitruvio, de la época de Augusto, condenaba lo grotesco, viendo en él un empeño en “pintarraजार los muros con monstruos en lugar de pintar imágenes claras del mundo de los objetos” (Sánchez, 2005:243).

La artista mexicana Lucía Vidales indica que pensar sobre el imaginario de lo grotesco, implica hacerlo desde de normas establecidas dictadas por luchas de poder. Es decir que dichas normas se constituyen desde un centro dominante que establece la totalidad y define los espacios que le son lejanos, marginales, irrelevantes, accesorios o prescindibles (Vidales, 2014:46). En este punto, cabe preguntarnos, ¿el centro dominante usa a su favor lo grotesco para rechazar a quienes son marginales, irrelevantes o accesorios? O por el contrario, ¿el centro dominante rechaza todo aquello que (desde sus juicios de valor estético/moral) es grotesco?, o bien, ¿lo grotesco amenaza y transgrede los valores del centro dominante?<sup>30</sup> Como lo grotesco, según Connelly, no tiene que ver exclusivamente con el objeto de la mirada estética, y mejor dicho, se compromete con el mundo y va más allá de los límites, entonces, nos aproximamos en deducir que el centro dominante rechaza lo grotesco; y a su vez, lo grotesco detona un cúmulo de reacciones en contra de los cánones establecidos por el centro dominante.

### **1.3.1 Lo grotesco exótico: Eva tahitiana tropical y pecadora**

El siglo XVIII no está exento de la aparición de lo grotesco desde las coordenadas del centro dominante y lo marginal. Esto se demuestra con la producción artística que proviene de aquellos viajeros y artistas que se dedicaron, según Elizabeth C. Childs, a registrar la condición humana alrededor del mundo. En ese sentido, por ejemplo, los artistas viajeros pertenecían al centro dominante y las mujeres tahitianas correspondían a los espacios lejanos y marginales. Asimismo, entre estas coordenadas, Lucía Vidales señala que no sólo deben pensarse los enfrentamientos de poder al

---

<sup>30</sup> Se afirma la pregunta en el sentido de que: “El periodo romántico supuso la entrada de lo grotesco en la corriente principal de la expresión moderna como medio para explorar formas de experiencia y expresión alternativas y desafiar a los presuntos universales de belleza clásica” (Connelly, 2017: 25).

momento de referirse a la imagen normativa de lo grotesco, sino que también debe hacerse desde la polaridad entre lo grotesco y lo bello. Es así que lo grotesco, en este siglo, fue un mecanismo que advertía a los viajeros sobre no dejarse seducir por la “aparente belleza” de las mujeres tahitianas; así como el centro dominante hacía uso de lo grotesco para develar la otredad y extrañeza de aquellas mujeres marginadas que estaban lejos de pertenecer al canon de la belleza europeo.

Según Elizabeth C. Childs, la imagen de *Poedooa*, de John Webber, en principio, seduce a los hombres europeos en tanto que se percibe una mujer de belleza natural, con una mirada atractiva y sugerente que incita al europeo a descubrirla. De modo que su belleza se ubica como una Venus tahitiana; no obstante debe ser rechazada porque lo grotesco y lo anómalo hace su aparición. El pequeño detalle anómalo son los tatuajes de su brazo derecho, y esta anomalía implicaba que los viajeros europeos definieran que la *Poedooa* es exótica, y que además debe situarse en lo Otro<sup>31</sup>. Es decir, la *Poedooa* es una mujer que responde, en términos de Elizabeth, a lo grotesco etnográfico o lo grotesco inesperado.

En contraste, un siglo después, el artista Paul Gauguin critica la cultura europea y enaltece la cultura tahitiana, no obstante, la producción artística de Gauguin también tiene una atracción por las mujeres tahitianas, la diferencia radica en que estas mujeres tahitianas perturban las normas de la belleza clásica. Es decir, contrario a lo que Webber hizo en su copia de *Poedooa* sobre desaparecer el lado anómalo de la Venus tahitiana y exótica (porque los tatuajes pueden ser un signo de ofensa hacia la belleza

---

<sup>31</sup> Curiosamente, señala Elizabeth C. Childs que el propio Webber hizo una copia de este mismo lienzo en 1780, la diferencia radica en que ésta copia ya no muestra los tatuajes de *Poedooa*. En consecuencia, la desaparición de los tatuajes, según Elizabeth, devela que la mujer, en efecto, sin los tatuajes se adecua a las normas europeas de belleza femenina. (C.. Childs et al, 2017: 237)

canónica), Gauguin enaltece<sup>32</sup> los rasgos de lo “Otro” y de lo exótico de sus mujeres. Es así que la crítica del artista hacia la normatividad de belleza, recae en que:

“Gauguin reitera sutilmente las jerarquías raciales omnipresentes y tan conocidas del racismo científico del siglo XIX, que situaban a las personas de tez más oscura en los escalones más bajos de la pirámide humana, mientras que los europeos blancos coronaban la cima y el reino animal [...]”. (C. Childs, et al., 2017: 240)

Por lo anterior, Gauguin confrontaba al centro dominante desde las tensiones duales de poder que oscilan entre lo civilizado/lo primitivo o lo bello/lo exótico; de ahí que “Gauguin rechazó estos supuestos límites en la medida en que manipuló lo grotesco para desestabilizar la diferencia física y cultural, rejuveneciendo así su imaginación y su arte”<sup>33</sup>

#### **1.4 Lo grotesco cómico y lo grotesco horroroso repulsivo: la mamá de Kooning como madre semiótica, fálica<sup>34</sup> y temible**

Similar a la postura del artista Gauguin del siglo XIX, a mediados del siglo XX y a la luz del expresionismo abstracto, encontramos la producción plástica del artista Willem de Kooning quien también hizo uso de lo grotesco en su obra *Mujeres*<sup>35</sup> para desestabilizar los cánones de belleza.

---

<sup>32</sup> “El corolario de esta fascinación por la figura grotesca es el profundo aprecio que sentía Gauguin por la escultura y decoración del Pacífico, un género artístico que se consideraba grotesco dentro del pensamiento estético europeo. Tal y como ha demostrado Frances Connelly, el notable entusiasmo de Gauguin por el arte morí y de las Marquesas es una manifestación *fin-de-siècle* muy propia del aprecio romántico a lo grotesco, que también encontramos en los escritos de de Baudelaire y Hugo, y en los bocetos polinesios del grabador Charles Meryon”. (C. Childs et al., 2017: 243).

<sup>33</sup> *Op. cit.* p. 254

<sup>34</sup> “La Madre Fálica, concepto elaborado por Julia Kristeva, es la fantasía inconsciente de una figura poderosa y potencialmente aterradora que domina el desarrollo psicosexual del niño, también es el objeto hacia el que se dirige la libido infantil. La apariencia hilarante y monstruosa de las *Mujeres* sugiere que su comprensión no es un problema de interpretación, sino de permitir que realidades en conflicto permanezcan fluidas, en contingencia. Lo grotesco es inagotable y siempre provocador” (Fanning et al., 2017: 315).

<sup>35</sup> “Las temibles *Mujeres* de De Kooning se encuentran entre las imágenes más potentes del siglo XX, todavía hoy provocan y suscitan nuestro interés en cuanto que encarnan plenamente lo grotesco/semiótico como una pluralidad de significados y excesos” (*op. cit.* p.333).

Del mismo modo que enuncié anteriormente el pensamiento de la artista mexicana Lucia Vidales para desarrollar las obras que nos remitieron al grotesco exótico-etnográfico, en estas líneas, también el pensamiento de la artista es viable porque señala cuatro posicionamientos de lo grotesco que le permiten explicar su propia producción artística. Los posicionamientos son: la deformación, la materia, la ironía y la fragmentación. Así pues, entre los posicionamientos de Vidales y la producción de Kooning, es preciso describir la plástica kooniagna desde el posicionamiento de la materia de Vidales, puesto que me permite descifrar en qué sentido el artista empeló lo grotesco; además de que la “materia” guarda similitud con los rasgos del cuerpo semiótico<sup>36</sup> y el cuerpo simbólico<sup>37</sup> contenidos en la producción de Kooning. Así pues, para Vidales, lo grotesco está relacionado con el cuerpo, y entre el cuerpo y lo grotesco se sitúa todo aquello que muta, decae, muere o se olvida. En este sentido, el cuerpo es la materia que no desaparece sino que muta o muere. Por consiguiente, el primer aspecto de la materia, se vincula con el empleo del cuerpo porque, según Leesa Fanning (2017) los cuerpos en *Mujeres* cambian, se descoyuntan, se ensamblan o se mezclan con un todo espectro de pinceladas pastosas (p.313).

Asimismo, la materia se suscita en la serie de *Mujeres* porque el cuerpo semiótico, es decir, esa fuerza corporal fluida, excesiva, rítmica, energética y dispersa constituye aquella materia corpórea que se asocia, según Fanning con lo femenino y el cuerpo maternal<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> “Empleando la teoría de Kristeva como modelo, definiré dos <<tipos>> de cuerpos que pueden aparecer representados en el arte: el cuerpo <<semiótico>> no cartesiano de flujo, fluidez y exceso, que caracteriza las formas corporales grotescas de las *Mujeres* de De Kooning [...]” (*op. cit.*p.315).

<sup>37</sup> “El cuerpo <<simbólico>> cartesiano o clásico como algo contenido y forma estable, que fue el modo de representación dominante desde el Renacimiento hasta comienzos del siglo XX” (*loc.cit.*).

<sup>38</sup> “Las *Mujeres* de De Kooning revelan el cuerpo de la mujer como lugar de materia y proceso – destrozando y oponiéndose a inmovilismos y formas fijas” (Fanning et al., 2017:321).

Por otro lado, la materia, según Vidales, también tiene relación con el uso de texturas, materiales, las densidades de la pintura y el color. Es así que la materia (como gesto de lo grotesco) se manifiesta en la obra de Kooning desde el aspecto del color debido a que “el color es la expresión sensual, visual, de una carcajada terrenal, atrevida y absurda”<sup>39</sup>. De manera que Fanning (en alusión al análisis de Hess) señala que para este último el color que emplea Kooning se asocia a la risa.

Entonces, desde el color y el cuerpo semiótico-femenino-maternal (como materia), ¿qué papel juegan lo grotesco cómico y lo grotesco horroroso repulsivo manifestados en las *Mujeres* de Kooning? En relación a lo grotesco horroroso repulsivo, se puede decir que este tipo de grotesco se asocia con la figura de la Madre Fálica que no sólo es causa de horror y miedo entre la relación madre e hijo, sino que el rasgo de lo fálico provoca miedo debido a la subversión de las técnicas del buen arte. Por otro lado, lo temible y el horror de lo fálico radica en que, según Fanning, lo fálico se despliega en la enormidad de las escalas y proporciones que se refleja en la mirada de las imágenes; lo fálico también causa temor por el tamaño<sup>40</sup> enorme ya que no se pueden apreciar en su totalidad, y en su defecto, nos enfrentamos a la carne de las *Mujeres*. Finalmente el elemento fálico, según Fanning, se refleja en la potencia de los cuadros porque los cuerpos casi desbordan la mayor parte del lienzo<sup>41</sup>.

---

<sup>39</sup> *op.cit.* p. 338

<sup>40</sup> “Tal y como se colocaron los cuadros, con la parte inferior del lienzo a medio metro del suelo, las poderosas *Mujeres* de De Kooning se asoman por encima del espectador como lo hacían con el artista mientras las pintaba. Además de la escala, el ejemplo rígido e icónico de todas las *Mujeres* refuerza su carácter fálico. Estas *Mujeres* no permanecen en reposo; su pose supone la habilidad de dominación” *op.cit.* p.327

<sup>41</sup> *loc.cit.*

Asimismo, la Madre Fálica está estrechamente relacionada con la mamá del artista (Cornelia de Kooning), puesto que en varias declaraciones se percibe que las *Mujeres* de Kooning están relacionadas a su mamá<sup>42</sup>. Es así que desde la figura de la mamá, lo grotesco horroroso repulsivo se manifiesta en el momento que dicha figura causa temor y agresividad como indicativos de una Madre Fálica, o sea, una madre fiera. Bajo la percepción de Elaine de Kooning (esposa de Kooning), la mamá del artista se describía de la siguiente manera:

Ella no era una anciana sonrosada y bondadosa. Podría haber derribado un muro de ladrillos ella sola. Franz Kline y Jackson Pollock tuvieron madres parecidas –señoras bajitas y gritonas-. Podrías encontrártelas en la proa de un barco rompiendo el hielo de icebergs gigantes. Nada las detenía...aquella mujer era temible. (Pepper, <<The Indomitable De Kooning>> p.70 como se citó en Fanning et al., 2017:331).

Con respecto a lo grotesco cómico, el uso del color que emplea Kooning, conduce a que lo grotesco no sólo irrumpa la representación canónica de la mujer, sino que el color y la risa irrumpen la propia posición de Kooning como artista. En ese sentido, Kooning se libera de aquella práctica hegemónica y academicista por medio del color porque este elemento es el vehículo de su liberación. Así pues, “en De Kooning el color es su risa, su alegría, su *jouissance*, revela a un sujeto liberado de lo simbólico; sin duda su color es el de la ruptura –chillón y desagradable-“<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> “De Kooning dijo una vez que *Mujer I* <<le recordaba mucho a [su] infancia, en Holanda, cerca de toda esa agua>>, un recuerdo que podría sugerir indirectamente una asociación inconsciente entre la mujer pintada y la madre del pintor. Al enfatizar el aspecto maternal de sus cuadros, De Kooning dijo algo más directo, <<creo que puedo pintar jóvenes bonitas pero cuando las he acabado, siempre me encuentro con que no están ahí, sólo sus madres>>” *op.cit.* p.330

<sup>43</sup> *op.cit.* p. 339

## Sección 2: Los insultos y la sobrevivencia feminista en Gloria Anzaldúa

Es el problema. Soy la esposa de Jim y la mamá de Janey, especialista en poner pañales y monos de nieve, en servir comidas, en hacer de chófer. ¿Pero quién soy yo como persona? Es como si el mundo siguiera adelante sin mí.

*Mi vida hasta ahora.* Betty Fried

La psicóloga social, activista y feminista de mediados del siglo XX Betty Friedan, en su célebre obra *La mística de la feminidad* (1963) denunciaba que la “mística de la feminidad” dictaba que el deber ser de las mujeres era la realización de su propia feminidad. En ese sentido, ésta feminidad implicaba que las mujeres envidiaran a los hombres e intentaran ser igual a ellos, en vez de aceptar su propia naturaleza que sólo puede encontrar su “total realización” en la pasividad sexual, en el sometimiento al hombre y en consagrarse amorosamente a la crianza de los hijos (Varela, 2013:7).

Para la época en que Friedan se cuestiona la mística de la feminidad, es importante señalar que las mujeres fueron sometidas a procesos de aislamiento, posesión, cosificación y fetichización de sus cuerpos debido al estallido de los conflictos bélicos y totalitarios del fascismo de la Segunda Guerra Mundial. Por tanto, después de que Hitler fuera vencido se degrada la participación de las mujeres como agentes políticos para retornar y ser obligadas a someterse en la vida privada.

De este modo, orillar a las mujeres al aislamiento las obligaba a seguir ciertos mandatos que respondían al cumplimiento de los deseos frustrados de los soldados que combatieron durante la guerra; así sus deberes correspondían al encierro dentro de sus hogares junto a la fetichización de sus aparatos electrodomésticos.



**Figura 4** *Descabezado II*, Lucía Vidales Lojero, 2013. Óleo sobre mdf. 25 x 20 cm.

Estos mandatos, según Nuria V. Varela, tenían que ser obedecidos, por un lado, para reactivar la economía del país, y por el otro, en virtud de que los hombres cumplieran con sus sueños de poseer casas, mujeres amorosas e hijos debido al trauma en la carnicería mundial (Varela, 2013:73).

En analogía con las mujeres estadounidenses de los años sesenta, seis décadas después, la vida pública-privada para nosotras las mujeres de Nuestramérica<sup>44</sup> no dista de la vida de entreguerras del pasado siglo, e incluso deduzco que aquella “mística de la feminidad” ha mutado en una feminidad horrorizada porque el control de las mujeres, desde el *Capitalismo Gore*, no responde únicamente en nuestro aislamiento, sino que el control sobre nosotras implica que la vida y nuestros cuerpos sean elementos centrales para la producción de riqueza (Valencia, 2016:187). Una producción de riqueza que deviene, como señala Gloria Anzaldúa, trescientos años atrás<sup>45</sup>.

---

<sup>44</sup> Siguiendo el pensamiento de Francesca Gargallo, en primer lugar, “se entiende por Nuestramérica a la América mestiza y al territorio de los pueblos de Abya Yala” [...] En segundo lugar, tomo distancia de expresiones como “mujeres mexicanas” o “mujeres de Latinoamérica” debido al rechazo de los pueblos indígenas al término de “Latinoamérica”, pues ninguno de ellos habla una lengua latina, habiendo, según Gargallo, aproximadamente 2000 lenguas y variantes lingüísticas en el territorio que por motivos coloniales llamamos “América”. [...] Por tanto, de la mano de Gargallo, “uso Nuestramérica o Nuestra América, con los relativos designativos y adjetivos nuestramericana y nuestroamericano, en contra de la exclusión de las lenguas de los 607 pueblos vivos de Abya Yala implícita en el uso de Latinoamérica [...] Por su puesto, sueño con el día en que el continente deje de designarse con el nombre de un florentino que acompañó las expediciones de conquista” (Gargallo, 2020:119,120).

<sup>45</sup> “La mujer de piel oscura ha sido silenciada, amordazada, enjaulada, forzada a la servidumbre por medio del matrimonio, apaleada durante trescientos años, esterilizada y castrada en el siglo XX. Durante trescientos años ha sido una esclava, mano de obra barata, colonizada por el español, por el Anglo, por su propio pueblo (y en Mesoamérica, bajo el patriarcado indio, su vida no estaba libre de agresiones)” (Anzaldúa, s.f.: 64).

Un ejemplo contemporáneo que repudia el control, la venta, los secuestros, los raptos, la compra venta, el cautiverio y la esclavitud de las personas y de sus cuerpos, se refleja en la acción performativa *¿Salvajxs Aúntenticxs?* de Lola Perla y Vulvana que se llevó a cabo en la Plaza Colón, Madrid, España, 2019. En efecto, este acto performativo se sitúa desde un antirracismo en situación migratoria que denuncia el racismo histórico, la trata, el tráfico de personas, la tortura del espectáculo, las violaciones sexuales, las fiestas salvajes, los desnudos forzados, la pederastia, los feminicidios, el suicidio, la disección genital, la exotización, las humillaciones, las rarezas y el beneficio obtenido por la institución etnográfica y clínica en occidente. En ese sentido, dicha acción de performance devela aquella producción de riqueza a partir del control de los cuerpos que ejercieron los secuestradores, los violadores, los asesinos, los pederastas, los esclavistas, los traficantes y los tratantes<sup>46</sup>. Asimismo, da cuenta que dicha producción de riqueza se edificó en pabellones exóticos, jardines, circos, zoológicos, salas de anatomía, museos, exposiciones etnológicas o espectáculos privados. Por consiguiente, desde la mirada de Lola Perla y Vulvana:

Se construyeron a los salvajxs auténticxs en falsos espectáculos, fueron proyectos gubernamentales, propagandísticos y eclesiásticos, llevados a cabo mediante secuestros o raptos, compra venta, cautiverio y esclavitud como forma de negocio para justificar el racismo, el tráfico y la trata de animales y personas de pueblos originarios” (Colectivo Espacio en Blanco, 2020: 2m01s).

---

<sup>46</sup> Ejemplos de esclavistas, tratantes o traficantes que se exponen en *¿Salvajxs Aúntenticxs?* Son: Ipólito de medici (cardenal, coleccionista, tratante); Hendril Cézár (cirujano, empresario, traficante y tratante); Willian DunLop (doctor, traficante, tratante); Georges Cuvier (naturalista, consumidor, taxidermista). Para consultar la acción de performance visitar: <https://www.youtube.com/watch?v=624Zmdg7CUM>

Es así que desde el control y sometimiento hacia las mujeres y sus cuerpos en periodos como la Segunda Guerra Mundial, la Colonia o el *Capitalismo Gore* que nos atraviesa hoy en día, se ilustre la importancia del feminismo para comprender cómo pueden operar los insultos hacia las mujeres como sobrevivencias feministas que confronten y ridiculicen al sistema patriarcal.

## 2. ¿Qué es el feminismo?

Yo he tenido mucha suerte, y no sólo por seguir viva. He tenido la inmensa suerte de toparme con el feminismo –con un discurso, con un activismo, con una manada-, que me ayudó a comprender lo que me había pasado, a vislumbrar los intrincados tentáculos de esta violencia, incluso aquellos que aguardaban naturalizados dentro de mí.

“Perlas ensangrentadas: manada frente a la violencia” en *Devenir Perra*. Itziar Ziga

Como vimos en la sección anterior, el feminismo según Gargallo y situado en el terreno de la historia del arte, fue un movimiento de rebelión profunda que desmanteló cómo las artistas-feministas han sido sistemáticamente negadas por la hegemonía masculina. Por otro lado, desde la mirada de bell hooks (2017), el feminismo es un movimiento que busca acabar con la explotación-opresión sexual sin importar que los hombres fueran el enemigo; por tanto debe confrontar no sólo la acción de la opresión sexual, sino atacar el pensamiento que lo reproduce (p.21). Por su parte Sayak Valencia (2016) señala que el feminismo es una práctica política y categoría epistemológica, así como subraya que hay muchos feminismos -que al concebirse como movimientos- se rigen por la crítica contra la violencia ejercida por el sistema hegemónico y (hetero) patriarcal (p. 187).

Partiendo del feminismo como una práctica política, una teoría, un movimiento (y una manada en los términos de Itziar Ziga) que se pronuncian en contra de la opresión sexual y exclusión de las mujeres, doy paso a desglosar brevemente la estructura de los insultos debido a que estos discursos de sometimiento, aún en nuestros días, forman parte de la violencia sistémica y simbólica de este *Capitalismo Gore*. En palabras de Sayak Valencia:

Las mujeres junto a todos aquellos sujetos entendidos como subalternos o disidentes de las categorías heteropatriarcales, hemos vivido en lo gore a través de la Historia. En la violencia extrema tanto física como psicológica –y más reciente la violencia medial-, pues éstas han sido parte de nuestra cotidianidad, de nuestra educación. La violencia como elemento medular en la construcción del discurso (Bernárdez, 2001) presupone que la condición de vulnerabilidad y violencia es inherente al destino manifiesto de las mujeres, algo así como las alimañas bárbaras. (Liddel, 2008 como se citó en Valencia, 2016: 188).

## 2.1 ¿Qué es el insulto?

De lo discutido hasta el momento, queda claro que los insultos hacia las mujeres forman parte de las primeras formas de violencia psicológica y emocional. Asimismo, los insultos se expresan de determinada manera porque también forman parte de los conocimientos que día a día nos atragantamos<sup>47</sup>, y a su vez, emanan de aquello que Julieta Kirkwood nombra como la *economía política del conocer* que consiste en repudiar aquellos conocimientos y saberes que devienen de las mujeres y en sí de lo “Otro” de los “otros”. De ahí que:

---

<sup>47</sup> Insultos que se han reflejado a lo largo de esta investigación son: la mujer artista (carente de falo, imposible que sea un genio creador); la mujer ignorante (que no puede pertenecer al conocimiento perfecto de la economía política del saber); la mujer incompleta (deseosa de encontrar su “media naranja” porque sin el hombre no es nada- es un ser desalmado); la mujer loca (aquella que tiene ser controlada y encerrada); la mujer infantilizada; (desde el proceso de colonialización) la mujer queda reducida a su derecho a la propiedad; la mujer exótica, la mujer del grotesco etnográfico; la mujer fálica (aquella que es temible, gritona, aterradora), la mujer del grotesco semiótico o la mujer cosificada y fetichizada.

El paradigma científico “reconocido” (patriarcal) no admite conocimientos que puedan poner en cuestión el orden posible (ideado y explicado por él) y, menos aún admite aquellos conocimientos (forma y contenido) que se atreven a postular ordenamientos teóricos alternativos. Ya sabemos que, en este plano, cualquier conocimiento diferente es desautorizado y perseguido bajo la calificación de herético (cáncer marxista), desviado, sin importancia, “tonterías”, “cosas de mujeres”, etc. (Kirkwood, 1987:44)

De lo anterior, es preciso enunciar un par de características sobre el insulto (desde los estudios lingüísticos) con la intención de complementar la tesis del por qué los insultos hacia las mujeres no sólo son discursos de dominio, sino también son la posibilidad de agenciamiento político y sobrevivencias feministas para las mujeres.

Marisa Colín Rodea (2005) en “Modelo Interpretativo para el estudio del insulto”, señala que un insulto es un fenómeno comunicativo-lingüístico que se ha estudiado desde la lingüística, la sociolingüística, el discurso y la lexicografía. A su vez, Colín señala que hay dos sentidos del insulto visto como una palabra o una acción. Por otro lado, si se estudian los insultos desde las creencias (sentido común) que los hablantes se hacen de éstos mismos, entonces, señala Colín que los insultos se pueden comprender como ideas confusas-fronteras difusas<sup>48</sup> o como elementos esenciales<sup>49</sup>.

De modo que, desde este fenómeno comunicativo y lingüístico de los insultos, destaco la importancia de comprender dicho fenómeno junto a la categoría estética de lo grotesco debido a que ambos, más allá de ser palabras o nombres, son acciones que detonan respuestas en las personas receptoras.

---

<sup>48</sup> “Todo puede ser un insulto. Dado que éste se define por el tono, o por otros elementos suprasegmentales, el insulto puede ser definido desde su exterioridad, es decir, desde lo que circunda a lo lingüístico (v. gr: elementos suprasegmentales; o bien, procesos inferenciales” (Colín, 2005: 15).

<sup>49</sup> “Existe un concepto, que muy probablemente se materializa en las palabras, esto es, en las unidades: una acción verbal sancionada socialmente y conocida por los hablantes” *loc.cit.*

## **Ideas confusas**

Los insultos como ideas confusas, a grandes rasgos, son actos de habla comportativos-expresivos que se diferencian de los actos realizativos. En ese sentido, estos actos comportativos sirven para dar rienda suelta a las emociones, no obstante, “una caracterización basada sólo en el carácter expresivo del insulto deja un vacío en el estudio de la comunicación humana” (Colín, 2005:16).

## **Ideas esenciales o constituyentes esenciales**

Percibir los insultos como ideas esenciales, implica estudiar las unidades léxicas marcadas como “ofensivas y groseras”; de modo que éstas unidades “pueden ser semánticamente ambiguas, funcionar como metáforas, o bien ser sustituidas por eufemismos o disfemismos”<sup>50</sup>.

En otro orden de ideas, Colín señala que hay ciertos elementos a través de los cuales los insultos se materializan dentro de los procesos comunicativos y lingüísticos. Así, los elementos son: la *socialización*, la *violencia*, las *emociones*, el *comportamiento cortés o grosero*, y los *tipos de insulto*.

En tanto que postulo que los insultos son la posibilidad de agencia política y un medio de sobrevivencia feminista, es preciso comprender por qué los insultos –además de ser actos violentos- emergen en contextos de violencia que, en el caso de nuestro estudio, son violencias verbales y psicológicas que se suscitan dentro de las relaciones de dominio que los hombres ejercen sobre las mujeres. Así pues, en el caso de la violencia, Colín plantea que el insulto en sí mismo es un acto de violencia que implica violencia. A su vez, Colín aludiendo a Kolakowski (1999), señala que la violencia es un elemento inherente a la cultura y a la humanidad. En ese sentido:

---

<sup>50</sup> Colín, *op.cit.*p.17

[...] sólo las personas pueden ejercer y sufrir la violencia. Cometer un “acto de violencia” es utilizar la fuerza o la amenaza para obligar a alguien a comportarse de determinada manera para impedir que haga determinada cosa, o simplemente, sin otro objeto que causarle daño [...] La violencia ha sido un aspecto inextirpable de la historia humana desde sus orígenes, igual que la guerra que no es más que una forma organizada de violencia. [...] La violencia en sus más variadas formas continuará siendo parte de nuestro sino. (Colín, 2005: 22,23).

Partiendo de que la violencia es utilizar la fuerza o la amenaza para obligar a alguien a comportarse de determinada manera o causarle un daño, es como se puede comprender a los insultos como formas violentas que desde el sistema de opresión sexual someten a las mujeres. Esto se enlaza con el fenómeno de <<la colonialidad del amor>> que consistió en colonizar el pensamiento y los cuerpos de las mujeres bajo el proceso de la colonialidad del poder<sup>51</sup>. Así, por ejemplo, en este periodo de la colonia focalizo el insulto hacia las mujeres como “perras-hembras-débiles-máquinas de hijos” que en principio se explica con la colonialidad del amor debido a que, según Norma Mogrovejo, la acumulación de capital en América fue únicamente posible con la función reproductora de las mujeres (Mogrovejo, 2019, s.p.). Además, la condición de la mujer como productora de hijos también tiene su explicación en la “división de los sexos”<sup>52</sup> en función del varón como proveedor y la mujer como débil y productora de hijos.

Finalmente, ver de qué modo el insulto hacia las mujeres como “perra-hembra-débil-máquina de hijos” es un acto violento y coercitivo que las somete, se explica por los actos de violación con la finalidad de moldear las subjetividades de hombres y

---

<sup>51</sup> Para Anibal Quijano la colonialidad del poder marcó fundamentalmente la división internacional de trabajo con base en el color de la piel, lo que legitimó la calidad de humanidad para los blancos quienes podían recibir salario y privilegios; y la explotación de indígenas y esclavos negros a quienes se les negó su calidad de humanidad, lo que justificó su explotación hasta la muerte” (Quijano, 2014: 1,57 como se citó en Mogrovejo, 2019, s.p.).

<sup>52</sup> Esta <<división de los sexos>> se puede comprender a partir de lo que la autora Gayle Rubin nombra como <<sistema sexo/género>>. Desde este sistema, es posible comprender las causas por las cuales las mujeres son oprimidas y subordinadas. De modo que, un sistema sexo/género “es el conjunto de disposiciones por el cual una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en el cual se satisfacen esas necesidades humanas transformadas” (Rubin, 1986: 97).

mujeres con base en la única verdad de la heterosexualidad, la imposición del género, el binarismo y la monogamia (Mogrovejo, 2019: s.p.).

## **2.2 El insulto como un estilo de la carne desde Judith Butler**

Siguiendo con la reflexión en torno a comprender los insultos como actos que emergen desde contextos de violencia y que en sí mismos son actos violentos, cabe preguntarnos ¿de qué manera los insultos son naturalizados? ¿Los insultos determinan quiénes somos? ¿Ser perra, puta, cerda, criada, esclava, loca, fálica, exótica, semiótica, ignorante etc. constituye la naturalidad del género “mujer”? o bien ¿de qué manera los insultos conforman cierta estructura lingüística, política, estética y cultural dentro de las dinámicas de este Capitalismo Gore?

Para responder a las preguntas acudo a la *Teoría de la performatividad* de Judith Butler, dado que puede ilustrar de qué modo los insultos son mecanismos que -en detrimento de las mujeres- coadyuvan a la reproducción de la dominación masculina desde una lógica binaria, hetero patriarcal, sexista, misógina y capitalista. No obstante, previo al desarrollo de esta sección, me parece pertinente explicitar por qué es importante retomar el pensamiento de Judith Butler. En efecto, retomo el pensamiento de Butler porque siguiendo a Gabriela Cano, Butler, hoy en día, es una de las pensadoras más influyentes para el estudio del género, la sexualidad y lo femenino.

Asimismo, en tanto que postulo que los insultos hacia las mujeres son la posibilidad de agencia política, relaciono dicha agencia con la propuesta de Butler en función de subvertir el género y los cuerpos dado que la autora desnaturaliza las definiciones del cuerpo sexuado como femenino y masculino. Por tanto, la agencia de los insultos implicaría desnaturalizar los propios insultos que encasillan lingüísticamente y culturalmente a las mujeres en dinámicas de dominio por el sistema sexo-género.

Por otro lado, la autora Cano subraya que Butler “quiere visibilizar la violencia de la heterosexualidad normativa y reconocer la viabilidad y legitimidad de las identidades trans de todo tipo y de las identidades que no se ajustan a los modelos, como por ejemplo, los hombres afeminados heterosexuales o las mujeres masculinas heterosexuales o no” (El Colegio de México A.C., 2015: 4m25s). Es así que, al igual que Butler, esta investigación pretende visibilizar la violencia heterosexual desde los insultos y reconocer que las mujeres no nos ajustamos a los modelos impuestos que se desencadenan por parte de los insultos como discursos de odio.

Así pues, siguiendo con el insulto hacia la mujer como “perra-hembra-débil-máquina de hijos”, ¿es posible estipular que dicho insulto –no como una liberación de la emoción, sino como una unidad léxica de agresión- refleje que los géneros de hombre y mujer están inscritos en un orden natural, biológico, esencial? Remitiéndome al pensamiento de Butler, en primera instancia, señalo que el insulto no es un fenómeno comunicativo o lingüístico que confirme que los géneros se trazan en función del cuerpo, o para ser más precisa, de los órganos genitales. No obstante, ciñéndome al planteamiento de la autora, se deduce que los insultos son utilizados para sentenciar a quienes no representan bien su género<sup>53</sup>; de ahí que “los géneros diferenciados son una parte de lo que <<humaniza>> a los individuos dentro de la cultura actual: en realidad, sancionamos constantemente a quienes no representan bien su género” (Butler, 2007:272). Esto implica pensar en dos situaciones. Primero, el insulto no confirma que los géneros emerjan en función del sexo, los órganos genitales o del cuerpo porque los insultos hacia las mujeres, por ejemplo, de “gata, perra, zorra o

---

<sup>53</sup> Un ejemplo de cómo se emite el insulto para sentenciar que no se representa “bien” el género, se refleja en “Tiranía cultural”. En ese sentido, Gloria Anzaldúa enfatiza que instituciones como la cultura o la Iglesia, son precisamente las primeras en determinar que las mujeres deben estar al servicio de los hombres, en ese sentido, si una mujer se rebela, es una mujer mala o si una mujer sigue siendo virgen hasta que se casa, entonces es una mujer buena (Anzaldúa, s.f: 57).

cerda”, no están señalando características propiamente biológicas o culturales de las mujeres, es decir, las mujeres a pesar de tener en común el periodo de gestación con respecto a los animales-hembras-mamíferos, nosotras no nos reproducimos bajo un periodo de apareamiento pese a que culturalmente el sistema patriarcal dicte que las mujeres estamos para cumplir los deseos e instintos sexuales del hombre. Segundo, los insultos –si bien no confirman la naturaleza del género- si funcionan como mecanismos que exacerban la reproducción discursiva éste como una construcción biológica porque aluden a lo que Butler nombra como la estilización de los cuerpos. En ese sentido, cabe señalar que para Butler, el cuerpo no es una sustancia fija<sup>54</sup> sin posibilidad de modificarse, sino que está regulado para la conformación de una jerarquía de géneros de heterosexualidad obligatoria.

Al respecto Butler señala lo siguiente:

Sartre quizás habría llamado a este acto <<un estilo de ser>>, y Foucault <<una estilística de la existencia>>. Y, en mi interpretación anterior de Beauvoir, afirmo que los cuerpos con género son otros tantos <<estilos de la carne>>. Estos estilos nunca se producen completamente por sí solos porque tienen una historia, y esas historias determinan y restringen las opciones. (Butler, 2007:271).

De modo que cuando a una mujer se le insulta de puta o feminista/feminazi<sup>55</sup> es porque esas mujeres, además de salirse del mandato del género, están representando ciertos estilos corporales con una determina historia que las subyace.

---

<sup>54</sup> La sustancia fija guarda una paradoja porque en palabras de Butler: “Resulta revelador que si el género se instaure mediante actos que son internamente discontinuos, entonces la apariencia de sustancia es exactamente eso, una identidad construida, una realización performativa en la que el público social mundano, incluidos los mismos actores, llega a creer y a actuar en la modalidad de la creencia [...] El yo con un género constante revelará entonces estar organizado por actos reiterados que desean acercarse al ideal de una base sustancial de identidad, pero que, en su discontinuidad eventual, manifiesta la falta de base temporal y contingente de esta <<base>>” (Butler, 2007:274).

<sup>55</sup> Con respecto al insulto de feminazi, la autora Cintli Aylín Fernández Camarena señala lo siguiente: “este término nació en la década de los 90s, y fue popularizado por Rush Limbaugh, un periodista conservador estadounidense quién hizo famoso el término para luchar contra las mujeres que pedían el control sobre su fertilidad y embarazo en su libro *Cómo deberían de ser las cosas*, publicado en 1999. Fue así, que encontró genial hacer una comparación entre el Holocausto de Hitler y la lucha feminista por

En el marco del insulto hacia la mujer como puta, dicho insulto se determina porque 1) la persona tiene múltiples parejas sexuales; 2) no cumple con el mandato de matrimonio debido a su estado de soltera; 3) puede que bajo su voluntad decida ser una trabajadora sexual<sup>56</sup> o 4) se le vincule con las enfermedades de transmisión sexual.

De modo que las historias que subyacen al estilo del cuerpo de la puta son el de la historia de sexualidad en relación al control de los cuerpos, la historia de la medicina, la historia de la economía o la historia de la participación de las mujeres en el campo laboral legítima y clandestinamente. En este punto, como vimos en la sección anterior, la categoría estética de lo grotesco está estrechamente unida a los cuerpos femeninos en por lo menos dos aspectos.

Primero, lo grotesco devela que los cuerpos de las mujeres tahitianas son grotescos por el color de su piel y por la característica exótica de sus tatuajes. Segundo, los cuerpos de las mujeres son grotescos por ser cuerpos temibles y semióticos como las *Mujeres* de De Kooning debido a que transgreden el cuerpo simbólico y bello de las mujeres blancas y europeas que la historia del arte ha representado. En similitud con lo grotesco exótico y lo grotesco semiótico de ciertos cuerpos femeninos, el insulto hacia la mujer como una mujer “puta o prostituta”, también se puede comprender desde lo grotesco, pues la autora Frances S. Connelly (2015) en *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales: La imagen en juego* enuncia que no es

---

legalizar el aborto. En su libro, Limbaugh comparaba el aborto con un “holocausto moderno”, afirmando que las “feminazis” pretenden lograr “tantos abortos como sea posible” (Cumplido, 2014 como se citó en Fernández, s.f., p.84).

<sup>56</sup> Un ejemplo de aquella decisión que toman ciertas mujeres con respecto a ser trabajadoras sexuales, se refleja en el siguiente fragmento: “Cristina, con su leonina melena platino, un escotazo de vértigo en el que una desearía precipitarse más que nada en el mundo y la piel perlada por el sudor –parece ser que las señoras no transpiran- trata de explicarse. Dice que ella tiene estudios, provienen de una familia acomodada y feliz pero que, de entre todos los trabajos que el mercado laboral le ofrecía en tanto que mujer, escogió el de puta” [...] Más de lo mismo: <<He encontrado más reticencia entre las mujeres que entre los hombres para aceptarme como representativa, porque soy limpia, hablo bien, tengo educación y modales que la gente no asocia con una prostituta>>” (Ziga, 2009:96).

coincidencia que, por ejemplo, lo grotesco monstruoso esté siempre relacionado al cuerpo y a lo femenino. De ahí que Connelly (2015) señale que Horacio caracterizó lo grotesco como una mujer monstruosa y Aristóteles postuló que el cuerpo de la mujer es monstruoso por naturaleza (s.p.). Con respecto a la puta o la prostituta, señala Connelly que la prostituta apareció como tema en el arte y la literatura en el siglo XIX porque encarnaba dos amenazas ante la nueva modernidad urbana: la criminalidad y la enfermedad.

Así, los estilos de la carne o los estilos del cuerpo que subyacen a la figura de la puta de aquel siglo (desde lo grotesco) están relacionados con ser una mujer inferior, animal, degenerada y, en su defecto, se asocia el cuerpo de la prostituta con la enfermedad, el excremento y la putrefacción<sup>57</sup> (Connelly, 2015: s.p).

En suma, se deduce que los insultos, al igual que el género, son estilos de la carne o actos performativos y, por tanto, los insultos no confirman que los géneros sean sustancias o esencias fijas. Es decir, el ser perra, puta, lesbiana o máquina de hijos no está determinado por los órganos sexuales. Así pues, Butler señala que el género es un estilo corporal, un <<acto>> que es al mismo tiempo intencional y performativo (donde performativo indica una construcción contingente y dramática del significado (Butler, 2007: 271).

---

<sup>57</sup> “Esta asociación obsesiva de la prostituta con la putrefacción y el excremento revela una aversión intensa hacia la sexualidad femenina” (Bernheimer, *Figure of Ill Repute*, pág. 4 como se citó en Connelly, 2015: s.p). “En suma, el cuerpo de la prostituta era abyecto, se describía como más que <<un montón de basura acumulado bajo la piel humana>>” *op.cit.* s.p.

## 2.3 Gloria Anzaldúa. *Borderlands. La frontera: la nueva mestiza* ¿El insulto como un acto performativo y paródico?

No yo traicioné a mi gente, sino ellos a mí. Malinali Tenepat o Tenepat o Malintzín, conocida como la Chingada – *the fucked one*-. Se ha convertido en la mala palabra que sale mil veces al día de boca de los Chicanos. Puta, prostituta, la mujer que vendió a su pueblo a los españoles son epítetos que los Chicanos sueltan con desprecio.

“La herida de la india-Mestiza” en *Borderlands. La frontera: la nueva mestiza*. Gloria Anzaldúa

Siguiendo la crítica radical de Butler sobre el género como una construcción que tiene “fundamento” en los discursos científicos y biológicos en el que es posible agredir a las mujeres como “inferiores” por no poseer un falo y por no representar de buena manera el género, ¿significa que los insultos también pueden ser estudiados como actos performativos, contingentes y dramáticos del significado de mujer, hombre o disidente sexual? Como se ilustró en el apartado anterior, los insultos responden a los estilos de la carne porque hay una historia que los subyace y porque los cuerpos no pueden ser esencias fijas; por tanto, los insultos sí pueden ser concebidos, al igual que el género, como actos performativos.

Así pues, para una mayor comprensión del insulto como un acto performativo y paródico, me remito a la obra *Borderlands. La frontera: la nueva mestiza* de la feminista fronteriza Gloria Anzaldúa<sup>58</sup>. No obstante, dado que la obra y el pensamiento de Anzaldúa son ricos en extensión y merecen todo un estudio más amplio, únicamente me concentro en detectar todos aquellos insultos que se sitúen en la sección dos intitulada “Movimientos de rebeldía y las culturas que traiciona”.

---

<sup>58</sup> Gloria Anzaldúa es una feminista fronteriza porque como señala Roxana Rodríguez, “Anzaldúa propone una epistemología de la frontera que la cruzó; una filosofía de frontera basada en su propia existencia y en los modos de ser de la frontera” (Rodríguez, 2023: 162). “La verdadera frontera a la que hago referencia en este libro es la situada entre Texas, en el suroeste de Estados Unidos, y México. Los territorios fronterizos psicológicos, sexuales y espirituales no son específicos del suroeste. De hecho, las tierras fronterizas están presentes de forma física siempre que dos o más culturas se rozan, cuando gentes de distintas razas ocupan el mismo territorio, cuando la clase baja, media, alta e infra se tocan, cuando el espacio entre dos personas se encoge con la intimidad compartida” (Anzaldúa, 2016:35 como se citó en Rodríguez, 2023:132).

Ante tal sección, destaco la importancia de estudiar los insultos hacia las mujeres como actos performativos y paródicos desde la experiencia de Anzaldúa, dado que la literata chicana propone 1) un nuevo sujeto mestizo mujer: la nueva mestiza, 2) problematiza la universalidad heteronormativa patriarcal y excluyente con la que el colectivo y el movimiento chicano habían concebido su discurso de identidad étnica, y 3) pretende celebrar las múltiples identidades en las que se reconocen los sujetos fronterizos y que dan forma a la conciencia de la llamada la nueva mestiza (Anzaldúa, s.f).

Entrando en materia, en primera instancia, Butler (2004) en *Lenguaje, poder e identidad*, señala que al ser llamado por un nombre se nos ofrece una posibilidad de existencia, y con ello, se le inicia a uno en la vida temporal del lenguaje. Sin embargo, ser herido por el lenguaje, según Butler, es sufrir una pérdida de contexto, es decir, no saber dónde se está y se deja a la persona a la que se dirige fuera de control (p. 19).

Asimismo, Butler señala que las personas se quedan abiertas ante futuros desconocidos y quedan vulnerables al no saber del tiempo o del espacio cuando se es objeto de un agravio y enunciado insultante; de modo que “el uso del término <<herir>> sugiere que el lenguaje puede actuar de forma similar a aquello que causa un dolor físico o una herida”<sup>59</sup>. Esta pérdida de contexto se refleja en la obra de Anzaldúa (s.f.), pues en “La fuerza de mi rebeldía”, la autora al remitirse a una foto de su niñez señala que no sabe de dónde encontró la fuerza para abandonar la fuente, la madre, separarse de su familia, de su tierra, su gente y todo aquello que contenía aquella foto (p.56).

---

<sup>59</sup> Butler, *op.cit.* p. 20

Posteriormente y en contraste con las heridas físicas y psicológicas que pueden causar los insultos, Butler apunta a la noción de una “supervivencia lingüística” que en sí misma remite a que la supervivencia tiene sitio en el propio lenguaje. En ese sentido, interpretando a Anzaldúa, su “supervivencia lingüística” emerge en el momento en que expresa lo siguiente: “tuve que irme de casa para poder encontrarme a mí misma, encontrar mi propia naturaleza intrínseca enterrada bajo la personalidad que se había impuesto”<sup>60</sup>. Así, la supervivencia lingüística radica en que, en el propio discurso, la chicana evidencia que hubo una opresión e imposición de una personalidad que no es ella. En ese sentido, ¿qué fue lo que impulsó a Anzaldúa a abandonar a los suyos, a su familia, hogar y tierra? ¿De qué modo Anzaldúa -en contraposición a las consecuencias del lenguaje hiriente- superó la pérdida de contexto o fuera de control? Es entonces que a partir de las preguntas anteriores, nos adentramos en los elementos de performatividad y parodia para ilustrar cómo es que los insultos hacia Gloria Anzaldúa lejos de ser discursos de odio o lenguajes hirientes, son la posibilidad de agenciamiento político y sobrevivencia feminista.

### **2.3.1 La performatividad en Gloria Anzaldúa**

La noción de performatividad en Judith Butler (2004), se remite a los actos performativos de habla que producen (o no) ciertos efectos. Por ejemplo, la autora señala que un acto performativo fallido, es cuando se emite una orden pero nadie la escucha o la obedece. Un ejemplo que sitúa es con ciertas promesas que se hacen sin haber un destinatario (p.38). En ambos casos se da un acto pero con muy poco o nulo efecto. Al remitirnos a Anzaldúa, es posible observar los primeros actos performativos fallidos que la chicana no obedeció. Ejemplo de ello se ve en el siguiente fragmento:

---

<sup>60</sup> Anzaldúa, *op.cit.* p.56

Gané mi camino y me largué. Muy andariega mi hija. Como me fui por decisión propia, me dicen: << ¿Cómo te gusta la mala vida? >>. [...] Tenía una voluntad fuerte, era testaruda. Esa voluntad intentaba continuamente movilizar mi alma bajo mi propia soberanía, vivir mi vida a mi manera, por muy inapropiada que les pareciera a los demás. Terca. Ni siquiera de niña era obediente. Era <<haragana>>. En lugar de plancharle las camisas a mi hermano pequeño o limpiar los armarios, me pasaba largas horas estudiando, leyendo, pintando, escribiendo. (Anzaldúa, s.f, p. 56)

Por el contrario, un acto performativo eficaz se da cuando a partir de lo realizable se desprenden un conjunto de efectos; no obstante, según Butler, actuar lingüísticamente no implica necesariamente producir efectos, por tanto, un acto de habla no es siempre una acción eficaz.

En otro orden de ideas, Butler señala que los hablantes son sujetos que se producen en el lenguaje a través de un ejercicio performativo, en ese sentido los hablantes no son quienes originan el lenguaje. Así pues, al plantear que los hablantes no son quienes originan el lenguaje, es como se puede entender la performatividad porque ésta “es una acción renovable sin origen ni fin claros, implica que el lenguaje no se ve restringido ni por su hablante específico ni por su contexto originario” (Butler, 2004:71). De modo que el lenguaje se define por su contexto social, pero al mismo tiempo, según la autora, tiene la capacidad de romper con ese contexto social. Por tanto, hay una temporalidad social que abraza a la performatividad y, ante ello, dicha performatividad sigue siendo efectiva gracias a los contextos con los que rompe. En “Tiranía cultural” se refleja que el lenguaje se define por su contexto social que, desde mi perspectiva, dicho contexto es equivalente con la cultura. En ese sentido, el lenguaje es definido por la cultura ya que, como señala Anzaldúa, la cultura conforma nuestras creencias, pero al igual que el lenguaje rompe con su contexto social, me parece que la cultura también ejerce dicha ruptura.

Ejemplo de ello es cuando Anzaldúa señala que hay una versión de la realidad que transmite la cultura, y en esa realidad se determinan ciertos paradigmas dominantes o conceptos predefinidos como cosas incuestionables. En consecuencia, la escritora chicana expresa que “la cultura espera que las mujeres muestren mayor aceptación del sistema de valores que los hombres y mayor compromiso con él” (Anzaldúa, s.f, p.57). No obstante la temporalidad social que abraza la performatividad - y a través de la cual se rompe con el contexto o la cultura- se percibe cuando Anzaldúa señala que “hoy en día algunas de nosotras tenemos una cuarta opción: adentrarnos en el mundo por medio de una educación y una carrera profesional y convertirnos en personas autónomas”<sup>61</sup>.

### **2.3.2 La parodia en Gloria Anzaldúa**

Se cree que los géneros son verdaderos porque se ponen en juego actos, gestos y deseos que crean, según Butler, un efecto de una significación corporal. No obstante, estos actos, gestos y deseos operan en la superficie del cuerpo y, por tanto, no pueden revelar el principio organizador de la identidad como una causa. De modo que “los actos y gestos son performativos dado que la esencia o la identidad que pretenden afirmar son invenciones fabricadas y preservadas mediante signos corpóreos y otros medios discursivos” (Butler, 2007:266).

Por otro lado, los géneros no pueden ser verdaderos ni falsos debido a que su sustancia es una invención o una fantasía y, por consiguiente, los géneros se crean como los efectos de verdad de un discurso. Un ejemplo que coloca Butler, es la figura de la <<travestida>> que subvierte y se burla del género como sustancia fija o como una supuesta identidad verdadera del género.

---

<sup>61</sup> Anzaldúa, *loc.cit.*

También, la filósofa enfatiza que la identidad de género original es objeto de parodia operable en las prácticas culturales de la travestida, el travestismo y la estilización sexual de las identidades *butch/femme*<sup>62</sup>. Así, la parodia desde la travestida, entra en acción cuando esta figura, según Butler, altera la distinción entre la anatomía del actor y el género que se actúa. En suma, señala Butler que la noción de parodia del género no presupone que haya un original imitado puesto que la parodia es de la noción misma de un original.

Situando en equivalencia al género con el insulto, deduzco que ambos no son verdaderos ni falsos porque alrededor de ellos hay actos, deseos y gestos que son performativos. Por ejemplo, si se emite un lenguaje hiriente de “eres una víbora”, este insulto sólo es resultado de la fabricación e invención de la mujer como víbora trazado desde la superficialidad del cuerpo y los medios discursivos.

Al igual que la travestida, Anzaldúa subvierte y se burla del género como algo “imposible de desnaturalizar” en el momento en que es interpelada con la idea del matrimonio como lo único que debe aspirar la mujer. En ese sentido, la parodia radica cuando Anzaldúa responde que “<<Pos si me caso, no va a ser con un hombre>>. Se quedan calladitas. Sí, soy hija de la Chingada. Siempre he sido su hija. No tes chingando.” (Anzaldúa, s.f., p.57). En consecuencia, Anzaldúa claramente deja entrever que no hay una identidad original de la mujer como sinónimo del matrimonio heterosexual. Otro ejemplo de parodia que se observa en la narrativa de Anzaldúa, es en el momento en que ella subvierte la naturalidad del género binario, así como transgrede las creencias, los insultos y las sentencias que su cultura y la gente de su

---

<sup>62</sup> Cabe no pasar por alto que, “en la teoría feminista, estas identidades paródicas se han considerado o bien humillantes para las mujeres, en el caso de las travestidas y el travestismo, o bien una apropiación poco crítica de los estereotipos de papeles sexuales desde el interior de la práctica de la heterosexualidad, sobre todo en el caso de las identidades lesbianas de *butch* y *femme*. (Butler, 2007:268).

pueblo expresaban sobre los homosexuales o las lesbianas. Anzaldúa se refiere a una muchacha que la nombraban como una de las otras <<*of the Others*>>, también la llamaban *mitá y mitá* porque para la gente, ella era un extraño, una desviación de la naturaleza que provocaba terror. A partir de ahí, Anzaldúa realiza una parodia cuando señala que la deformidad posee un elemento mágico. En palabras de Anzaldúa:

Hay algo emocionante en ser a la vez macho y hembra, tener entrada a ambos mundos. Contrariamente a lo que afirman ciertos dogmas de la psiquiatría, las personas <<mitad y mitad>> no sufren confusión sobre su identidad sexual o sobre su género. Por lo que sufrimos es por una dualidad absolutamente despótica que asegura que solo podemos ser una cosa o la otra. Pero yo, como otras personas *queer*, soy dos personas en un cuerpo, masculino y femenino. Yo soy la encarnación del *hieros gamos*: la reunión en una sola entidad de atributos opuestos. (Anzaldúa, s.f. p. 60).

### **Sección 3: ¡Estamos vivas y vivas nos queremos! Disenso, agenciamiento político y sobrevivencias estéticas de lo grotesco feminista**

A continuación desarrollo un análisis formal y fenomenológico de la obra plástica *Autorretrato desde el resentimiento*, 2010 de Lucía Vidales Lojero; así como un análisis formal-fenomenológico del *fotoperformance* perteneciente al *videoperformance* *Mano puerca*, realizado por Lola Perla (MX) y Cncpcn Huerta (MX) (s.f). Cabe señalar que además de realizar un análisis formal (descriptivo), también he optado por el análisis fenomenológico de ambas producciones artísticas porque como señala Maribel Ríos Everardo, “la fenomenología aporta como base del conocimiento la experiencia subjetiva inmediata de los hechos como se perciben” (Ríos, et al. 2010: 183). Por tanto, es importante el carácter fenomenológico feminista en los presentes análisis en tanto que las experiencias de las artistas Lucía Vidales Lojero y Lola perla (junto a mis experiencias), me permiten comprender dialógicamente de qué manera lo *grotesco feminista* junto a los insultos convergen en una *sobrevivencia estética*.

Finalmente, también es preciso señalar que dicha metodología fenomenológica feminista se conecta con el marco conceptual en torno a la noción de “producción artística”. Así pues, en esta investigación parto de lo que Gerard Vilar (2003) expone como la *Teoría pragmatista de la producción artística* que se concibe como una “exploración del mundo en busca de una mejor comprensión del mismo y una intensificación de nuestras experiencias” p.103). De manera que las producciones artísticas de ambas artistas, las concibo como exploraciones del mundo que nos permitan comprender por qué somos objeto de los insultos; comprender por qué en medio del *Capitalismo Gore* es pertinente hablar de una *sobrevivencia estética* frente a una vivencia estética; y a su vez, comprender de qué modo lo *grotesco feminista* es la posibilidad de una performatividad, una parodia y una sobrevivencia estética que nos permita a nosotras las mujeres un agenciamiento político y disentir estéticamente.

### **3. Lucía Vidales Lojero<sup>63</sup>: lo grotesco cómico como una posición situada**

Quizá no sea Picasso o Toledo, pero sé que puedo dialogar con su obra, no necesito pedir permiso, el arte me posibilita eso sin la necesidad de toda esa parafernalia de tener que forzosamente relacionar tu producción con algún movimiento o creador en concreto. Hacer un vínculo con estas mujeres, que son increíbles, es importante porque rompe con esquemas cuadrados que se tienen en cuanto al arte”.  
Lucía Vidales Lojero en diálogo con Raúl Campos.

Ileana Diéguez (2016) en “El cuerpo roto/Escenarios del necropoder” realiza las dos siguientes preguntas: ¿Pensamos en el cuerpo como objeto de representación, como lugar escénico que está siempre expuesto? ¿O en el cuerpo como medio para representar? En función de las preguntas pienso que los cuerpos -que componen la obra plástica *Autorretrato desde el resentimiento*, 2010 de Lucía Vidales Lojero- son un

---

<sup>63</sup> “Lucía Vidales Lojero. (n. 1986, Ciudad de México). Vive y trabaja en México. Vidales tiene el título de Maestría en Artes Visuales por la FAD, UNAM y de Licenciatura en Artes Visuales por la ENPEG “La Esmeralda”, INBA (2009) ha sido acreedora de la Beca de Jóvenes Creadoras del FONCA y la Secretaría de Cultura en tres ocasiones acreedora de varios reconocimientos nacionales como el Premio Nacional de Arte Joven (2013) y el primer premio Arte Lumen (2015), actualmente es profesora de arte en la Universidad de Monterrey” (GALERÍA KAREN HUBER, 2024).

medio para representar (bajo la óptica de esta investigación) tres sucesos que pueden ser interpretados fenomenológicamente. En ese sentido, los tres sucesos interpretativos son: 1) La vida personal de la artista Vidales (en tanto que la obra se intitula y es un *Autorretrato*, 2) el sufrimiento, el horror y lo cómico de aquellas violencias que oprimen a las niñas e infancias y, 3) el entorno que habita el cuerpo protagónico de dicha obra.

En este punto, recordemos que Frances S. Connelly en la introducción de *Grotesco y arte moderno*, señala que lo grotesco puede describirse mejor por lo que hace que por lo que es, en ese sentido me pregunto, ¿qué es lo que hace y representa el cuerpo protagónico contenido en *Autorretrato desde el resentimiento* junto a lo grotesco? ¿Los cuerpos de *Autorretrato* son grotescos? ¿Cómo funciona lo grotesco cómico como una posición situada en *Autorretrato*?



**Figura 5** *Autorretrato desde el resentimiento*, Lucía Vidales Lojero, 2010, tinta china y acrílico sobre papel, 150 x 120cm.

### 3.1.1 Análisis formal-descriptivo

En primera instancia, con base en Carlos Guevara Meza, este *Autorretrato desde el resentimiento*, pertenece a la exposición *Días aciagos de Lucía Vidales*, expuesta en la Galería José María Velasco, en la ciudad de México, 2013.

En general Carlos Guevara en el texto de sala de dicha exposición, señala que la producción plástica de Vidales remite a obras como *El jardín de las delicias* o *La nave de los locos* puesto que hay un

choque visual entre la intención luminosa y el carácter sombrío de los temas monstruosos y fantásticos que abrazan su plástica. Ahora bien, al observar la obra, lo

primero que me pregunto (desde la primera impresión), es saber ¿quién puede ser -lo que parece ser- es una niña de coletas chistosas y risa temible? En un intento por responder, me adentro en la gruta artística de Vidales y me percató que en pinturas como: *El regreso de Dionisios*, 2010; *La guerra ha terminado. Democracyishere*, 2012; *Alicia*, 2013 o *La senda de la contradicción*, 2013 hace su aparición lo que es posible interpretar como la infante Vidales. Al mismo tiempo al navegar por su red social de Instagram @lucia\_vidales, es posible encontrar un (dibujo) que remite a la infante Vidales, sólo que aquella niña aparece deforme y nos hunde en un ambiente de extrañamiento. El dibujo fue publicado en el año 2016 que Vidales identifica con el #perra #bitch aunque no se sabe la fecha de su realización.

**Figura 6 #perra #bitch# s.f. Lucía Vidales Lojero**

En ese sentido al descifrar cuáles son las posibles conexiones entre este dibujo identificado con el #perra o #bitch y el *Autorretrato desde el resentimiento*, encuentro una unión determinada por



una unidad léxica ambigua y de carácter ofensivo que visualmente expresa “perra”. Entonces, (en términos de Marisela Colín y J. Butler), es a partir de este lenguaje hiriente, discurso de odio e insulto que inicio un recorrido visual, formal y descriptivo.

En el dibujo #perra #bitch, esta unidad léxica está contenida en la forma animal, pues se observan cuatro extremidades que remiten a unas patas caninas, seis mamas que parecen estar expulsando un fluido, una cola y la posición canina de estar sobre las cuatro patas. En el *Autorretrato desde el resentimiento*, la unidad léxica está plasmada por el enunciado “perra-perro” casi imposible de visualizar que se ubica en el cuarto cuadrante inferior derecho. Cabe precisar que este enunciado está acompañado por unas flechas que señalan “perra” en dirección a la niña, y “perro” en relación a un segundo cuerpo protagónico que es el perro ubicado en el cuarto cuadrante inferior derecho. Ahora bien, en el primer plano se observa lo que interpreto como el primer cuerpo protagónico, es decir, se observa una niña con chistosas coletas y una sutil risa que confunde. La confusión radica no por la falta de un diente, sino por su ojo hinchado y rojizo. También su risa nos hunde en un extrañamiento porque su órgano del corazón queda expuesto; su corazón se encuentra herido y enmendado con seguros ¿cómo se puede sonreír cuando se está herida? Por otro lado, si se observan las piernas de la niña, la tonalidad blanca puede decirnos que se trata de un sistema óseo expuesto, es decir, que en realidad sus piernas son sus huesos, y por otro lado, si me remito a la

interpretación de Carlos Guevara, el autor señala que la niña utiliza unos aparatos ortopédicos en sus piernas. En cuanto a sus piernas cabe señalar que la niña se encuentra parada sobre lo que parece ser es un charco de sangre. Otra característica de la niña es que, al igual que sus piernas, la tez de su piel es de un carácter mortuario o esquelético que deja entrever que la sangre en su cuerpo no bombea. Asimismo, se observa que la niña tiene en su mano izquierda un pincel y en su mano derecha un godete con pinturas en tonalidades amarillo, azul, grises y negro. En este punto, además de que la obra se intitula “autorretrato”, podemos interpretar que la niña es la propia Vidales por estas herramientas de las artes plásticas; además de que se encuentra un lienzo en blanco. Al respecto Carlos Guevara señala que, en efecto, Vidales se representa a sí misma como una niña sangrante, deforme y lastimada.

Otro elemento referente a la niña, es la flecha ubicada en el cuadrante superior derecho acompañada de la frase grafiteada “caso perdido”. En su brazo derecho se observa la frase “divide”, y si observamos con detenimiento, en la parte inferior junto a sus piernas se pueden ver unos ojos saltones que la observan. Lectoras (es), ¿recuerdan cuando los niños nos miraban entre las piernas al subir las escaleras de la escuela o nos metían el espejo para intentar ver nuestras pantaletas? El segundo cuerpo protagónico es un perro en estado de desnutrición, pues se marcan las costillas y resaltan, a su vez, los testículos. En el cuadrante inferior izquierdo de entre los muros sobre sale una mano que parece ofrecerle a la niña unos falos y/o órganos sexuales.

En cuanto a los posibles “falos” cabe decir que en el dibujo citado anteriormente, las mamas de esa figura, lejos de ser mamas, tienen forma de falos que, entonces, parece sugerir que están eyaculando. En cuanto al entorno de este autorretrato, observamos que es un espacio que contiene cuatro ventanas, en la ventana del

cuadrante superior derecho, se pueden observar dos sombras imposibles de descifrar si se trata de infantes o personas adultas. Además se observan unas sillas, una mesa, unos frascos y, en el cuadrante superior izquierdo se encuentra un foco. Por otro lado, el autorretrato está infestado de unas frases en el idioma español e inglés. Se leen frases como: “*I wonder if she can talk to herself*” que se traduce como “me pregunto si ella puede hablar”. Entre sus piernas se lee algo como “sabes [...] para llenarte de semen” o “atrás de tu risa habita un carcelero”. Junto a la ventana (donde se dejan ver unas sombras) se lee “ríe ahora un día estaremos a cargo”. En la parte superior junto a la cabeza de la niña se lee “sabrás dios”; así como una frase “*take my pain away*” que se traduce “quita mi dolor”. También hay palabras como “cerebro”, “gusano” o “mátate”. Finalmente, en términos de la colorimetría, imperan las tonalidades rojizas vertidas en la falda de la niña, en sus coletas, en el charco de “sangre” sobre el cual está parada, y en los muros de los cuadrantes superior e inferior derechos; así como en los detalles rojizos de su corazón y su ojo (ambos heridos) y en el detalle rojizo de los testículos del perro.

### 3.1.2 Análisis fenomenológico feminista

La filósofa Sayak Valencia en el marco de su propuesta del *Capitalismo Gore*, señala que prefiere hacer uso de la nomenclatura *gore* y no *snuff*<sup>64</sup> (retomados de los géneros cinematográficos) porque la violencia extrema sobre los cuerpos, el derramamiento de sangre explícito e injustificado y el altísimo porcentaje de vísceras y desmembramientos aun son acontecimientos grotescos, paródicos e irreales. No obstante, Valencia no deja de subrayar que estas atrocidades del capitalismo

---

<sup>64</sup> “Las películas *snuff*, por otra parte, son grabaciones de asesinatos reales (sin la ayuda de efectos especiales o cualquier otro truco). Su finalidad es registrar estas atrocidades mediante algún soporte audiovisual y, posteriormente, distribuir las comercialmente para entretenimiento” (Valencia, 2016, s.p.).

contemporáneo ya oscilan entre lo *snuff*, pues los cuerpos cada día tienden a ser más vulnerables y, sobre todo, los cuerpos de las infancias, en la cual, mientras se desarrolla esta investigación, se escuchan noticias sobre el feminicidio de la infante Camila en Taxco, Guerrero; el feminicidio de la adolescente María José en Iztacalco, Ciudad de México o el caso de un niño de aproximadamente dos años encontrado en una maleta en Puebla. En ese sentido, retornando al *Autorretrato desde el resentimiento*, la niña Vidales es la representación de las violencias psicológicas, físicas, emocionales y sexuales que vulneran a las infancias; de ahí que entre las piernas de la niña herida, se encuentre la frase “sabes, para llenarte de semen”, al tiempo que se oculta el lenguaje hiriente de “perra, junto al ofrecimiento de tres falos.

En cuanto a la interpretación de Carlos Guevara, señala que en la parte superior se encuentra la frase “lo que el sistema me hizo”. Es así que, desde la vulnerabilidad de la niña y lo que el sistema le hizo ¿qué es lo que hace esta niña de sonrisa extraña y confusa? Me pregunto por cuáles son las acciones de la niña en tanto que recordemos que lo grotesco y los insultos se comprenden más por lo que hacen que por lo que son o significan. Así pues, interpreto que la niña insultada como “perra” se ríe e incluso pone en acción un *gag* que, en términos de Valencia, el *gag* es se concibe como: un instrumento político, un gusto muy infantil por la sorpresa desintegradora que causa un desorden, y es un placer instintivo de que las cosas se salgan de control. En cuanto al insulto, recordemos que como lenguaje hiriente, en los términos de Butler, la herida del lenguaje actúa igual que el dolor físico y, a su vez, cuando se es herido hay una pérdida de contexto y no se sabe donde se está.

De modo que la niña al ser insultada, ésta emite un *gag* (que a modo de un grito desesperado) desea desintegrar el supuesto orden de la sociedad que protege a los violadores, pederastas o pedófilos causantes de la reproducción del dominio y sometimiento que ejercen los hombres sobre las mujeres. Entonces, además de desintegrar a la sociedad, en términos de Valencia, este sugerente *gag* circense-cómico de la niña es utilizado para denunciar lo que el sistema de opresión sexual le hace a diario a las infancias no sólo de nuestro país, sino a las demás infancias del mundo.

Por tanto, es a partir del extrañamiento de la risa de la niña y del *gag* que lo grotesco cómico en el *Autorretrato desde el resentimiento*, converge en una estrategia estética que socava el abuso de poder sexual sobre las infancias, así como converge en una estrategia política y en una *sobrevivencia estética*. De modo que, a partir del fenómeno que se presenta de la niña, es decir, de su risa confusa y de extrañamiento, interpreto que lo grotesco no radica en la deformación, en la exageración y saturación de elementos en dicho autorretrato, sino que lo grotesco son las acciones atroces que implicaron que la infante Vidales quedara herida y expuesta ante el violador voraz que intenta mirar debajo de su falda. En ese sentido, a diferencia de la colorimetría chillante que usó el artista Kooning en su obra *Mujeres* para transgredir el modelo canónico de las mujeres y liberarse de la academia, la colorimetría rojiza en Vidales, denuncia ese derramamiento de sangre explícita e injustificada que se traduce en feminicidios. Por otro lado, el elemento de la ironía se hace presente, por tanto, en Vidales (2014) la ironía tiene el objetivo de “generar un descentramiento o deformación gozosa, y aquí la función de la ironía [...] muestra que el disfrute no está limitado a seguir un canon establecido y complaciente” (p.53). Es decir, la intención al estar frente al *Autorretrato* no radica en que nos parezca gracioso o en que se expulse una risa sin sentido, sino

que lo grotesco cómico y lo *grotesco feminista*, tengan el efecto político, en nosotras las mujeres, de ser conscientes de que el sistema patriarcal no puede hacer de nuestros cuerpos un *gag*, es decir, una irrupción instintiva y placentera de desaparecernos tal cual acto de magia y teatral se tratase. De ahí que, Julia Antivilo (2013) exprese que al reírnos de quien nos oprime, nos hace perder el miedo y, en consecuencia, desestabiliza, perturba y molesta los discursos de dominio del poder hegemónico; además de que en sí misma, “la ironía es un mecanismo que sirve al propósito de orientar el pensamiento y la conducta” (p.296).

### 3.2 Lola Perla<sup>65</sup> lo grotesco horroroso repulsivo del dominador sexual

*La hembra es temida, por ser capaz de crear entidades de carne y sangre en su panza (sangra cada mes, pero no muere), por estar en sintonía con los ciclos de la naturaleza. Como, de acuerdo con el cristianismo y la mayor parte de las principales religiones, la mujer es carnal, animal y está más cerca de lo antídívino, debe ser protegida. Protegida de sí misma. La mujer es lo extraño, lo otro.*  
“Tiranía cultural” en *Borderlands/ La frontera: la nueva mestiza*. Gloria Anzaldúa

En términos de Judith Butler, encuentro que entre Lola Perla, Gloria Anzaldúa y Lucía Vidales, hay un hartazgo de desnaturalizar los géneros y confirmar que, en efecto, no son más que los estilos de la carne porque el género y el cuerpo no se corresponden como sustancias fijas e inamovibles. Asimismo, como vimos en líneas anteriores, los estilos de la carne tienen una historia, y las historias de esta triada

---

<sup>65</sup> Perla Dolores Soto García (Lola Perla). Artista-Investigadora de Performance. Transfeminista. Lesbiana-Canal. Antiracista. Antropóloga física y Pedagoga Corporal Radical. Nace en León Guanajuato-México. Retoma los saberes de su abuela y de su madre (sus maestras de performance ritual), mujeres canales o médiums, videntes, de quienes presencié y aprehendí de sus trances espiritualistas. [...] Es fundadora de TOLOACHE, una Red Antiracista de Locura Feminista, conformada por diferentes artistas lokis, migrantes, racializadas, disidentes sexuales. Editó el primer tomo en formato de libro del Archivo MuMu, que compila experiencia y obra de artistas. Está realizando un libro autobiográfico-experimental, que recupera las genealogías de artistas que vivieron incesto y lo manifiestan en su obras. Ha publicado en diversos libros: *Imaginarios y representaciones estéticas de género*, editado por la UACM-México (2019). *La reinención de la locura en América Latina*, editado por el Centro de Estudios Locos y la Universidad de Santiago-Chile (2018). *En tiempos de furia Vol. 2*, editado por la UNICACH-México (digital 2018). Y algunas publicaciones en *línea de fotoperformance, poesía y performance*. También ha compartido charlas y talleres en diferentes espacios académicos, colectivos y autogestivos, sobre performance, fotoperformance, desnudo, masturbación y eyaculación. (Dossier Artístico Lola Perla).

develan que los lenguajes hirientes o discursos de odio (por las que han sido nombradas e insertadas en lógicas de dominio y sometimiento) sí las han agredido, pero al mismo tiempo, todo insulto escupido hacia su ser ha sido un mecanismo de agencia política, un pretexto paródico y una sobrevivencia lingüística en tanto que Butler señala que dicha sobrevivencia tiene un lugar en el propio lenguaje. De ahí que, por ejemplo, Anzaldúa reafirme que la *hembra* es temida, carnal, animal y está cerca de lo antidivino. En Vidales la supervivencia lingüística se materializa en la expulsión risible, cómica y de un *gag* que busca ridiculizar y atormentar a quienes dejaron a la niña herida y expuesta al desmembramiento de las mujeres que inicia en el insulto de “perra”, posteriormente atraviesa una violación sexual que la deja ¿parapléjica?, y concluye en su desaparición y descuartizamiento porque, como denuncia Vidales en su *Autorretrato*, “atrás de tu risa hay un carcelero”. La historia de la “puta performancera”, la “lesbofeminista”, la “pospornográfica”, la “pedagoga korporal radikal” o la historia de esta “nieta de lokas canales”; nieta de “putas rancheras urbanas”; nieta de las “monstruxs salvajes” y nieta de las “gatas” “perras” “puercas” y “zorras”, no dista de la historia de Anzaldúa y de la historia del *Autorretrato desde el resentimiento* de Vidales. Por eso, en la *fotoperformance* del *videoperformance Mano puerca*, Perla exprese que dicho *videoperformance* es una manifestación que devuelve el reflejo de un hecho violento.

Es así que la historia de sus estilos corporales y sus sobrevivencias lingüísticas frente al hecho violento, radique no sólo en sus actos performativos, sino en los ejercicios de escritura y rememoración de su historia genealógica, puesto que, en palabras de Lola Perla:

Primero experimenté una desorganización de todos mis seres, me puse a distinguir cada uno. Realicé una auto organización de mis mundos, de mis historias bloqueadas, rechazadas, olvidadas. Me encontré con aquella raíz que intentaba alejar, partiendo de esa supuesta inexistencia del lugar que ocupamos y cómo lo ocupamos. Necesité realizar una inmersión profunda a esos lugares subacuáticos que solo disfrutaba al bañarme o al dejar que mi ropa se empapara con agua muy caliente, para resetearme y volver a la vida. (Soto, 2022: 112)

### 3.2.1 Análisis formal-descriptivo<sup>66</sup>

En primera instancia, el *fotoperformance Mano puerca*, se inscribe en la invención conceptual que Lola Perla nombra como *Gore menstrual, Sexualidades salvajes, placeres vegetales, locura sexual y pornosotrería*. En ese sentido, desde todas



Figura 7 *Mano Puerca*, (s.f). Realizadoras: Lola Perla (Mx) y Cncpn Huerta (Mx). Videasta: Cncpn Huerta.

estas invenciones y temas con las que Perla produce activamente, son actos performativos que le atraviesan la carne (Lola Perla, s.f). Es por ello que al iniciar el análisis formal, el punto de fuga intenta introducirnos en la vagina semiótica de Lola Perla, es decir, el punto de fuga se sitúa en el momento casi exacto en el que la punta (de lo que parece ser la simulación de un falo) ingresará a la vagina.

<sup>66</sup> Ante tal análisis formal-descriptivo, cabe aclarar que durante la investigación fue imposible rastrear el *videoperformance*, Asimismo, enuncio que durante la investigación detecté que la performancera Lola Perla, en nuestro país, ha sido vulnerada, excluida y censurada dentro del propio ambiente artístico, político y de activismo de las performances y de la investigación; es por ello que opté por analizar este fragmento de la *videoperformance* registrado en formato de *fotoperformance* que se encuentra en su *Dossier* artístico. Para visualizar su *dossier* consultar: <https://www.lolaperlaperformance.com/cv>

Asimismo, la simulación del falo (por las características de su forma) parece ser una extremidad de algún animal; no obstante al revisar la intención del videoperformance, Perla juega con la metáfora de la “mano puerca”, por tanto, ¿cuál es la mano puerca? Dos posibilidades hay. La primera es que la mano puerca, es la mano puerca de la propia Perla, pues ¿quién se metería una simulación de pene que no es un pene, salvo sea un pene de plástico e incluso mientras se está menstruando? La puerca es Lola Perla. La otra posibilidad es que el pene que no es un pene, en realidad es la pata o la mano de un porcino. Se puede tener certeza de ello no sólo por la metáfora que emplea Perla, sino por la textura, el corte y los cartílagos que se observan desde la primera impresión.

También se devela que el intento de pene es de un porcino por la tonalidad rosada y la sutil forma de la mano de cerdo. Por otro lado, se sabe que Lola Perla se encuentra menstruando por las manchas de sangre que se muestran en su piel. En este punto, también la interpretación se desdobra en la posibilidad de que Perla no esté menstruando sino que emplee sangre como uno de los elementos activos de la performance. Finalmente, el acto performativo parece ser que lleva a cabo en algún espacio libre por la textura que se ve en la parte inferior en forma de pasto.

### **3.2.2 Análisis fenomenológico feminista**

En la entrevista realizada a Judith Butler en “Debates y combates”, la autora menciona que cuando señalamos el cuerpo, enfatizamos su concreción y reconocemos la diferencia en las características sexuales primarias. En ese sentido, expresa Butler que seguimos funcionando dentro de un marco interpretativo, es decir, pensamos y actuamos en función de que los genitales están por separado, pero quizá, expresa

Butler, debemos preguntarnos ¿cuántas partes del cuerpo son erógenas? (UNITV, 2020, 4m05s). Desde la *MANO PUERCA* de Lola Perla, en efecto, la sociedad ha sentenciado a Perla porque ella no expresa su género de forma correcta. De ahí que Lola en la descripción de este fotoperformance, exprese que a las mujeres se les sentencia cuando tienen iniciativa, es decir, cuando introducen su mano en su vagina, pero las mujeres no deben tomar iniciativa, tomar iniciativa irrumpe las normas sexuales que dictan que el hombre es el único en controlar la sexualidad, él es el único en ser el poseedor y dueño del cuerpo de la mujer. Entonces, señala Lola, la mano no se mete y la MANO ES PUERCA, la mano es sucia. Ante ello, las mujeres que se atreven a masturbarse, apunta Lola, son “malas mujeres, putas, sucias, puercas, perdidas, mujercuelas, fáciles, pervertidas, de dudosa reputación”, se rebajan como animales “gatas, lobas, perras, zorras, puercas”, aquellas que lo hacen “merecen un castigo” y/o la muerte” (Lola Perla, s.f). Por otro lado, Roxana Rodríguez en “El cuerpo como objeto de arte”, señala que el cuerpo ha sido objeto de investigación dentro de campo de la ciencia, la estética, la economía o la antropología, y ante ello, desde que el cuerpo fue objeto de conocimiento, también fue objeto estético (Rodríguez,2009, s.p). En cuanto al estudio del cuerpo como una materia experimental, mutante y que transgrede lo real, Rodríguez subraya tres movimientos que veneran al cuerpo como medio de expresión: el Body art, La nueva carne y el Cyborg. En relación a la *Nueva carne*<sup>67</sup>, ésta es una metáfora erótico-repulsiva, y una “respuesta a la crisis del hombre y de la mujer posmodernos y al fracaso y/o degeneración de las prácticas hedonistas y las doctrinas religiosas y filosóficas que les ofrecían consuelo” (Rodríguez, 2009, s.p.).

---

<sup>67</sup> “La Nueva carne hace su aparición a principios de los años ochenta y es una manifestación que, además de combinar elementos del gore y del *cyberpunk*, invadió el género fantástico en dos vertientes: el terror y la ciencia ficción” (Rodríguez, 2009, s.p)

Por otro lado, la identidad de esta nueva carne, según Rodríguez, es aquella que representa todo lo perverso del ser humano, toda su psicosis y su violencia sexual. En ese sentido, si fuera posible interpretar la *MANO PUERCA* como una extremidad corporal *gore* de *La Nueva carne*, dicha mano es la respuesta de la crisis civilizatoria que enuncia María Paula en *Una ola feminista recorre el mundo*, pues como señala la autora, en esta crisis el feminismo vuelve aparecer con el grito desesperado ¡paren de violarnos y de matarnos! Así pues, la repulsión y el horror no radican en que las mujeres sean libres de poseer sus propios placeres eróticos, sino que lo grotesco horroroso repulsivo deviene del sistema patriarcal que, en palabras de María Paula, “la crisis neoliberal es también una poderosa reacción patriarcal sin precedentes que no sólo no puede garantizar la vida de amplios sectores sociales sino que directamente asesina a buena parte de ellos por el simple hecho de ser mujeres o identidades sexuales disidentes” (García, 2018:19).

## Reflexiones finales

Comprender no significa [...] negar lo terrible. [...] Significa, más bien, analizar y soportar conscientemente la carga que los acontecimientos nos han legado, sin por otra parte, negar su existencia o inclinarse humildemente ante su peso, como si todo aquello que ha sucedido no pudiera haber sucedido de ninguna otra manera. Hannah Arendt

Frances S. Connelly señala que lo grotesco implicó -para el movimiento romántico del siglo XIX- que esta categoría estética fuera la estrategia visual para socavar el paradigma y la universalidad de la belleza. De ahí que el poeta francés Víctor Hugo en el Prefacio a *Cromwell* enunciara:

Lo sublime sobre lo sublime con dificultad produce un contraste, y necesitamos descansar hasta de lo bello. Parece, por el contrario, que lo grotesco sea un momento de pausa, un término de comparación, un punto de partida, desde el que nos elevamos hacia lo bello con percepción más fresca y más deseada. (Hugo, 2019, s.p.)

En diálogo con Hannah Arendt, para comprender por qué a las mujeres se nos insulta, asesina y repudia por el simple hecho de ser mujeres, en efecto, necesitamos afirmar lo terrible; y afirmar lo terrible implica que junto a lo grotesco cómico, lo grotesco horroroso repulsivo y junto a lo *grotesco feminista* confrontemos (sin un miedo paralizante y desde el ridículo y la repulsión) a quien nos oprimen verbal, psicológica, física y sexualmente. Comprender, apunta Arendt, es soportar conscientemente la carga de los acontecimientos, entonces, soportemos y *sobrevivamos estéticamente* ante la vorágine del sistema de opresión sexual. *Sobrevivamos estéticamente* ¡Sí desde lo cómico y el horror repulsivo!. Fabio Rivas nos enseñó que lo sublime, el adorno, lo bello y el horror son mecanismos para la supervivencia, pues quien mejor se adorna sobrevive, pero de forma urgente la Liberación Estética Feminista propuesta por Francesca Gargallo nos ha enseñado que, en efecto, hay que colocar intereses distintos y proponer al mundo las sensaciones producidas por las prácticas artísticas que el sistema patriarcal no considera bellas artes porque las realizan mujeres. ¡Sí, hay que *sobrevivir estéticamente* desde el horror repulsivo y lo cómico! Hay que *sobrevivir estéticamente*, disentir de la vivencia estética kantiana y desinteresada porque nos están matando, nos están desapareciendo. Hay que *sobrevivir estéticamente* desde el desdoblamiento y la agencia política de los insultos porque como enuncia Butler, un agenciamiento del discurso hiriente, se suscita cuando hay una pérdida de la relación entre el acto y la herida. Aprendimos desde Gloria Anzaldúa, Lucía Vidales y Lola Perla que los insultos fueron la posibilidad de abrir, en términos de Butler, contra-discursos. Entonces, lo *grotesco feminista* es una herencia de lo que las artistas feministas les enseñaron a las mujeres feministas del Movimiento de Liberación de las mujeres.

No olvidar como aprendimos desde Gargallo y las artistas feministas que, si se percibe algo contrario al goce de la vida, entonces es factible evidenciar su lado bello, su fealdad porque en palabras de Gargallo, “la sensación estética, en su doble sentido de emoción y discernimiento, no responde exclusivamente a lo que sobrecoge por hermoso; esconde asimismo respuestas diversas a lo que asusta, maravilla, alarma y se aprende a odiar y reverenciar al mismo tiempo” (Gargallo, 2020:106). En suma, así es como concibo los cuestionamientos y las demandas de las mujeres que convergen en *sobrevivencias estéticas* como un punto de pausa y un punto de partida que no niegue lo terrible y nos incite a ridiculizar, repudiar y transgredir el daño que, paradójicamente, contiene aquella “belleza varonil, colonial, capitalista, sexista, misógina y patriarcal”.

Por tanto, expreso que es importante que las mujeres desde la literatura, la plástica, la performance o desde otros lenguajes artísticos, *sobrevivamos estéticamente* desplazando al desinterés por el interés de querernos con vida desde nuestros hartazgos y agenciamientos políticos manifestados en la vida pública y desde la pluralidad que nos acoge de ser una manada de perras y zorras supremas como expresaría la uruguaya Helen Torres.

## Bibliografía

Antivilo, P.J. (2013). *Arte feminismo latinoamericano. Rupturas de un arte político en la producción visual* [Tesis de Doctorado, Universidad de Chile].  
<https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/114336>

Anzaldúa, G. (s.f.). *Borderlnds. La frontera. La Nueva Mestiza*. Capitán Swing.

Arendt, H. (2003). *La Condición Humana* (Gil, Novalés Ramón, Trans.). Paidós.  
(Trabajo original publicado en 1958).

Blazquez, G. N. (2010). "Epistemología feminista: temas centrales". En Blazquez, G. (comp.), *Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales* (pp. 21-38). UNAM: Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades: Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias: Facultad de Psicología. Colección Debate y Reflexión.  
[http://biblioteca.clacso.edu.ar/Mexico/ceiich-unam/20170428032751/pdf\\_1307.pdf](http://biblioteca.clacso.edu.ar/Mexico/ceiich-unam/20170428032751/pdf_1307.pdf)

Butler, J. (2004). *Lenguaje, poder e identidad*. SÍNTESIS, S.A.

——— (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós. (Trabajo original publicado en 1999).

C. Childs, E. (2017). "El otro Edén. Gauguin y lo grotesco etnográfico". En Connelly F.S. (ed.), *Grotesco y arte moderno* (pp. 235-254). La balsa de la Medusa, 216.

Connelly, F.S. (2015). *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego*. La balsa de la Medusa, 204.

——— (2017). *Grotesco y arte moderno*. La balsa de la Medusa, 216.

Diéguez, I. (2016). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. [Archivo PDF] [https://www.academia.edu/38162571/Ileana\\_cuerpos\\_sin\\_duelo](https://www.academia.edu/38162571/Ileana_cuerpos_sin_duelo)

Fanning, L. (2017). "Las *Mujeres* de Willem de Kooning: cuerpos grotescos". En Connelly F.S. (ed.), *Grotesco y arte moderno* (pp. 313-341). La balsa de la Medusa, 216.

García, M.P. (2018). "Una ola feminista recorre el mundo". En Bosia. U. (ed.), *La cuarta ola feminista*. (pp. 15-24). Oleada Revista Digital: Mala Junta: poder feminista.

Gargallo, C. F. (2020). *Las bordadoras de arte. Aproximaciones estéticas feministas*. Viceversa.

Harding, S. (2010). "¿Una filosofía de la ciencia socialmente relevante? Argumentos en torno a la controversia sobre el Punto de vista feminista" En Blazquez, G. (comp.), *Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales* (pp. 39-65). UNAM: Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades: Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias: Facultad de Psicología. Colección Debate y Reflexión.  
[http://biblioteca.clacso.edu.ar/Mexico/ceiich-unam/20170428032751/pdf\\_1307.pdf](http://biblioteca.clacso.edu.ar/Mexico/ceiich-unam/20170428032751/pdf_1307.pdf)

Hugo, V. (2019). *Cromwell* (Trad. Carola Tognetti). Greenbooks editore. (Trabajo original publicado en 1827)

hooks, b. (2017). *El feminismo es para todo el mundo*. Traficante de sueños.

Kirkwood, J. (1987). *Feminarios* (Gonzalo, Fuentes, Ed.). Ediciones Documentas.

Makela. M. (2017). "Cuerpos grotescos. La medicina de la época de Weimar y los fotomontajes de Hanna Höch". En Connelly F.S. (ed.) *Grotesco y arte moderno* (pp. 255-288). La Balsa de la Medusa, 216.

Mandoki, K. (s.f.). *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I*. CONACULTA: FONCA.

Mayer, M. (2004). *Rosa Chillante. Mujeres y Performance en México*. CONACULTA: FINCA: Pinto mi Raya avjediciones.

Plazaola, S.I. J. (2007). *Introducción a la Estética. Historia, Teoría, Textos*. (4° ed., Vol. 19). Universidad de Deusto.

Pollock, G. (1988). *Vision and Difference, Feminity, Feminism and the History of Art*. Londres y Nueva York. Routledge.

Ríos, E. M. (2010). "Metodología de las Ciencias Sociales y perspectiva de género", En Blazquez, G. (comp.), *Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales* (pp. 179-195). UNAM: Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades: Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias: Facultad de Psicología. Colección Debate y Reflexión.

[http://biblioteca.clacso.edu.ar/Mexico/ceiich-unam/20170428032751/pdf\\_1307.pdf](http://biblioteca.clacso.edu.ar/Mexico/ceiich-unam/20170428032751/pdf_1307.pdf)

Sánchez, V. A. (2005). *Invitación a la estética*. Grijalbo.

Soto, G. P. D. (2022). *FEMINISMOS DE LAS LOCURAS. Descolonización Artística Antirracista de la Salud Mental y del Art Brut Femista* [Tesis de Maestría, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas].  
<https://repositorio.cesmecha.mx/bitstream/handle/11595/1077/Tesis%20Lola%20Pera.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Valencia, T. S. (2016). *Capitalismo Gore*. Ediciones culturales, Paidós.

Varela, N. (2013). *Feminismo para principiantes*. Barcelona B.

Vilar, G. (2003). "La producción estética". En Xirau, R. y Sobrevilla D. (ed.), *Estética*, (pp. 101-122). Trotta.

Ziga, I. (2009). *Devenir Perra*. Melusina, S.L.

## **Hemerografía**

Arellano, J. F. y Méndez, B. L. (2022). "Cuerpos desobedientes. Terapia, juego y *performance*". *Logos*, pp. 93-108 DOI: <https://doi.org/10.26457/lrf.v138i138.3172>

Colín, R. M. (2005). "Modelo Interpretativo para el estudio del insulto". *Estudios de Lingüística Aplicada*, (23), No. 041, 13-37. Universidad Nacional Autónoma de México.

Fariña, B. M. (2016). "Feminismo y Literatura. Acerca del Canon y otras reflexiones". *UNED. REI*, (4), 9-41. DOI: 10.5944/rei.vol.4.2016.17479

Fernández, C. C. (s.f.). "¿Feminismo o derechos humanos? Análisis de la canción *La cumbia Feminazi (2017)*". *Vuelo Libre*. No. 9/10

Gargallo, C. F. (2019). "Subversión estética: la cultura feminista y las vanguardias". *Tema y Variaciones de Literatura*, No. 52, semestre I, UAM-Azcapotzalco, 39-55. <http://temayvariacionesdeliteratura.azc.uam.mx/index.php/rtv/article/view/195/157>

Nazareno, S. F. (2015). "La noción de performatividad en el pensamiento de Judith Butler: queerness, precariedad y sus proyecciones". *Estudios Avanzados*, (24), 1-14. <https://www.redalyc.org/journal/4355/435543383002/html/>

Rivas, G. F (2003). "Del sentimiento estético de la vida y su utilidad". *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, (88), 9-16.  
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=265019662002>

Rodríguez, O.R. (2023). "Borderlands: Ontología Política en Gloria Anzaldúa".  
*Andamios*. (20), No. 52, 159-176. DOI:  
<https://doi.org/10.29092/uacm.v20i52.1002>

Rubin, G. (1986). "El tráfico de mujeres: notas sobre la "economía política" del sexo".  
*Nueva Antropología*, (8), No. 30, 95-145. ISSN: 0185-0636.  
<https://www.redalyc.org/pdf/159/15903007.pdf>

Vidales, L. L. (2014). "Grotesco decadente y grotesco subversivo. Deformación, mteria, ironía y fragmentación: cuatro posicionamientos en pintura". *Revista arbitrada de Artes Visuales. Tercera Época. Discurso Visual*, No. 33, 45-56. ISSN 1870-3429  
[https://www.discursovisual.net/dvweb33/TT\\_Lucia.html](https://www.discursovisual.net/dvweb33/TT_Lucia.html)

## Otras fuentes

Campos, R. (26 de julio de 2019). *Lucía Vidales dialoga con las pilares del arte mexicano*. La razón. Recuperado el 30 de abril de 2024 de  
<https://www.razon.com.mx/cultura/lucia-vidales-dialoga-con-las-pilares-del-arte-mexicano/>

Colectivo Espacio en Blanco. (9 de noviembre de 2020). *Salvajes autenticxs de Lola Perla y Vulvana, México-España* [Archivo de Video]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=624Zmdg7CUM>

El Colegio de México A.C. (23 de marzo de 2015). *¿Por qué importa Judith Butler? Por Gabriela Cano* [Archivo de Video]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=2eE3h-QhOFU>

Galería Karen Huber. (2024). *Lucía Vidales*. <https://www.karen-huber.com/artists/lucia-vidales>

Guevara, M. C. (11 de noviembre de 2014). *Lucía Vidales: los desastres de la vida*. Piso 9 Investigación y Archivo de Artes Visuales. <https://piso9.net/lucia-vidales-los-desastres-de-la-vida/>

Mogrovejo, A. N. (2019). *Descolonizar y desterritorializar el amor romántico. Una propuesta civilizatoria*. Norma Mogrovejo:

<https://normamogrovejo.blogspot.com/2019/11/descolonizar-y-desterritorializar-el.html>

Rodríguez, O. R. (2009). *El cuerpo como objeto de arte*. Blog:

roxanarodriguezortiz.com. Link: <https://roxanarodriguezortiz.com/2009/08/31/el-cuerpo-como-objeto-de-arte/>

————— (2020) ¿Qué es la estética? Primera entrega. Blog:

roxanarodriguezortiz.com. Link: <https://roxanarodriguezortiz.com/2020/06/11/que-es-la-estetica-primera-entrega/>

————— (2021). Lo bello en Kant Segunda Entrega. Blog:

roxanarodriguezortiz.com. Link:

Link: <https://roxanarodriguezortiz.com/2021/03/09/lo-bello-en-kant-segunda-entrega-de-estetica/>

Soto, G. P. D. (s.f.). Lola Performancera [Archivo PDF].

<https://www.lolaperlaperformance.com/cv>

UNITV. (29 de julio 2020). *Debates y Combates: Judith Butler* [Archivo de video].

Youtube

## Índice de figuras

**Figura 1.** *Nota.* Adaptado de *#perra #bitch*. [Dibujo], por *Intagram*. @lucia\_vidales.

Lucia Vidales Lojero. Fecha de publicación 24 de agosto de 2016.

**Figura 2.** *Nota.* Adaptado de *Sangre luchadora*, de Lola Perla, s.f,

[https://www.lolaperlaperformance.com/files/ugd/8c61b5\\_44c88be3267040a98363c8367c4321f4.pdf](https://www.lolaperlaperformance.com/files/ugd/8c61b5_44c88be3267040a98363c8367c4321f4.pdf)

**Figura 3.** *Nota.* Adaptado de “Cuerpos desobedientes. Terapia, juego y *performance*” (p.99), por Arellano, J.F. y Méndez B. L., 2022, *Logos*, (138).

**Figura 4. Nota.** Adaptado de “Grotesco decadente y grotesco subversivo. Deformación, materia, ironía y fragmentación: cuatro posicionamientos en pintura” (p. 53), por Vidales, L. L., 2014, *Revista arbitrada de artes visuales. Tercera época. Discurso Visual*.

**Figura 5. Nota.** Adaptado de “Grotesco decadente y grotesco subversivo. Deformación, materia, ironía y fragmentación: cuatro posicionamientos en pintura” (p. 48), por Vidales, L. L., 2014, *Revista arbitrada de artes visuales. Tercera época. Discurso Visual*.

**Figura 6. Nota.** Adaptado de #perra #bitch. [Dibujo], por *Intagram*. @lucia\_vidales. Lucia Vidales Lojero. Fecha de publicación 24 de agosto de 2016.

**Figura 7. Nota.** Adaptado de *MANO PUERCA*, de Lola Perla (MX) y Cncpn Hurta (MX), s.f., [https://www.lolaperlaperformance.com/files/ugd/8c61b5\\_44c88be3267040a98363c8367c4321f4.pdf](https://www.lolaperlaperformance.com/files/ugd/8c61b5_44c88be3267040a98363c8367c4321f4.pdf)

## **Anexo No. 1**

A continuación, se plasman algunos tipos de insultos que históricamente han sido expresados-escupidos hacia nosotras las mujeres del México contemporáneo. Cabe señalar que cada uno de los insultos posibilitan referenciar lingüísticamente cómo las mujeres somos vulnerables y expuestas ante las violencias verbales, psicológicas y emocionales (todas ellas) como un corpus de violencia simbólica que hace uso el patriarcado para la apropiación (o en términos de Rita Laura Segato) para la “dueñidad” del cuerpo de las mujeres. En efecto, Segato plantea que la “dueñidad” es un fenómeno que nos aproxima a comprender por qué cada día nos insertamos en niveles altos de violencia de género y, a su vez, los feminicidios se exacerbaban a nivel

global (García, 2018:19). En ese sentido, la “dueñidad” se explica como la fase contemporánea del capital, no obstante, en palabras de María Paula García (2018):

Sería ingenuo pensar que esta escenificación de los dueños del mundo decidiendo sobre la vida de los pueblos no tiene ningún impacto en la relación entre la concentración del capital y la violencia patriarcal. Precisamente Segato agrega que esta fase del capital es una pedagogía de la crueldad que transforma también los mandatos de la masculinidad: ser hombre según el modelo hegemónico actual es tratar de pertenecer a esa corporación masculina de dueños, más allá de la colocación social. (p. 19)

Finalmente, la operación de los insultos hacia los cuerpos y el ser siendo de las mujeres, se explica en cómo, según García, los dueños y los sectores conservadores quieren retornar hacia sociedades con códigos medievales.

De modo que los códigos posibilitan que los dueños puedan decidir impositivamente sobre el deseo, el cuerpo y la sexualidad; de ahí que en las ejemplificaciones de los insultos, observemos cómo el sistema de dominación sexual, patriarcal y capitalista insista en querer (como si fuéramos animales) preñar y marcar el territorio-cuerpo; o en su defecto, llegar al extremo de masacrarnos como si fuéramos cuerpos-carnes-reces listas para ser mutiladas bajo las inmediaciones de un rastro o un Mercado de San Juan.

## Nos desprecian y nos violentan cuando nos dicen que somos...

El terrorismo machista, trasladable a todos los rincones del mundo, encuentra en la violencia una forma inapelable de expresión, construyendo un lenguaje propio basado en el desprecio y la violencia contra las mujeres.

Javier Juárez Rodríguez

La [feminista], la [zorra], la [perra], la [cerda], la [marimacha], la [puta], la [facilona], la [lesbiana], la [lagartona], la [culera], la [víbora], la [burra], la [culona], la [gatita], la [mosca muerta], la [piruja], la [chismosa], la [ingrata], la [idiota], la [hija de la chingada], la [espanta viejos], la [dejada], la [hedionda], la [que ya se quedó a vestir santos], la [hija de puta], la [lame culos], la [pendeja], la [retrasada], la [estúpida], la [loca], la [mamona], la [que está en sus días], la [tabla], la [desnalgada], la [sisterna], la [ballena], la [vaca], la [asaltacunas], la [asquerosa], la [babosa], la [descarada], la [bandida], la [maldita], la [Lilith], la [warra], la [lencha], la [manflora], la [cabrona], la [feminazi], la [sucia], la [mundanita], la [mal parida], la [ñoña], la [virgen], la [manoseada], la [bigotona], la [india], la [inferior], la [débil], la [negra], la [golfa], la [panzona], la [retrasada], la [taruga], la [peluda], la [bruja], la [mitotera], la [arguendera], la [cornuda], la [chupabolas], la [deberías darte más a desear], la [urgida], la [deberías ser más femenina], la [ya te puedes casar], la [necesitas que te cojan para estar más de buenas], la [amante], la [santurrona], la [usada], la [diabla], la [que chamaca tan coqueta], la [mojigata], la [frágil] o la [rota].