

Foto: Prokida. Modelo: Evelyn Marín Chudde.
Cabello: Lupa. Fotos de: Prokida, Lupa, Prokida.



ARTES EN FEMENINO

Investigaciones situadas y *Performances* colaborativas

ColectivaDeseante | Teresa Suárez | Kety Mendoza Mendoza | Clemente Mendoza Castro
Malory Jiménez Reyes | Saray Velásquez Quintián | Mara Llobera Juan Carvajal | Dargen Tania Juan Carvajal
Mara Rodríguez Venegas | Xiomara Romero Rojas | Sandra Regina Marcelino Pinto
Alejandra Elizabeth Urbisola Solís | Ángel Wilhelm Vázquez García

C O M P I L A D O R A S

Fernanda Pattaro Amaral • María Noemí González Martínez

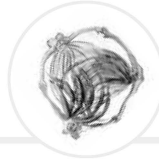


RED
HILA
RED IBEROAMERICANA
EN CIENCIAS SOCIALES
CON ENFOQUE DE GÉNERO

EDICIONES
UNIVERSIDAD
SIMÓN BOLÍVAR



RECONOCIDO POR
COLEGIOS
2014 - 2017



SERIE MUJERES HILANDO ARTES

ARTES EN FEMENINO

Investigaciones situadas y *Performances* colaborativos

ColectiVaDeseante | Teresa Suárez | Ketty Mendoza Mendoza | Clemente Mendoza Castro
Malory Jiménez Reyes | Saray Velásquez Quintián | Mara Lioba Juan Carvajal
Dargen Tania Juan Carvajal | Mara Rodríguez Venegas | Xiomara Romero Rojas
Sandra Regina Marcelino Pinto | Alejandra Elizabeth Urbiola Solís | Ángel Wilhelm Vázquez García

C O M P I L A D O R A S
Fernanda Pattaro Amaral • María Nohemí González Martínez



RED HILA
RED IBEROAMERICANA
EN CIENCIAS SOCIALES
CON ENFOQUE DE GÉNERO

EDICIONES
UNIVERSIDAD
SIMÓN BOLÍVAR



RECONOCIDO POR
COLCIENCIAS
2014 - 2017



PRESIDENTA SALA GENERAL
ANA BOLÍVAR DE CONSUEGRA

RECTOR FUNDADOR
JOSÉ CONSUEGRA HIGGINS (q.e.p.d.)

RECTOR
JOSÉ CONSUEGRA BOLÍVAR

VICERRECTORA ACADÉMICA
SONIA FALLA BARRANTES

VICERRECTORA DE INVESTIGACIÓN E INNOVACIÓN
PAOLA AMAR SEPÚLVEDA

VICERRECTORA FINANCIERA
ANA DE BAYUELO

VICERRECTOR ADMINISTRATIVO
EUGENIO BOLÍVAR ROMERO

SECRETARIA GENERAL
ROSARIO GARCÍA GONZÁLEZ

DIRECTORA DE INVESTIGACIONES
MARÍA DE LOS ÁNGELES PÉREZ HERNÁNDEZ

DEPARTAMENTO DE PUBLICACIONES
CARLOS MIRANDA MEDINA

MIEMBROS DE LA SALA GENERAL
ANA BOLÍVAR DE CONSUEGRA
OSWALDO ANTONIO OLAVE AMAYA
MARTHA VIVIANA VIANA MARINO
JOSÉ EUSEBIO CONSUEGRA BOLÍVAR
JORGE REYNOLDS POMBO
ÁNGEL CARRACEDO ÁLVAREZ
ANTONIO CACUA PRADA
JAIME NIÑO DÍEZ
ANA DE BAYUELO
JUAN MANUEL RUISECO
CARLOS CORREDOR PEREIRA
JORGE EMILIO SIERRA MONTOYA
EZEQUIEL ANDER-EGG
JOSÉ IGNACIO CONSUEGRA MANZANO
EUGENIO BOLÍVAR ROMERO
ÁLVARO CASTRO SOCARRÁS
IGNACIO CONSUEGRA BOLÍVAR



SERIE MUJERES HILANDO ARTES

ARTES EN FEMENINO

Investigaciones situadas y
Performances colaborativos



RED
HILA | RED IBEROAMERICANA
EN CIENCIAS SOCIALES
CON ENFOQUE DE GÉNERO

EDICIONES
UNIVERSIDAD
Simón Bolívar
SIMÓN BOLÍVAR



RECONOCIDO POR
COLCIENCIAS
2014 - 2017

Artes en femenino: investigaciones situadas y performances colaborativas / Teresa Suárez ... [et al.] -- Barranquilla: Ediciones Universidad Simón Bolívar, 2016.

226 p.; 17 x 24 cm.
ISBN: xxx-xxx-xxx-xxx-x

1. Feminismo 2. Mujeres en las artes -- Investigaciones 3. Mujeres -- Cuestiones sociales y morales. 4. Derechos de la mujer 5. Discriminación sexual contra la mujer. 6 Trabajo de la mujer. I. ColectiVaDeseante II. Suárez, Teresa III. Mendoza Mendoza, Ketty IV. Mendoza Castro, Clemente V. Jiménez Reyes, Malory VI. Velásquez Quintián, Saray VII. Juan Carvajal, Mara Lioba, IX. Juan Carvajal, Dargen Tania X. Rodríguez Venegas, Mara X. Romero Rojas, Xiomara XI. Marcelino Pinto, Sandra Regina XII. Urbiola Solís, Alejandra Elizabeth XIII. Vázquez García, Angel Wilhelm XIV. González Martínez, María Nohemí, comp. XV. Pattaro Amaral, Fernanda, comp. XVI. Tit.

305.42 A786 SCDD21ed.

Universidad Simón Bolívar-Sistema de Bibliotecas

ARTES EN FEMENINO: INVESTIGACIONES SITUADAS Y PERFORMANCES COLABORATIVOS

©*ColectiVaDeseante*, ©*Teresa Suárez Domínguez*
©*Ketty Mendoza Mendoza*, ©*Clemente Mendoza Castro*
©*Malory Jiménez Reyes*, ©*Saray Velásquez Quintián*
©*Mara Lioba Juan Carvajal*, ©*Dargen Tania Juan Carvajal*
©*Mara Rodríguez Venegas*, ©*Xiomara Romero Rojas*
©*Sandra Regina Marcelino Pinto*, ©*Alejandra Elizabeth Urbiola Solís*
©*Angel Wilhelm Vázquez García*

Compiladoras

©*María Nohemí González Martínez*
©*Fernanda Pattaro Amaral*

**GRUPO DE INVESTIGACIÓN
ESTUDIOS DE GÉNERO, FAMILIA Y SOCIEDAD**
MARÍA NOHEMÍ GONZÁLEZ MARTÍNEZ
COORDINADORA RED-HILA

ISBN:

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada en sistema recuperable o transmitida en ninguna forma por medios electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otros, sin la previa autorización por escrito de Ediciones Universidad Simón Bolívar y de los autores. Los conceptos expresados de este documento son responsabilidad exclusiva de los autores y no necesariamente corresponden con los de la Universidad Simón Bolívar y da cumplimiento al Depósito Legal según lo establecido en la Ley 44 de 1993, los Decretos 460 del 16 de marzo de 1995, el 2150 de 1995, el 358 de 2000 y la Ley 1379 de 2010.

© **Ediciones Universidad Simón Bolívar**
Carrera 54 No. 59-102
<http://publicaciones.unisimonbolivar.edu.co/edicionesUSB/>
dptopublicaciones@unisimonbolivar.edu.co
Barranquilla - Cúcuta

Impresión
Editorial Mejoras
Calle 58 No. 70-30
info@editorialmejoras.co
www.editorialmejoras.co

Foto portada
María Emilce Martín Chalabe

Diseño logo
Ronda de pelos
Lucía Riera

**A este libro se le aplicó
Patente de Invención No. 29069**

Febrero de 2016
Barranquilla

Printed and made in Colombia

CONTENIDO

| | |
|--|-----|
| REFLEXIONES SOBRE LAS RELACIONES ENTRE MUJERES, ARTE Y FEMINISMOS..... | 7 |
| <i>María Emilce Martín Chalabe</i> | |
| | |
| CAPÍTULO 1 TERRITORIOS DEGENERADOS: MUJERES, RAP Y POLÍTICA | 13 |
| <i>ColectiVaDeseante</i> | |
| | |
| CAPÍTULO 2 “SOY CREATIVA”: ARTE, TERAPIA, MUJER Y OTRAS VISIONES... | 45 |
| <i>Teresa Suárez Domínguez</i> | |
| | |
| CAPÍTULO 3 EL ARTE DE LA MUJER INDÍGENA COLOMBIANA, EXPRESIÓN DE RESISTENCIA CULTURAL | 89 |
| <i>Ketty Mendoza Mendoza</i> <i>Clemente Mendoza Castro</i> <i>Malory Jiménez Reyes</i> | |
| | |
| CAPÍTULO 4 UNA GARDENIA QUE NO LANGUIDECE: MUJERES QUE FORMAN PARTE DE LA HISTORIA CINEMATOGRAFICA DEL ICAIC (1959-1969)..... | 115 |
| <i>Saray Velásquez Quintián</i> | |

CAPÍTULO 5

MUJER CUBANA QUE INSPIRA..... 131

Mara Lioba Juan Carvajal

Dargen Tania Juan Carvajal

CAPÍTULO 6

PARADIGMAS ESTÉTICOS ASUMIDOS POR EL CUERPO
FEMENINO COMO PROTAGONISTA INDISCUTIBLE
DEL ARTE EN LA CONTEMPORANEIDAD 163

Mara Rodríguez Venegas

Xiomara Romero Rojas

CAPÍTULO 7

A REPRESENTATIVIDADE DA MULHER NEGRA NA POESIA
DE MARY GRUESO ROMERO: AFRO-COLOMBIANIDADE
E MEMÓRIA 183

Sandra Regina Marcelino Pinto

CAPÍTULO 8

ESTRATEGIAS EMPRESARIALES EN LA PRODUCCIÓN
ARTESANAL DE TAPETES. EL CASO DE UNA COMUNIDAD
INDÍGENA DE OAXACA, MÉXICO 205

Alejandra Elizabeth Urbiola Solís

Ángel Wilhelm Vázquez García

REFLEXIONES SOBRE LAS RELACIONES ENTRE MUJERES, ARTE Y FEMINISMOS

*El raciocinio nos permite definir categorías
mientras que el arte nos ofrece las armas para oponernos a ellas*

Peggy Phelan

A propósito del encuentro de la RED-HILA, que me acercó con temas sobre los cuales en mi trayectoria personal nunca antes había reflexionado, conversado, leído, comencé a pensar sobre las vinculaciones entre las mujeres, el arte y los feminismos, llegando así a formular algunas preguntas con variadas respuestas que, lejos de ser verdades únicas, se proponen como subjetivas, contradictorias, experienciales... este es el punto de partida de la siguiente reflexión.

Podemos decir que el extenso camino transitado, fuera y dentro de la academia, en la reflexión acerca de las relaciones que en distintos contextos han establecido las mujeres con diversas manifestaciones artísticas hace que no sea extraña la proliferación de escritos y análisis sobre su presencia y aportes en el mundo de las artes (mujeres y literatura, mujeres y cine, mujeres y música, etc.). Sin embargo, para muchas pensadoras, teóricas y artistas aún sigue siendo necesario marcar la distinción de género dentro de la producción artística como una manera de visibilizar la impronta de ellas en el campo de las artes, manifestando que la sola presencia femenina no garantiza la igualdad de condiciones entre hombres y mujeres.

A partir de esto me pregunto: ¿En qué medida la distinción de género en el campo de las artes sigue poniendo de manifiesto que la igualdad entre hombres y mujeres aún no es real? ¿Hay una forma de hacer arte de hombres y otra de mujeres? ¿Cuál sería la distinción, si es que la hubiera, entre un arte femenino y un arte feminista? ¿Existe algo que podemos denominar creatividad femenina?

Partiendo de la base de que existe una creatividad femenina, la mexicana Eli Bartra plantea lo siguiente:

Es fundamental conocer la creatividad femenina, poder identificarla como tal, obtener modelos estimulantes para las mujeres a ser emulados. Señalar y subrayar la ausencia de las mujeres en espacios de creación también es necesario para intentar investigar y analizar las causas y las razones con miras a enmendar el problema y fomentar la creatividad femenina. Es decir, ambas cosas son necesarias: descubrir las presencias para que las mujeres hoy se puedan mirar en ese espejo, subirse en sus hombros y continuar creciendo y ver también las ausencias y las razones sociales reales de esas ausencias.

En concordancia con esto considero que, dentro del proceso de socialización diferenciada y heteronormativa que nos moldea como sujetos o sujetas, es fundamental marcar, señalar y denunciar las presencias o ausencias de las mujeres como una manera de generar los cambios culturales que permitirán otros esquemas de género, e incluso podemos llegar un poco más lejos y plantear cómo empezar a romper con los binarismos de género (masculino o femenino) e involucrar dentro del juego otras identidades sexuales disidentes, ¿por qué no?*

* Lo plantea Beatriz Preciado al señalar: “No creo en la violencia de género, creo que el género mismo es violencia, que las normas de masculinidad y feminidad, tal y como las conocemos, producen violencia”.

Sin embargo no debemos olvidar que el género no es una categoría que funciona en sí misma, sino que se articula con otras como raza, edad, etnia, clase, diseñando una serie de condiciones que habilitan *centros* o *periferias* según las pertenencias y configuraciones de cada persona; probablemente una mujer blanca europea de clase media y con treinta años no tendrá las mismas oportunidades en el mundo del arte que una mujer indígena americana de bajos recursos y más de cuarenta años*, incluso aquí aparecen las categorías (enunciadas como sentencias) para marcar jerarquías, por ejemplo: “artista” o “artesana”.

A propósito de la diferenciación de género en la creación artística, me vienen a la mente las palabras que me decía, en una entrevista de un documental, una rapera chilena cuando señalaba: “ya no es necesario que nos identifiquen como mujeres raperas, el apellido está de más a esta altura, somos raperas y punto”.** Volviendo sobre esto mismo me pregunto ¿es posible pensar que la distinción de género puede producir diferencias que en ocasiones se convierten en desigualdades? Para esta artista, hombres y mujeres componen letras y cantan rap, hablan el mismo lenguaje, lo cual hace que la aclaración de los términos “rap de mujeres” aplicado solo al género femenino, produzca incomodidad o resulte inconveniente al contar con una historia previa. Esto no implica negar, tal como expresaba esta cantante, que existen parámetros machistas dentro de la cultura del hip-hop, y que las mujeres, al igual que pasa en muchas otras manifestaciones artísticas, se hicieron un lugar en un territorio originariamente masculino. Lejos de apurar una respuesta sobre este asunto, pienso que puntualizar la distinción de género en las artes, así como no mencionarla, funciona como una estrategia que vamos adoptando –según los contextos– a la hora de posicionarnos y resignificar ámbitos muchas veces androcéntricos y excluyentes.

* Concepto de interseccionalidad y crítica descolonial.

** Entrevista realizada a Gabriela, de la banda Deyas Klan.

Lo formulado hasta ahora tiene que ver con revisar la especificidad que poseemos las mujeres en la creación artística, más concretamente con indagar en la fuerza que otorga la distinción de *género* a la visibilización, difusión y reconocimiento de un hacer –femenino– del arte. Como puntualización sobre el conocimiento y reconocimiento de la creatividad femenina, es necesario no perder de vista la noción de *experiencia situada* en tanto que nos permite salir de cualquier pensamiento esencialista y dicotomista (creatividad femenina vs. creatividad masculina) y abrirnos a la multiplicidad de voces y vivencias de las mujeres en este campo.

Retomando los interrogantes iniciales me pregunto ¿en qué medida es diferente un arte femenino de un arte feminista?

Uno de los libros con el que me crucé en este tiempo es *Arte y Feminismo* de Helena Reckitt y Peggy Phelan, que si bien se ubica en otros contextos tanto de análisis como de producción artística que no son propiamente latinoamericanos,* en él se formulan algunas reflexiones que considero válidas para aproximarnos a la pregunta enunciada. Dando entrada al papel que juega el feminismo en la historia del arte, Helena Reckitt dice lo siguiente:

El feminismo ha redefinido los términos esenciales del arte de finales del siglo XX poniendo de relieve presunciones culturales sobre el género y politizando el vínculo entre lo privado y lo público, explorando la naturaleza de la diferencia sexual y realzando la especificidad de los cuerpos determinada por el género, la raza, la edad, la clase social (Reckitt, 2007, p.13).

Al incorporar al feminismo como parte de la tríada mujeres-arte-feminis-

* El contexto está dado por las obras de artistas contemporáneas de Estados Unidos y Gran Bretaña y el desarrollo se centra en la relación que se establece entre arte y feminismo a partir de la década del 60, incluyendo el análisis de más de 150 obras hasta la actualidad.

mos, se produce un desplazamiento que va, de vincularlas con el arte mediante un revisionismo histórico-crítico sobre las maneras en que las mujeres y “lo femenino” han sido representados a través del arte, a entender el arte mismo como una plataforma desde la cual mujeres, lesbianas, transgénero, transexuales, hombres y demás identidades, reivindican una posición política y personal. Y a esto agregaría que, si nos situamos en un contexto latinoamericano que nos permita hablar de *feminismos*: diversos, plurales, mestizos y creativos, veremos que no solo el arte existe como una herramienta receptiva y productiva de nuevas ideas políticas, sino que se configura en gran medida por fuera del elitismo que permea la academia y la intelectualidad, dando lugar a la ocupación del espacio público mediante performances, murales, intervenciones publicitarias, etc.*

Es así que los cuerpos, la sexualidad, el deseo, la reproducción obligatoria, las maternidades, los mandatos, la cultura y toda una serie de *ordenamientos* sociales se asumen como susceptibles de vaciar, fundir, troquelar, moldear mediante un abanico de posibilidades artísticas. Las intersecciones entre prácticas artísticas y feminismos evidencian la posibilidad de poder situarnos en nuevos lugares desde los cuales desplegar miradas críticas y alternativas, y servirnos de la creatividad para la elaboración de estrategias para la vida cotidiana, donde también se libran importantes batallas y se tejen grandes sororidades. Esta conjunción entre arte y feminismo se sintetiza en la afirmación de la existencia de un arte feminista, que condensa una intención de transformación de las condiciones de vida de las mujeres, en cualquiera de los niveles y ámbitos en que se exprese. Esta misma idea es mencionada con mayor claridad por Lucy R. Lippard, crítica cultural, que dice a este respecto: “el arte feminista no es ni un estilo ni un movimiento, sino un sistema de valores, una estrategia revolucionaria, un modo de vida”.

* Se pueden mencionar numerosos ejemplos de artistas o colectivos feministas que incorporan la creación artística como herramienta de transformación/intervención pública, entre ellas la obra de Regina Galindo de Guatemala (<http://www.reginajosegalindo.com>) o de las Mujeres Creando de Bolivia (<http://www.mujerescreando.org>).

¿Qué sucede cuando las mujeres nos encontramos para reflexionar sobre los procesos creativos actuales, el pensamiento y las prácticas feministas, y sus intersecciones con la vida cotidiana? ¿Qué puede resultar de la ocupación de un espacio dedicado a la generación de nuevas vías de pensamiento sobre cómo las mujeres intervenimos en la creación, producción y desarrollo del tejido cultural a través del arte? Resulta que la reflexión se transforma en práctica, y la práctica –plural, horizontal, inquieta, punzante– interviene la realidad, crea nuevos contextos de producción, dicta otras agendas y proyecta nuevas miradas.

María Emilce Martín Chalabe
Investigadora RED-HILA

Referencias Bibliográficas

Reckitt, H. (2007). *Art and Feminism*. London: Phaidon.

CAPÍTULO 1

TERRITORIOS DEGENERADOS: MUJERES, RAP Y POLÍTICA*

ColectiVaDeseante**
colectivadeseante@gmail.com

* El presente capítulo de libro es resultado de la investigación titulada Territorios Degenerados: Mujeres, Rap y Política, enmarcada en la propuesta Mujeres Hilando Arte perteneciente a la RED-HILA (Red Iberoamericana de Investigadoras e Investigadores en Ciencias Sociales con Enfoque de Género).

** La ColectiVaDeseante somos un grupo de mujeres de distintas ciudades de Argentina que nos juntamos no solo para perseguir un deseo, sino también para untarnos en él. Desde entonces, nos encontramos para tramar acciones junto a otras mujeres, conectando feminismos, ritmos, formas colectivas de creación artística y narrativas provenientes del cine y la antropología.

Resumen

El rap es un género musical perteneciente a la cultura del hip-hop, que en América Latina adopta diferentes estilos según la región. Aunque tradicionalmente la mayoría de sus representantes han sido varones, en las últimas décadas las mujeres han marcado una fuerte presencia creando nuevas identidades femeninas dentro de un ámbito masculinizado y masculinizante. Es así que numerosas canciones pueden ser leídas como expresiones de los feminismos que, por su creatividad, se diferencian de las formas más institucionalizadas que adoptan otros discursos críticos frente al sistema patriarcal.

En este artículo se presentan las líneas centrales que integran el proyecto de investigación en desarrollo, Territorios Degenerados: Mujeres, Rap y Política. A partir de la formulación de preguntas estructurantes se recorren los ejes centrales de la metodología de investigación elegida y se propone un acercamiento al hip-hop como identidad cultural cambiante según los contextos histórico-políticos en que se localice. Adoptando la metáfora del rap como territorio, se retoman fragmentos de entrevistas a mujeres raperas que desde la singularidad de sus experiencias relatan la ocupación que han hecho las mujeres de este territorio.

Palabras clave: Rap, Mujeres, Feminismos, Latinoamérica.

Abstract

Rap music is a genre of hip-hop culture, which in Latin America adopts different styles depending on the region. Although traditionally the majority of their representatives have been males, in recent decades women have gained a strong presence by creating new feminine identities in a male-dominated and masculinizing field. Many songs can nowadays be read as expressions of feminisms, for their singularity and creativity, they differ from most institutionalized critical speeches against the patriarchal society.

This article highlights the main lines that guide the research project development: De-generated* territories: Women, Rap and Politics. By formulating structural questions we will discover central focus of the chosen research methodology and pursue an approach to hip hop as a changing cultural identity dependent of its historical-political context. Adopting the metaphor of rap as territory, we use interviews whit rapper women, who narrate the powerful occupation that women conquered over that territory through their singular experiences.

Key words: Rap, Womans, Feminisms, Latin America.

* *In Spanish the word "degenerado" (degenerate) allows to play with its meaning. The word "género" (gender) is used for a person's sex, but also for music, literature, and taxonomies (literary genre, etc.). "Género" is part of the verb "degenerar", which means both degenderize, and as well to loose original features or quality, to deteriorate; all these meanings have pejorative connotations.*

Introducción

*...las brujas somos nosotras y somos maravillosas y
tenemos muchas ideas y muchas cosas que decir...*

Isa, rapera de Deyas Klan (2014)

En el marco de una investigación audiovisual elaborada en permanente diálogo con una investigación teórica, nos proponemos indagar sobre la potencia transformadora de la música cantada por mujeres, en particular, el rap. Este proyecto se inscribe dentro de la propuesta de investigación Mujeres Hilando Arte perteneciente a la RED-HILA (Red Iberoamericana de Investigadoras e Investigadores en Ciencias Sociales con Enfoque de Género), la cual es el puntapié para comenzar a cartografiar las producciones artísticas-estético-políticas de mujeres raperas pertenecientes a diversos países del continente americano.

La motivación del proyecto se origina en una búsqueda por formas creativas de expresión y organización que, sostenemos, encuentran las mujeres en nuestro continente y que nos lleva a centrar la mirada en aquellas herramientas, metodologías y formas de activismo político de carácter artístico que nutren de *otros* sentidos a los feminismos; aportando además a la desinstitucionalización de prácticas y saberes.

Nuestro territorio de investigación es la música, más concretamente el rap como género musical perteneciente a la cultura del hip-hop. Nuestra ruta epistemológica nos ha llevado a conocer las propuestas musicales de raperas como las Krudas Cubensi de Cuba; Belona, Deyas Klan y Dania Neko de Chile; Rebeca Lane de Guatemala; Mare Advertencia Lírica de México, Sara Hebe, Miss Bolivia y Alika de Argentina, por mencionar solo algunas.

Así, las preguntas que guían esta investigación, y que surgen de la escucha atenta de numerosas canciones, son las siguientes: dentro de una cultura de resistencia como es el hip-hop, ¿a qué resisten las mujeres y de qué manera

expresan su rebeldía? ¿Cómo se da la entrada de las mujeres en un territorio originariamente masculino? ¿Cómo se articula el rap con otras luchas sociales vinculadas a movimientos de mujeres? Las respuestas a estos interrogantes no se construyen desde una voz autorizada o ajena al territorio, sino que se elaboran desde la pluralidad de experiencias e historias que las propias mujeres comparten con nosotras, un grupo de mujeres de diferentes ciudades embarcadas en una investigación que se plantea en términos de viaje.

Tomando una metáfora que hemos construido con las raperas: “del susurro a la voz, de la voz al canto y del canto al grito”, podemos decir que la investigación se encuentra en pleno desarrollo, en etapa de susurro, en medio del viaje. Así, toda la perspectiva descrita se plasma tanto en la elaboración del plan de investigación y su metodología como en la propuesta estética del documental que se propone multisensorial: con una mirada que registre detalles, gestos, entornos; una escucha atenta a las historias, los tonos, las complicidades; una percepción de la sensorialidad de los cuerpos, en ámbitos privados y públicos, en la vida cotidiana y en los escenarios.

En lo que sigue, la exposición del proyecto se abordará de la siguiente forma: en primer lugar, hablaremos de quiénes somos. Luego, desarrollaremos la estrategia metodológica con la que se enfoca la investigación explicitando algunos presupuestos político-epistemológicos que nos guían. Seguidamente, nos inmiscuiremos en los sentidos identitarios que atraviesan el hip-hop, haciendo un breve recorrido por las definiciones histórico-conceptuales de esta cultura. Así, aterrizaremos en la de-generación o apropiación del género o territorio del rap por parte de las mujeres. Finalizaremos esbozando unas primeras líneas, enunciados o “gritos” a modo de conclusiones, que nos mantendrán el camino abierto para continuar la investigación.

Las realizadoras

Somos un colectivo artístico, comunicacional, feminista e interdisciplinario recientemente conformado, en el cual confluyen mujeres con distintos

saberes y recorridos, con lenguajes artísticos, musicales, audiovisuales, humanísticos y sociales; todos estos conjugados en un proyecto de investigación. Somos mujeres nacidas en Chile y Argentina, residentes en la ciudad de Buenos Aires, Santiago y Mendoza. Artistas visuales, músicas, cineastas, comunicadoras, investigadoras y docentes. Nuestro equipo está conformado por: Laura Canizo, Lucía Riera, Paula Villafañe, Florencia Pezzola, Dalmira Surai, Leonora Beniscelli, Emilce Martin y Cata Zaneff.

Un punto de partida que nos identifica en el plano ideológico y político es el de los feminismos latinoamericanos. Y es desde este posicionamiento que nos interesa evidenciar la relación entre arte, mujeres y luchas feministas, tejiendo redes en el contexto local y a escala latinoamericana. Como colectivo nos proyectamos a la producción y difusión de materiales y contenidos culturales que visibilicen, desde el ámbito del arte, nuevas voces que expresan nuestras identidades, resistencias y luchas como mujeres.

Conformamos la Colectiva Deseante porque entendemos a nuestro proyecto en términos del deseo y el placer. No podríamos recorrer ninguno de los caminos que unen arte, feminismos y resistencias sin una maquinaria deseante de tejer redes, andar el territorio, degenerar los mandatos impuestos. Sabemos que la riqueza de nuestras producciones radica en el valor de la afectividad y los cuidados hacia nosotras mismas y hacia lo que hacemos, con ello tratamos de generar una alternativa a la lógica de reproducción intelectual cuantitativa y toda su maquinaria. Nos esforzamos por coordinar momentos y espacios de encuentro sobre la distancia, estableciendo formas de comunicación que nos permitan realizar nuestros objetivos. Caminamos desde nuestros cuerpos en movimiento, por ende forman parte de lo que hacemos la producción de subjetividades y la reflexión sobre cada uno de nuestros pasos.

1. La metodología: cómo, desde dónde y para qué

Escribir acerca de la metodología de investigación ha sido un descubrimiento en sí mismo, ya que desde el principio hemos recreado las formas tan-

to de investigar como de realizar un material audiovisual creativo que dieran cuenta de aquello que vamos viendo y viviendo. Construimos nuestra mirada desde una perspectiva feminista, sembrando una escucha atenta de las voces de las mujeres como portadoras y transmisoras de demandas político-sociales con lenguaje artístico propio, de-generando o de-construyendo un espacio originariamente masculino y masculinizado del cual las mujeres se apropian al cantar sobre temáticas que atraviesan sus cuerpos: sus territorios. En este sentido, adoptamos algunas líneas metodológicas que intentan derribar las perspectivas tradicionales hegemónicas de investigación, nos posicionamos desde una epistemología feminista e incorporamos las voces de distintas mujeres como fuente principal de la investigación.

Cuando hablamos de metodología feminista, tomando lo que dice Delgado Ballesteros (2010), nos referimos al abordaje de los siguientes temas: "...construcción social del género, experiencias diversas de las mujeres, el contexto de las preguntas de investigación, la posición de quien investiga, las relaciones entre las investigaciones y las relaciones de poder" (p.200). Es así que la propuesta metodológica está inserta en una estrategia de acción definida que comparte aspectos de la Investigación Acción Participativa (IAP) en el proceso de construcción mutua que se da entre el equipo de trabajo interdisciplinar y las mujeres raperas. Kurt Lewin (1946), teórico de la IAP, dice que

...los avances en los aspectos teóricos se dan porque permiten a quien investiga, la generación de nuevos conocimientos sobre las relaciones que se manifiestan en la realidad social, y a las personas les permite la toma de conciencia de cómo se perciben a sí mismas en la relación histórica de sus condiciones problemáticas en las estructuras sociales, y las motiva a la movilización para cambiarlas (pp.33-46).

Nos interesa aprender de las experiencias de las mujeres entrevistadas a partir de atender a la elaboración de saberes en tanto reflexión –siempre sub-

jetiva– de la realidad y no en relación a marcos teóricos ajenos o construcciones generalizantes y estereotipadas. Harding (1996) explica que al conocer las diversas experiencias de las mujeres, las investigaciones feministas pueden evitar la universalización y el estereotipo de “la mujer”, al dar luz a múltiples diferencias y similitudes de las experiencias de las mujeres, ya sea en sus especificidades de clase, etnia, orientación sexual, edad, religión, etc.

Toma de posición

Primeramente, nos posicionamos cuestionando los principios básicos de la investigación científica tradicional ya que en cada una de las fases de la investigación partimos desde nuestras subjetividades para observar, preguntar, decodificar y dejarnos atravesar por los discursos de las distintas mujeres con las que nos encontramos. No nos consideramos externas ni exentas de las problemáticas que atraviesan a las entrevistadas, y al incorporar nuestra investigación al mundo científico-político, pretendemos también integrar y dar cuenta de las luchas y resistencias de las mujeres entrevistadas frente a otros discursos hegemónicos. Así, un concepto clave es el de conocimiento situado, que Blázquez, Flores y Ríos (2010) explica como “...la persona que conoce está situada y por lo tanto el conocimiento es situado, es decir, refleja las perspectivas particulares de la persona que genera conocimiento, mostrando cómo es que el género sitúa a las personas que conocen” (p.28).

En este recorrido nos identificamos con la posición epistemológica del punto de vista feminista; entendemos que durante largas décadas de acervo científico las mujeres hemos sido incorporadas como objetos de investigación, al mismo tiempo que excluidas como productoras y portadoras de saberes. Por el contrario, en nuestro caso somos las creadoras de la investigación ya que tanto el equipo de trabajo como las entrevistadas somos mujeres. De esta forma, entendemos el diálogo de saberes y experiencias como el punto de encuentro para reflexionar sobre la realidad, por lo cual el desarrollo de las entre-

vistas también adopta las particularidades de cada artista y su contexto tanto desde la elección de locaciones como desde las preguntas estructurantes.

¿Por qué decimos que es una investigación feminista? Porque siguiendo a Blázquez *et al.* (2010), nos proponemos "...descubrir los dispositivos y mecanismos de orden social y patriarcal que posibilitan desigualdades de género entre hombres y mujeres, con el propósito de gestar nuevas relaciones, toma de conciencia y formas de emancipación" (p.189). Por ello formulamos entrevistas con preguntas que puedan ir dilucidando los mecanismos que han reforzado las desigualdades entre géneros en el ámbito de la música y del hip-hop en particular. Una de las preguntas que ejemplifican esta operación es: "¿Tuviste que sortear algún obstáculo por el hecho de ser mujer?".

Adherimos a uno de los conceptos de la epistemología feminista de Blázquez *et al.* (2010), según el cual:

...la deshumanización es la tendencia a hablar o tratar a las personas como si fueran objetos, sin subjetividad, y no como agentes que desarrollan análisis de su situación y trabajan para resolverla; se les convierte en datos, en no personas, sobre todo a aquellas que se encuentran en las jerarquías más bajas (p.24).

Contrariamente a esto, pensamos que una de las claves sobre las que se basa el desarrollo de este proyecto es la interacción con las raperas, quienes en distintos grados de profundidad y según sus posibilidades y deseos se comprometen con el diseño y propósitos del proyecto: incorporando nuevas narrativas que nos permiten guiarnos en los ámbitos del rap; siendo las referentes o guías para integrar a nuevas artistas; en definitiva, marcando el camino en territorios y códigos que son en gran parte desconocidos por nosotras.

Desde el comienzo de la investigación caímos en cuenta de la incipiente

visibilización de las mujeres en este género musical. Un indicio de ello es la ausencia de bibliografía referida al tema, lo cual nos desafía a un primer intento de historización de la presencia de estas en la escena del rap en distintos contextos latinoamericanos. Es así, que decidimos que sean las mismas raperas quienes describan, a partir de sus vivencias y trayectorias, la incorporación de las mujeres a la cultura del hip-hop.*

Por último, tomamos como categoría de análisis el género, entendiéndolo como una construcción social resultado de una historia de opresiones que ha delimitado y limitado la presencia de las mujeres en diferentes espacios. Por lo tanto, un objetivo central es aportar mediante la investigación teórica y documental a la visibilización de las mujeres que vienen creando y ocupando el territorio artístico y cultural del hip-hop. Nos interesa considerar la categoría de género como punto de partida de la experiencia, y la entendemos siempre entrelazada con otras categorías como clase, edad, religión, etnicidad, orientación sexual, etc.

Mapas de la investigación en territorio

Tal como venimos planteando, dentro de los métodos utilizados proponemos herramientas procedentes tanto de la investigación teórica como de la creación audiovisual documental. Convergen para este propósito elaboraciones teóricas con técnicas audiovisuales como el guión, tratamiento estético, técnicas de fotografía y filmación, música y sonido, registro de recitales y festivales. Es decir, nuestras preguntas proponen un recorrido de investigación que incorpora y se traduce en diferentes lenguajes y producciones. Esta diversidad y diálogo entre herramientas metodológicas constituyen, según entendemos,

* La cantante argentina Alika, responde de la siguiente manera a la pregunta ¿dónde ubicarías la entrada de las mujeres en la cultura del hip-hop, cuándo y cómo fue este proceso en Argentina?: *Cuando empezábamos con Actitud María Marta ya había muchas mujeres en el mundo del rap, quizás no estaban en los medios de comunicación pero si vos ibas a una fiesta siempre había mujeres rapeando, había chicas que rapeaban, había graffiteras, mujeres bailando, o sea, en la cultura del hip-hop siempre estuvimos presentes, quizá no en una cantidad muy grande, o no presentes en los medios de comunicación, pero siempre hubo... más o menos es en esa época... en los años 90 (Entrevista 1).*

una de las riquezas de la investigación, y es también lo que nos marca un camino epistemológico opuesto a la pretensión de objetividad, racionalidad, neutralidad y universalidad.

La elección de mujeres participantes del documental se centra en algunos países del territorio americano como: Argentina, Chile, Bolivia, Perú, Ecuador, Venezuela, Colombia, México, Cuba, Guatemala, entre otros. Dicha selección no es definitiva ni definida *a priori*, sino que se establece según la información que las entrevistadas aportan sobre otras raperas, recitales, festivales, encuentros, etc. En este sentido, la técnica utilizada es la llamada “bola de nieve” que se basa en la idea de red social y consiste en ampliar progresivamente las sujetas de nuestro campo partiendo de los contactos facilitados por otras. Un ejemplo de esta técnica es la pregunta: *¿Quiénes son tus referentes mujeres dentro del rap?*

Hasta el momento y a lo largo del 2014 la investigación logra cinco entrevistas a mujeres raperas. Una de ellas es Alika, y la entrevista fue concretada en el mes de septiembre en el marco del festival de Flow en el Pedemonte, realizado en la ciudad de Mendoza, en Argentina. Alika junto con Malena D’Alessio fueron las fundadoras de Actitud María Marta (AMM) primera banda de mujeres raperas que tuvo gran reconocimiento público en ese país durante la década de los 90. AMM fue un precedente y marcó un camino para las que siguieron.

En Chile nos encontramos con otra realidad: cuatro jóvenes mujeres que llevan años creando y resistiendo con su música en las calles, en las pobladas y en diversos espacios de organización social. En este caso la fecha fue establecida para el mes de agosto con motivo de una Tokata Solidaria en una casa okupa en el centro de la ciudad de Santiago. Tras un viaje que cruza la Cordillera de Los Andes, nos contactamos con Isa, Gabi y Dania Neko que forman parte de una hermandad llamada Deyas Klan, y cuentan con dos EP: *Aquelarre* y *Transitar*. Además pudimos conocer y entrevistar a Belona, una artista joven que experimenta en la pintura, la danza, la música.

Del susurro al grito, de las casas a las plazas

Por eso nos mueve el arte. El arte no es para nosotras una carrera personal, una mercancía que intercambiar, algo que podamos producir a partir de una beca o de una escuela. El arte nos sale del jugo de dolor, sudor y sangre; del corazón desesperado; son estas ansias locas de “asaltar el cielo y romper el asfalto”; es esta necesidad de acompañar y ser acompañadas; es esta urgencia de tejer, articularnos; de decir –y creerlo, sentirlo– no estamos todas, no estamos solas, si tocan a una nos tocan a todas
Andares (2014, párrafo 8)

La observación se rige por una mirada puesta en los territorios de pertenencia de cada una de estas mujeres así como en recitales y festivales en los que participan y que también nos permiten conocer y reconocer sus realidades. Buscamos entrelazar la identidad propia con la colectiva, sostenida por el hecho común de ser mujeres raperas. Desde el inicio de este proyecto pensamos en el entrecruzamiento de dos prácticas: la investigación social y la creación artística, focalizando en el discurso personal y político como punto de partida de la creación artística. Desde nuestro lugar, esto responde a ser un colectivo de mujeres provenientes de distintas formaciones y por ende, tener diversas maneras de expresar el conocimiento, el pensamiento, las ideas.

Las entrevistas realizadas se han elaborado teniendo en cuenta el atravesamiento de temáticas comunes que entran en juego en las trayectorias artísticas de las mujeres. Estas se estructuran en los siguientes ejes: caracterización e identidad sonora del rap y hip-hop en cada país, experiencia de vida, vínculos con las luchas de las mujeres/feminismos, vínculos entre artistas, corporalidades, proceso de escritura y composición, recitales en vivo y público. Cada eje está conformado por varias preguntas y todas las entrevistas concluyen con una reflexión expresada mediante un susurro.

Una de las preguntas claves que atraviesa la investigación y el documental es: *¿a qué resisten las mujeres y de qué manera expresan su rebeldía?* Transitar esta pregunta da lugar a otra: *¿junto a quienes resisten?* Las respuestas (o estrategias de las mujeres) tienen distintas aristas, indagar en ellas hace visibles las maneras de vincularse de estas mujeres: las sororidades o conflictos, los códigos musicales sobre los que se tejen vínculos, las colaboraciones artísticas, las resistencias cotidianas, etc. Entre estos planos destacamos los festivales de rap de mujeres, no solo como espacios de encuentro entre diferentes artistas, sino también como espacios de construcción de conocimiento. Un ejemplo actual lo constituye el Festival Artwoman a realizarse en el mes de diciembre en Cuba, el cual formula entre sus objetivos, según escribe Abd’Allah: “Visibilizar las diferentes manifestaciones del arte y el discurso femenino a partir de un posicionamiento feminista afrodescendiente y no-normativo” (2014, párr. 8). Según Andares (2014), estos espacios contribuyen a posicionar la cultura del hip-hop en clave política posibilitando el encuentro de diferentes expresiones artísticas que conjugan el arte urbano y el activismo (arte activo, directo). En síntesis, los festivales evidencian la progresión de lo privado a lo público y el avance y apropiación de las mujeres sobre el territorio musical que denominamos rap.

En cuanto a las canciones, creemos que una escucha atenta nos permite un acercamiento a tópicos que las mujeres abordan, difunden, reivindican o demandan mediante sus propias rimas. En muchos casos, son los mismos temas que históricamente han sido bandera de luchas feministas, entre ellos el machismo o patriarcado, la opresión de género, la violencia de género, el aborto o la soberanía sobre nuestros cuerpos, las historias de vida, la violencia sexual y la libertad sexual, el llamado a la acción o a la unión. Poner en relieve la articulación de experiencia vital, pensamiento y discurso en la composición musical permite no solo describir la posición que ocupamos las mujeres en la estructura social, sino también sortear la cosificación de nuestro rol en la cultura. La pregunta que introduce este tema en las entrevistas es la siguiente: *¿Cuáles son los temas que te parecen claves de transmitir/difundir mediante el rap?*

2. Territorios en disputa

A lo largo de la historia, el patriarcado ha adoptado diversas formas desde donde configurar los marcos culturales e identitarios de sociedades y personas, debiendo adaptarse para ello a las etapas que ha transitado el capitalismo, ajustándose a los sistemas económicos hegemónicos y trazando nuevas *fronteras* junto con la configuración del denominado nuevo orden mundial. Sin embargo, es sabido que estos movimientos o *ajustes* no solo se suceden al interior de los discursos de poder, sino también desde las ideologías y prácticas críticas que impugnan dicho sistema, encontrando para ello diversos canales de acción y expresión; entre ellos ubicamos a los feminismos. Tal como plantea Ana Esther Koldorf (2014):

El feminismo ha abierto caminos que nos han permitido no solo reconocer la naturalización del lugar social en el que los mandatos sociales y culturales nos han instalado, sino también correr el velo de esa naturalización y concientizarnos a partir de ello y, sobre todo, la posibilidad de resistir, de diferentes maneras, a seguir este camino. Resistir es la consigna, en pequeñas dosis, en grandes movilizaciones y campañas, en el espacio público, en el trabajo, en la educación, en el interior de los hogares, desde el conocimiento. Porque confrontar el orden hegemónico que fue construyendo el patriarcado, en las diferentes etapas históricas y en las diversas expresiones culturales, es una senda compleja con avances y retrocesos (p.133).

Desde esta perspectiva nuestra propuesta apunta a centrarnos en las resistencias que se revelan desde la creatividad, específicamente en la expresión musical y discursiva del rap cantado por mujeres. De este vasto campo, nos focalizamos en aquellas que cuestionan/impugnan/subvierten, mediante esta herramienta de creación y expresión artística, algunos mandatos patriarcales de género proponiendo a la vez modelos alternativos de feminidad, masculinidad, sexualidad, etc.

Es sabido que las expresiones artísticas son un campo privilegiado para el análisis de las creencias y prácticas culturales de un grupo, país o región. Entre las diversas disciplinas artísticas, la música –su producción y difusión– es un aspecto clave para el análisis de las dinámicas de género por la capacidad de llegar mediante el mercado y sus circuitos, a grandes masas de poblaciones introduciendo determinados valores sociales.*

Partimos de entender al rap feminista** como un discurso crítico portador de una fuerza transformadora, con capacidad de cuestionar los esquemas de género vigentes y proponer otros modelos. Como parte de su devenir, nos interesa la historización del género musical, proceso que conceptualizamos como la ocupación que hicieron las mujeres de un territorio originariamente masculino. A partir de allí nos proponemos analizar en qué medida podemos considerar el rap cantado por mujeres como una resignificación del género musical. Algunas preguntas que guían estas ideas son: ¿Qué cambios estéticos se producen dentro del género musical al incorporarse las voces femeninas? ¿Qué temáticas nuevas aparecen? ¿En qué medida podemos diferenciar un “rap femenino” de un “rap feminista”?

Al plantear la existencia de un rap feminista, centrándonos en las voces de las mujeres portadoras de ese *saber hablar* el lenguaje del rap, nos alejamos de un punto de vista comparativo mediante el cual las identidades femeninas se configuren ya sea por la imitación o bien por la oposición a lo masculino. Cruzando el cerco de la dicotomía femenino/masculino aparecen las ambigüedades, la búsqueda de estilos propios, la autoafirmación, los conflictos, las sorori-

* Compartimos lo planteado por Semán y Vila (2011) en la introducción de *Cumbia: nación, etnia y género en Latinoamérica* acerca de que todo lo que en nuestra sociedad circula a título de música es, por un lado, un producto social y, por otro, “produce” efectos sociales. Sin embargo, a diferencia de otras prácticas, resulta escasa la aparición de la música en un plano central en los estudios de las relaciones, conflictos y procesos.

** Entendemos la categoría “rap feminista” como un lugar de enunciación propio, que no es utilizado en todos los casos por las mujeres entrevistadas. Conceptualmente diferenciamos “rap femenino” (aquel que es cantado por personas del sexo femenino) de “rap feminista” (aquel que es cantado por mujeres u hombres, cuyas letras y mensajes son críticos con aspectos del sistema patriarcal).

dades y todo el tejido de experiencias que van posicionando a estas mujeres en lugares de creación, reivindicación, denuncia, empoderamiento. Sin embargo, no se trata solo de poner de manifiesto cómo la experiencia individual influye en lo musical, sino de cómo lo musical implica el espacio de lo público, de lo político. El recorrido que va del susurro al grito no es más que la implicancia de lo político en lo personal.

Mujeres, arte y feminismos

Aquí estamos las mujeres levantadas

Sound Sisters (2013)

El arte es una plataforma desde la cual reivindicar una posición política y personal; su fuerza radica en que es, al mismo tiempo, extraordinariamente receptivo y productivo de nuevas ideas políticas. Dentro del vasto campo de las artes, la música se sitúa en un lugar clave por su incidencia social en tanto productora de sentidos, identidades y subjetividades. Es decir, la música no solo *refleja* los valores de una sociedad, sino que *construye* esquemas sociales a partir de la identificación de las personas con determinados discursos que permean las dimensiones de clase, género, edad, etc. Allí radica su eficacia e importancia dentro del entramado social.

Este panorama es más complejo aún si tenemos en cuenta que no hay unidireccionalidad en la manera en que las personas interpretamos los mensajes, sino que, como toda propuesta artística, hay una pluralidad de posiciones en la recepción de letras y canciones. Esto es válido para cualquier género musical, tal como plantean Semán y Vila (2011) a propósito de las letras de la cumbia:

Las letras de la cumbia villera son, como toda canción, un conjunto de símbolos capaces de disparar diversos tipos de respuestas cognitivas y afectivas. Si estas letras, como pensamos, median, de alguna manera, las relaciones y modos de constitución recíproca de los géneros en actos de

textualización y apropiación que comprometen en diversas posiciones a hombres y mujeres, es preciso entender cuáles son las respuestas cognitivas y afectivas que efectivamente disparan. No hacer esto último comporta la errónea suposición de que las letras tienen una significación universal y unívoca para todos los receptores (p.42).

A pesar del carácter performático de muchos géneros musicales, estas expresiones no siempre son reconocidas ni tenidas en cuenta por investigadores/as o académicos/as como objetos legítimos de investigación social. Desde nuestra perspectiva no se trata de reconocer algo que ya tiene valor tanto para quien lo crea como para quien lo escucha, ni de visibilizar las propuestas musicales de raperas que en la mayoría de los casos cuentan con sus propias estrategias y circuitos para la difusión de su trabajo. Nuestro interés se centra en ver como pensar en qué medida el rap hecho por mujeres es una experiencia de resistencia creativa: *¿a qué resisten estas mujeres y de qué manera expresan su resistencia?* Al interior de estos universos de creación nos preguntamos: *¿Cuáles son los campos de batalla en los que cotidianamente actúan las mujeres?* *¿Qué sucede cuando las estrategias se tejen desde el canto, desde el cuerpo, desde la palabra?* Dentro del sistema patriarcal, *¿Son voces disidentes?* *¿Cómo se posicionan en relación al Estado y qué periferias ocupan?*

Al respecto de esto, y en el contexto chileno, Dania Neko nos cuenta:

Nosotros, que tenemos una herencia de más de cuarenta años de capitalismo grosero, después de la dictadura, toda la anestesia que tenemos, que recibimos de distintas maneras de los medios de comunicación es una limitante para que se conozcan las verdades, es una limitante para que aparezca este pensamiento crítico que yo te contaba que es lo que considero más significativo de la siembra que nos dejó el descubrimiento del rap, y que es efectivamente una resistencia a lo que genera la cultura hegemónica, es una resistencia porque podis hacer a los cabros chicos pensar, porque podis hacerles criticar el reggaetón que no hace más

que mover los mismos pensamientos de la economía, que quiere que tú reconozcas y compres lo que te están diciendo (Entrevista 2).

En el caso de Isa, de Deyas Klan:

Lo que siento es que a mí el hip-hop me cambió un poquito mucho la vida. Y creo que el gran porcentaje de hip-hop va a sentirse reflejado en eso, acá no había nada de cultura, acá hasta hoy –que han pasado muchos años– es muy difícil que en los barrios alguien haga cultura, que en los barrios alguien haga música, que en los barrios alguien baile, no se hace, no pasa. La verdad es que están llenos de pasta base, los niños abandonan el colegio en cuarto básico, la educación es pésima, no hay motivación ni para los profesores ni para los niños, entonces el hip-hop llegó un poquito a salvarnos de la esquina, de quedarnos haciendo nada, de quedarnos pololeando, de tener un hijo a los doce o trece años, de no estudiar (Entrevista 3).

Estas reflexiones son de dos artistas chilenas, jóvenes, pobladoras que se formaron dentro de la cultura del hip-hop, donde no es lo mismo ser mujer que ser hombre, y donde las especificidades de ser mujeres son una plataforma para reivindicar, construir, proponer.

El hip-hop como cultura de la resistencia

Como premisa de investigación decimos que el hip-hop refiere fundamentalmente a las resistencias. Para desarrollar esta idea nos encontramos en la necesidad de definir, tanto en un sentido histórico como conceptual, si se pudiese, al rap como al hip-hop. Esta caracterización no será lineal sino que implica problematizar el carácter del hip-hop como género, como generación o como cultura.

Un *género musical* es una clasificación que refiere a obras musicales que comparten distintos criterios de afinidad tales como: características melódicas,

armónicas y rítmicas, instrumentación, lugar geográfico donde se desarrolla, origen histórico y sociocultural, estructura de las obras, normas y técnicas de composición e interpretación, medios y métodos de difusión, modos de comercialización, temáticas que aborda o contenido y público. Esta primera definición nos resulta limitada ya que deja afuera elementos que integran el hip-hop sin ser estrictamente musicales. Por otra parte, los géneros musicales se caracterizan fundamentalmente como géneros artísticos, por ser constructos socioculturales y separaciones extremadamente borrosas y arbitrarias. En esta línea, el problema de los géneros es su clasificatoriedad que, por ser recortada a ciertas tradiciones y conjunto de valoraciones socioculturales, deja afuera lo dinámico, o bien la dialogicidad permanente que constituye a los géneros. En definitiva, los géneros musicales se definen principalmente por ser mezclas de otros géneros o subgéneros y por estar en constante redefinición según quiénes se los agencien y los analicen.

El hip-hop en particular es una mezcla de otros géneros que le dan origen y le dan presente, al tiempo que es un “territorio” ocupado por distintas personas, en distintas épocas y lugares. Las mujeres ingresan al hip-hop planteando resistencias, luchas y urgencias que no lo *desterritorializan* en su origen sino que lo *degeneran* en tanto incluyen elementos nuevos y propios de los espacios donde se expresan y crean. Estos cambios se ven reflejados no solo por la incorporación de nuevas temáticas, subjetividades e ideologías, sino también por la inclusión de otros géneros musicales como el soul.*

Algunos críticos culturales del hip-hop hablan de *generación del hip-hop*, tomando la categoría de generación como una ficción que realiza un corte histórico. Esto no solo presenta el problema de ser arbitrario sino que que-

* Fragmento de entrevista a Isa, de la banda Deyas Klan:
Creo que tenemos menos prejuicios musicales, creo que ese es un gran aporte y tenemos más mezcla. Las chicas hacen mucho soul, y vienen haciendo diferentes sonidos. El otro día me preguntaban: “y tú que haces música y haces rap, ¿qué es lo que estás escuchando?” Esperanza Spalding, le decía yo, pero cómo, ¿y eso es rap? No. Pero creo que este tema de salir y no pretender ser sino ser y fluir le ha dado esto que tiene la sensibilidad, la reflexión, la introspección, la suavidad, y también vienen a marcar mucho un estilo no de un rap tan crudo, tan estricto, de solo rapera sino de ir jugando y que sea mucho más musical (Entrevista 3).

da circunscrito a un solo lugar y momento, identificándose “generación” con “espacio histórico y geográfico” particular. Al mismo tiempo, dicha linealidad histórica deja fuera no solo a otras generaciones sino a los diferentes recorridos de un fenómeno que parece ser eminentemente expansivo y transgeneracional. La categoría que más se ajusta a nuestra indagación y postura es la de cultura, en la medida en que la cultura hip-hop no solo abarca a quienes se definen como parte de la misma, quienes adscriben a ella y le dan sentido, sino también a quienes se la apropiaron, degenerándola.

Orígenes y periferias

El origen del hip-hop es estadounidense, y surge como parte de la cultura “marginal” de jóvenes latinos y afroamericanos del Bronx y el Harlem durante la década de 1970. En muchos países el hip-hop se entiende como un movimiento artístico realizado por aquellas personas que viven en las denominadas *periferias*, y se manifiesta contra un sistema excluyente, sea en el contexto que sea. Si indagamos más en el devenir histórico de este estilo musical veremos que, al igual que lo sucedido en diversos movimientos artístico-culturales y políticos, durante mucho tiempo las demandas que se expresaban en contra del sistema no incluían a las mujeres, ni como portadoras de voz ni como sujetas de las injusticias de un sistema desigual, pero con demandas propias.

Tal como expresa Dania Neko:

Sí, yo creo también que es una cultura de resistencia, o sea se originó allá en Estados Unidos desde los guetos para denunciar ciertas injusticias, para hacer presencia frente al racismo que existía en la época y otras injusticias más, la gente del gueto sufría las mismas precariedades que se mantienen hasta el mismo día de hoy en cualquier rincón que demuestra las desigualdades de un país, la desigualdad de un capitalismo que está oculta en alguna periferia, es algo que se mantiene que es transversal al tiempo; y resistencia en el sentido de que te permite expresarte (Entrevista 4).

Chang (2005), periodista y crítico musical estadounidense especializado en hip-hop, propone una historia musical y cultural que ubica sus raíces en las *sound system* jamaicanas, pasando por las guerras de pandillas y fiestas callejeras en los guetos negros de Nueva York, hasta su posicionamiento como uno de los sonidos más importantes del *mainstream* actual musical.* En su libro *Generación hip-hop: De la guerra de pandillas y el grafiti al gangsta rap* Chang sigue las trayectorias de artistas como Grandmaster Flash, Afrika Bambaataa, Ice Cube y Jay-Z para describir una supuesta “evolución” del género, interpretándolo a través de las tensiones políticas e ideológicas que atravesaron a la comunidad afroamericana desde la década de los 70. Tal como venimos sosteniendo, buscar un origen único del hip-hop parece un tanto forzado en la historia de una cultura que se va expandiendo de forma no lineal por distintas periferias. En todo caso, cabe aclarar que al hablar del binomio centro-periferia asumimos que hay múltiples centros (que entendemos como puntos de producción y distribución de poder simbólico, económico, político, etc.) con sus respectivas periferias (también productoras de valores y con distintos niveles de distancia o marginación respecto a esos centros).

Si nos ubicamos en el territorio latinoamericano, el hip-hop parece haber recorrido muchas y distintas periferias, barrios, pobladas, villas, favelas. En diversos países y con tiempos diferentes, esta cultura ha crecido en sitios donde no solo había mucho para decir sino que existían elementos identitarios de resistencias territoriales que llenarían al hip-hop de nuevos sentidos. En líneas generales, se desarrolla con fuerza entre fines de los años 70 en países como Brasil; con un auge importante en la década de los 80 en Bolivia, Chile, Colombia, Cuba, México, Perú, Puerto Rico; y con un aterrizaje un poco más tardío en los 90 en países como Venezuela, Argentina y Uruguay. Si bien con matices particulares en cada territorio, podemos decir que en América Latina

* *Mainstream* o cultura principal: anglicismo que literalmente significa corriente principal. Se emplea al hablar de arte en general y de la música moderna para designar los trabajos que cuentan con grandes medios para su producción y comercialización y que llegan con gran facilidad al público en general.

en general el hip-hop surge como cultura de protesta, con tendencia al *underground** y con carácter callejero.

¿Es posible hablar de una identidad latinoamericana o regional?

Según Alika:

Sí, si hay una sonoridad propia, también es algo que fue pasando con el tiempo como la identidad y como la temática. Al principio todos intentaban reproducir lo que se escuchaba desde afuera, pero con el tiempo se fueron incorporando muchas cosas autóctonas, como instrumentos de cada país, lenguajes originarios de cada país: hay rap mapuche, hay lenguajes originarios de Bolivia, como que con el tiempo los sonidos originarios se fueron apropiando también del rap y el rap fue llegando a más gente y como absorbiendo la cultura también. Sí, si hay un sonido particular, ya como que se despegó bastante de lo gringo y es muy interesante y muy rico en cada país y con cosas propias de la cultura musical de cada país: hay mucho rap con sonido andino, hay mucho rap con todo tipo de tambor, con todo tipo de percusión, sí, se ve en Latinoamérica, yo he escuchado (Entrevista 1).

Las ramas del hip-hop

Recapitulando, se suele ubicar al hip-hop como nacido de las culturas negras, pero sobre todo como originario de las culturas y comunidades periféricas. En cuanto al rap, se lo suele describir como un canal de expresión de reclamos, demandas, resistencias. Ahora bien, a lo largo de su historia aparece tanto como música de denuncia contra injusticias sociales, como, en otro extremo,

* *Underground*: anglicismo que significa que se aparta de la tradición o de las corrientes contemporáneas habituales e ignora voluntariamente las estructuras establecidas, especialmente referido a las manifestaciones culturales. Muchas veces se utiliza esta expresión para contraponerla a la de música "comercial". También se puede hacerlo al llamado *mainstream* o cultura principal.

instrumento de riñas, peleas, sexismo, homofobia y *gangsta*;^{*} atravesados por la cultura individualista, competitiva y consumista capitalista que se instala en forma directa tanto en la industria cultural musical del rap, como en la temática y las identidades propias de la cultura hip-hop.

Esta contraparte, que en la descripción de los críticos musicales no suele tomar en cuenta el dominio ejercido por el modelo social patriarcal, aún subsiste y nos hace pensar en una reformulación conceptual del hip-hop que incorpore estos matices y conflictos al mismo tiempo que deje de lado visiones románticas o ideales. Así, nos vemos tentadas a sostener que no hay algo así como El Hip-Hop, con mayúsculas y en singular, sino que en calidad de práctica cultural, este contiene distintos elementos o expresiones (denominadas *ramas*) y está sujeta a movimientos, rupturas, alianzas y otras dinámicas sociales. En tanto que las personas se identifican con esta cultura y se apropian de su lenguaje, la expresan como herramienta de dominación-reproducción o bien como herramienta de lucha y resistencia.

En palabras de Dania Neko:

Entonces todas estas distintas gamas o expresiones del hip-hop son potentes, son interesantes pero se tiene que dar esa lectura, también hay un rap muy político, también hay un rap muy hegemónico, muy machista y bueno, es interesante poder posicionar el rap que no es de esa línea y que sea escuchado (Entrevista 4).

En el caso de las Krudas Cubensi (2013), el rap se presenta como un medio fundamental de su militancia lésbico-feminista:

* Es un subgénero del hip-hop que refleja la violencia urbana, con una estética asociada a armas de fuego y letras que hablan sobre rivalidades entre diferentes bandas.

En nuestro mensaje siempre hemos tratado tópicos diversos como las raíces culturales, relaciones entre mujeres (no solo eróticas), feminismo, antirracismo, vegetarianismo, no violencia, independencia y ahora emigración. Entonces estamos tocando puntos sensibles por lo que alrededor nuestro se agrupan diferentes comunidades y personas.

Es interesante ver que más allá de la caracterización estándar que asocia directa y linealmente al hip-hop con el rap (con un único tipo de rap), son las propias raperas –a través de narrativas que complejizan y localizan los devenires del hip-hop desde una mirada construida en tanto habitantes de esta cultura–, las que parecen coincidir en que la cultura del hip-hop está integrada por diferentes manifestaciones o expresiones: el rap, elemento musical que implica recitar o cantar con *flow* (flujo); el *breakdance*, elemento físico que supone baile; el grafiti, elemento visual que puede consistir en dibujos, pinturas o *tags*; el MC, *master of ceremony* o *Femcees* maestras de ceremonia y el/la DJ, *disc jockey* que suma pistas o bases musicales. Incluso sobre este aspecto hay más opiniones, para Jeff Chang (2005), “La gente habla de los cuatro elementos del hip-hop: el DJ, el *b-boy/breakdance*, el MC, el *graffiti/tag*. Sin embargo, creo que hay muchos más: la manera de caminar, de hablar, de vestirse, de comunicarse” (p.8).

Tal como señala Timoneda (2014), una práctica cotidiana que forma parte del hip-hop es el *freestyle* o riñas, se localiza y ejerce en los barrios o en las poblaciones y consiste en una competencia frente a frente de dos o más raperos/as o *crews* (grupos de raperos) que desatan rimas improvisadas sobre un ritmo también improvisado por el DJ durante un tiempo limitado. Mientras, el público anima o abuchea según la calidad de las rimas y el ritmo de cada uno, es decir, ejerce de juez. En nuestra investigación, el acercamiento al mundo del *freestyle* se dio de la mano de las raperas entrevistadas, y lejos de construir una definición acabada, nos plantearon diversos pareceres y vivencias sobre esta práctica.

Según Aliká:

Las batallas y el *freestyle* es algo muy de la calle, de juntarse a escuchar rap, a escuchar lo que piensa el otro, cómo rima el otro... cómo te vas desenvolviendo vos también... yo no soy quizá muy fanática de las competencias donde uno pelea con el otro, y se dicen cosas medio feas... no soy muy fan de ese estilo, no me gusta mucho, pero sí puedo apreciar la habilidad, el ingenio que tienen para las rimas y todo eso... no vi muchas chicas, pero sí las hay y también se batallan con los pibes... Es todo un mundo, pero está buenísimo porque es el rap más presente en todos los barrios de Argentina. (Entrevista 1)

Uno de los aportes claves que la perspectiva de género realiza a esta investigación es que nos permite reflexionar junto con las entrevistadas sobre los condicionamientos sociales y culturales que configuran masculinidades y feminidades determinando su participación en explícitos espacios. ¿Cómo son las presencias femeninas en el ámbito del *freestyle*?

Acerca de esto nos habla Isa:

Una vez fui al templo, en Maipú, y había una ronda de *freestyle*, una niña cantó y otra niña iba a cantar y un tipo le dijo: “oye, las mujeres no rapean”. Me acuerdo que fue muy de desafío porque yo le dije: “¿cómo que no?”. Y ahí empecé a rapear. Ahí apareció el bichito este de hacer música (Entrevista 3).

Entendemos que la frase “las mujeres no rapean” por más simple que parezca, no se presenta casual ni –lamentablemente– excepcional, obedece a un enunciado común y consecuente con la más arraigada interiorización de esquemas de género que instauró el sistema patriarcal hace siglos, según el cual a las mujeres se las asocia desde un discurso biologicista con la naturaleza y se esencializan capacidades para los cuidados, la maternidad, la dependencia,

la emocionalidad, la delicadeza y toda una serie de construcciones ancladas en el ámbito doméstico y privado, mientras que al hombre se lo asocia con la cultura, la creación, el pensamiento abstracto, la política, y por supuesto, la ocupación del ámbito público. Si bien este binomio se presenta como una radicalización de estereotipos ya superados, comprobar su reproducción y actualización en muchos ámbitos de la vida no es nada novedoso.

A su vez, la división de género como principio de organización social jerárquica –que históricamente destinó a la mujer un rol sumiso, obediente, pasivo y doméstico–, configura el orden simbólico y cultural en el que entran en juego las vivencias del cuerpo, del deseo, de las libertades, de los tabúes, etc. En esta clave es interesante pensar qué significados se construyen desde los cuerpos de las mujeres raperas que se paran, saltan, bailan en el espacio del escenario, disputando y ganando ese espacio público a la vez que hablando ese lenguaje artístico.

En el orden de lo esperado socialmente, la cantante Alike nos decía: “si fuera por las oportunidades siempre te van a invitar a un video a mover el culo (se trata de) pararse en el mundo del rap de otra forma y dispuestas a hacer otro tipo de tareas” (Entrevista 1).

Belona, enmarca esta experiencia en el contexto de constante cosificación del cuerpo femenino que dispara desde distintos lugares:

A veces yo me subo al escenario y es típico que te van a molestar y que te van a gritar cosas como “rica, bonita, seca” lo que sea pos, pero es por una cosa de la cultura que tenemos como machistas en general, desde que tú sales de tu casa, y ves un letrero gigante con una marca de sostenes, como que reconoces eso y dices: si vivimos en una cultura súper machista (Entrevista 5).

Un elemento mencionado por varias entrevistadas es la actitud, y esto hace

eco en que esta condición en el rap es fundamental como postura desde la cual cantar, y en el hip-hop como parte al presentarse. Desde los cuerpos, ¿qué se reivindica, qué se subvierte, qué se escenifica? Para Dania Neko:

Lo que más me llamó la atención es que finalmente el rap es actitud; cómo uno dice las cosas, cómo uno tiene una postura para ejecutar el canto. No es solo hablar con ritmo o hacer poesía, tiene el nacimiento de cómo se originó desde la calle, desde lo crudo, desde las poblaciones, desde los barrios más marginales (Entrevista 4).

Si recorremos las diversas entrevistas veremos que esto que denominamos actitud también se llena de sentidos políticos –a partir de cuerpos políticos– que no forman un discurso único esperable (mujeres guerreras o mujeres sensuales), sino que son identidades sexuales, sociales, culturales, territoriales las que intervienen en la expresión estética de los cuerpos. Qué y cómo queremos mostrarnos y vivir nuestros cuerpos son elecciones que vamos tomando a lo largo de nuestras vidas. En esta investigación nos interesa ver cómo el hip-hop es considerado por muchas artistas como un espacio desde el cual confrontar los estereotipos de femeninas promovidos por la publicidad y la sociedad de consumo que privilegia imágenes sexistas y denigrantes de la mujer.

En el plano de la escritura y composición musical hemos encontrando una gran cantidad de canciones que impugnan mandatos sobre los cuerpos, reivindican cuerpos reales, deconstruyen y cuestionan los atributos asignados como naturales a las mujeres, juegan con la ambigüedad de los géneros y rompen con la heterosexualidad obligatoria formulada desde el binomio hombre/mujer como únicas opciones. Las maneras de cuestionar las construcciones socioculturales del patriarcado son muchas y algunas muy creativas, entre estas encontramos distintas formas de *pararse a decir*; algunas se posicionan desde una argumentación construida sobre la reivindicación de lo propio; otras desde el sarcasmo, la ironía o satirización. Un ejemplo claro es el tema titulado “Gorda”, de Odayma Cuesta (2005):

Redonda como la tierra/ que tantos mitos y leyendas encierra/ Redonda como acetatos/ pa' la *old school*,/ las novatas y novatos./ Redonda como un CD/ que contiene este *background*/ que se hizo para mí,/ circular como las monedas,/ como el pan./ Redonda hasta donde quiera como las mías que están como están/ y mira ya por donde van./ Resistiendo como gorda,/ como negra, como guerrillera./ Yo, ballena, más espacio en el mundo/ Más se ve, sin pena./ A mí que me digan gorda/ que me mencionen/ Que recuerden el himno de esta gorda y sus canciones./ Que me señalen porque existo,/ peso gladiadora,/ como me gusto ¡ay! no me resisto./ El silencio no me protege/ no me voy a callar./ Vivan las gordas sin domesticar/ las pasás, las pesás,/ las que no creen en na',/ las de talla 40, 50,/ las que no se inventan./ Gordura, en tiempos de guerra, sinfonía que se aferra/ a la más real, vital, poesía,/ imposible de ocultar gorda,/ y flotante como mi Cuba/ en medio del mar./ Peso bloque mijo,/ pa' que te sofoque'./ Esto es 90 kilos, ven, ven y dilo./ CORO: Llegó la gorda, la gorda llegó./ Llegó la gorda, la gorda soy yo./ A mí que me digan gorda,/ redonda, esfera,/ a mí que me digan gorda, soy gorda.

Para cerrar esta parte queremos resaltar que, ante la falta de una historiación que tenga en cuenta el rol de las mujeres en la cultura hip-hop, creemos que es fundamental incluir la voz de raperas latinoamericanas, pues son portadoras de experiencias y saberes surgidos a partir de haber dado batallas cotidianas, individuales y colectivas por ocupar un ámbito que para muchas personas no era territorio de mujeres. Como hemos dicho anteriormente, nuestra investigación se encuentra en una primera etapa, que llamamos etapa del susurro. Las voces de las mujeres nos alientan cuando susurran, gritan, se expresan y ocupan sus lugares: sus territorios. Será a través de viajes, entrevistas, tejido de redes y realización del documental, que seguiremos llenando de sentidos nuestra investigación, a la vez que iremos escuchando cantos que dan cuerpo a nuestros propios relatos.

Reflexiones finales: caminar preguntando

*Caminar por el planeta sin etiqueta –te rompí el estereotipo –so ni te metás,
–voy surfeando por el riddim –todas las olas,
–soy una voz, soy una sangre, una mujer, soy todas.*

Alika

Tal como hemos venido señalando a lo largo de este artículo, que forma parte del proceso reflexivo que transitamos como colectivo y junto a las raperas, nuestra ruta de viaje es la de las resistencias creativas de mujeres que, dentro del rap, dan batalla al sistema patriarcal a partir de hacerse escuchar abriéndose camino en un entramado de discursos destinados a configurar cuerpos y mentes, aspiraciones, identidades, expresiones.

El deseo nos mueve al encuentro, que es quien satisface recíprocamente la pretensión de encontrar respuestas. El deseo también es una categoría en movimiento. Audre Lorde (2004) propone que en el interés de conseguir liberación no debe existir una jerarquía de opresiones, sino que la lucha contra la discriminación ha de hacerse desde y hacia todos sus frentes. La difuminación del poder heteropatriarcal desde los espacios más íntimos y sutiles hasta las partes más iluminadas de nuestras cotidianidades requiere una resistencia despierta e ingeniosa. Nuestro foco no está puesto tanto en ver contra quien se resiste, sino junto a quiénes se resiste.

Desde esta perspectiva se pueden ver las mujeres tejiendo redes, vienen haciéndolo desde hace siglos: una le abre paso a las demás, luego van marcando la huella para las que vienen atrás. Según el Colectivo Sangre Fucsia, “Las brujas son conscientes de que para ser fuertes es necesario tejer redes con otras mujeres”, y este secreto a voces es lo que susurran muchas raperas. Estas mujeres han debido enfrentar un espacio de marginación debido a su lugar subalterno en una estructura social según la cual existía una esfera musical

pública que pertenecía únicamente a lo masculino, lo que no es más que la presencia del patriarcado en la música. La significación histórica del rap como un género masculino nos lleva a pensar que la ocupación de las mujeres de este territorio musical subvierte el género: el masculino y el musical, desviando la norma, degenerando el mensaje.

Habitar las fronteras en manadas; dotar el género de nuevas rítmicas, de nueva musicalidad; encontrar una herramienta artística y política sobre la que poner los cuerpos en movimiento; componer desde historia-cuerpos reales, desde cuerpos que queremos descolonizados y que vivimos como campos de batalla. Las mujeres raperas no son heroínas ni mártires, no nos transmiten historias de valentía o peligrosidad ni por ser raperas ni por ser mujeres. Actualmente son muchas, hay escuelas de hip-hop, hay talleres de rap feminista, hay diferentes circuitos musicales en donde se van ubicando las distintas propuestas. Algunas se consideran artistas, otras militantes, otras activistas. Son lesbianas, heterosexuales, transgénero, algunas se consideran feministas, otras no. Todas tienen algo para decir. Cada cual desde su identidad, desde su periferia que también es poder. Y es que el hip-hop aparece como una cultura poderosa, capaz de generar alternativas a la cultura del machismo y de crear otros lienzos sobre los que manifestarnos. Como dice Dania Neko:

Es una herramienta muy poderosa y muy peligrosa para los medios que quieren que todo se mantenga de la misma manera, el poder decirle a un joven: no po', las cosas no son tan justas como te dice la televisión, al contrario, son bastante injustas y qué opinas tú de esto, tienes el rap para poder explicarlo, tienes el baile para poder sentirlo, tienes las murallas que están tiradas en la calle y no tienes por qué pedirle permiso a alguien, puedes hacerlo y manifestar tu descontento (Entrevista 4).

Y hacia nosotras mismas, ¿cuáles son nuestras fronteras? Por ahora asumimos una narrativa en movimiento, no delimitada por un objetivo pre-estable-

cido ni limitada *a priori* por un afuera o centro. Compartimos las palabras del Grupo Esquizo-Barcelona (2013) cuando enuncia "...nos atraviesa la preferencia por la 'pedagogía de la pregunta'. Nos gusta descubrir todo lo que cabe y todo lo que se abre dentro del vasto territorio que se contiene entre dos signos de interrogación". En este caminar preguntando es que vamos haciendo explícitos nuestros pensamientos, nuestras certezas, nuestras dudas. La reflexión es parte de la experiencia cartográfica, pues no estamos –nuestros cuerpos no están– ajenos al territorio, somos el territorio.

Referencias Bibliográficas

- Abd'Allah, S. (2013). Krudas Cubensi, rap desde las trompas de Falopio, *Pikara Magazine*. Disponible en: <http://www.pikaramagazine.com/2013/05/krudas-cubensi-rap-desde-las-trompas-de-falopio/#more-11505>
- Abd'Allah, S. (2014). *Festival Artwoman: arte y discurso femenino en Cuba*. 14 de agosto de 2014, de <http://oncubamagazine.com/cultura/festival-artwoman-arte-y-discurso-femenino-en-cuba/>
- Andares, A. (2014). *El Feminem en Ciudad Juárez*. <https://storify.com/lichiam-bula/el-feminem-en-ciudad-juarez-2014>. Párr. 8.
- Blázquez, G., Flores, P., Ríos, E. y otros (Coords.) (2010). *Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales*. México: UNAM, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades: Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias. Facultad de Psicología.
- Chang, J. (2005). *Generación hip-hop: De la guerra de pandillas y el grafiti al gangsta rap*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Colectivo Sangre Fucsia (2014). El feminismo (también) es una historia de brujas. *El País*. Disponible en: <http://smoda.elpais.com/articulos/una-historia-de-brujas-y-de-feminismo/5198>
- Cuesta, O. (2005). "La Gorda". Kandela. Productora Mixtape. La Habana.
- Daich, D. (comp.) (2014). *1° Coloquio Latinoamericano de Antropología Feminista*. Buenos Aires: Librería de Mujeres Editoras.

- Delgado Ballesteros, G. (2010). Conocerte en la acción y el intercambio. La investigación: acción participativa. En G. Blázquez, P. Flores & M. Ríos (Coords.), *Investigación feminista. Epistemología metodología y representaciones sociales*. México: UNAM, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, Facultad de Psicología.
- Grupo Esquizo-Barcelona (2013). *Producir o no producir... ¿es ese el dilema?* Disponible en: <https://es.scribd.com/doc/174544850/Producir-o-no-producir-es-ese-el-dilema-grupo-esquizo>
- Harding, S. (1996). *Ciencia y feminismo*. Madrid: Ediciones Morata.
- Koldorf, A. (2014). La violencia de género es una cuestión social. Debate sobre los derechos y la ciudadanía de las mujeres. En *Libro XVII Jornadas Argentinas de Filosofía Jurídica y Social, Multiculturalismo, Interculturalidad y Derecho*. Disponible en <http://www.infojus.gov.ar>
- Lewin, K. (1946). "Action research and minority problems". *Journal of Social Issues*, 2(4), 33-46.
- Lorde, A. (2004). *La hermana, la extranjera*. Artículos y conferencias. Madrid: Horas y Horas.
- Reckitt, H. & Phelan, P. (Eds.) (2001). *Art and Feminism*. London: Phaidon.
- Semán, P. & Vila, P. (Comps.) (2011). *Cumbia: Nación, etnia y género en Latinoamérica*. Buenos Aires: GORLA.
- Sound Sisters (2013). Aquí estamos. [EP]. México.
- Timoneda Pinedo, P. (2014). "Voces femeninas del rap francés y árabe: El camino al triunfo a través de un universo macho". [versión electrónica] <http://www.calala.org/wp-content/uploads/2014/10/Paula-Timoneda-Mileo-TFG-2014-Grado-Lenguas-Modernas.pdf>

CAPÍTULO 2

“SOY CREATIVA”: ARTE, TERAPIA, MUJER Y OTRAS VISIONES*

Teresa Suárez Domínguez**

Freelance de proyectos artísticos con perspectiva de género
teresasuarez76@hotmail.com

* El proyecto homónimo del que deriva el capítulo es el trabajo final del Máster de Género, Identidad y Ciudadanía de la Universidad de Huelva. Está basado en un programa de creación literaria titulado Soy Creativa, para asociaciones de mujeres de Huelva y su provincia que la autora desarrolló durante cinco años.

** Escritora e Historiadora del Arte. Máster en Género, Identidad y Ciudadanía por la Universidad de Huelva. Experta *e-learning* por la Universidad de Sevilla.

Resumen

En este capítulo se presenta la labor del Programa Soy Creativa, título bajo el cual impartimos Talleres de Escritura Creativa y Arte a diferentes colectivos de mujeres de Huelva y su provincia. Esta experiencia donde el arte tiene un valor social y terapéutico constituye el Trabajo de Investigación final del Máster de Género, Identidad y Ciudadanía de la UHU y la UCA durante el curso 2006/2007.

Palabras clave: Arte, Terapia, Mujer, Creación, Escritura, Literatura, Maternidad, Creatividad.

Abstract

This article presents work Program “I’m creative” title under which we teach and Creative Arts Workshops for different groups of women from Huelva and its province Scripture. This experience where art has a social and therapeutic value is the final research Master Gender, Identity and Citizenship UHU and the UCA during the 2006/2007 course.

Keywords: Art, Therapy, Woman, Creation, Writing, Literature, Motherhood, Creativity.

Introducción

El presente capítulo se basa en el Trabajo de Investigación para concluir el Máster de Género, Identidad y Ciudadanía de la Universidad de Huelva y la Universidad de Cádiz, que cursé en el año académico 2006/2007. Era su primera edición y por aquel entonces yo pensaba que era un complemento ideal para mi labor como Historiadora del Arte y como escritora. El estudio de temas relacionados con género los comencé por motivación personal con lecturas y pequeñas investigaciones que acabaron en artículos de revistas locales.

Cuando acabé mi carrera podía contar con los dedos de una mano las mujeres artistas que habían sido estudiadas en el currículo de una Licenciatura en Historia del Arte, en la Universidad de Sevilla desde 1997 a 2001. Comencé a investigar y me faltaron muchas manos para contar, y también las dos manos de cada artista que ha construido la Historia del Arte Universal desde el inicio de los tiempos. Desde esa base y desde mi faceta de escritora nació la necesidad de elaborar cursos que ayudaran a difundir aquelpreciado y desconocido legado hasta para las historiadoras del arte.

Aquello fue lo que me llevó a trabajar con mujeres, le planteé al Centro Provincial de Huelva del Instituto Andaluz de la Mujer un Programa de Creación Literaria para mujeres de las asociaciones de la población, el Programa “Soy Creativa”, que comenzó como un experimento y fueron cinco hermosos e intensos años en los que la demanda de talleres de escritura se extendió por toda la provincia de Huelva.

Aún concluyendo el programa, comencé el Máster de Género, Identidad y Ciudadanía en la Universidad de Huelva y para mí era fundamental tratar esta experiencia en el Trabajo de Investigación final, que fue coordinado por la Dra. Rosa García Gutiérrez. Lo titulamos: “Soy Creativa”: Arte, terapia, mujeres y otras visiones.

Nuestra investigación sobre las repercusiones de un programa de trabajo

que relaciona el arte, la terapia y las mujeres hace que nos encontremos con experiencias similares que concluyen de la misma manera. Así, la terapeuta Edith Kramer, afirma que “la necesidad de programas de terapia a través del arte es tan urgente hoy como lo era en 1958” (Kramer, 1982, p.13).

El planteamiento para idear talleres de escritura creativa dirigido a mujeres tiene su origen en varios factores aunque todos ellos convergen en el mismo punto: la convicción profunda de que el arte, bien su conocimiento profundo, bien su proceso o experimentación, constituye una poderosa herramienta de transformación para el ser humano.

Los factores que originaron la creación del programa, coinciden, principalmente, con los tres pilares en los que se basan los propios talleres:

- El estudio de la historia del arte de las mujeres.
- El aprendizaje de técnicas de escritura creativa.
- La animación a la lectura.

Al idear talleres donde se incluya formación específica en la historia del arte de las mujeres, respondo, por una parte, a la escasez de coherencia y de perspectiva de género del plan de estudios de la Licenciatura de Historia del Arte. Por otra, me enorgullece que una mujer que haya participado en el programa “Soy Creativa” conozca a más mujeres artistas en cada época de la historia que una licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla en el año 2001, como era mi caso al acabar la carrera.

Como segundo motivo fundamental de la creación del programa, encontramos el aprendizaje de técnicas de escritura creativa. Lo basamos en un principio en una experiencia personal, ya que como mujer, como artista y como escritora mantengo una relación con el arte en la que lo contemplo como un recurso humano que hace aflorar nuestra mirada más profunda, la más desconocida incluso.

Por ello, parto de la base de que al vivir como creadoras una experiencia artística puede transformar nuestra vida. Y creo que las mujeres tenemos mucho que ofrecer en este terreno y todas las razones para gozar de los beneficios del arte.

Tras estudiar la realidad de las actividades culturales de las asociaciones de mujeres de Huelva comprobamos que no existía ninguna actividad de índole intelectual. Las mujeres acudían a sus asociaciones que ofertaban actividades que en muchos casos perpetuaban los estereotipos de roles femeninos: taller de costura, manualidades, cocina o gimnasia.

También encontramos otras actividades como informática o pintura, pero nada parecido a un club de lectura o tertulia literaria. Teniendo como premisa los pilares anteriormente citados, creímos conveniente poder llevar a cabo talleres de escritura creativa, donde además, se pueda recoger la historia de las mujeres y promocionar la lectura entre ellas.

Las repercusiones del Programa “Soy Creativa” en las asociaciones han sido muchas, pero una de ellas fue el cambio de conceptos a la hora de gestionar las actividades o intereses en la asociación. La Junta Directiva ya no concibe no tener una pequeña biblioteca en su sede, o prescindir de actividades literarias en sus programas, las nuevas secciones de la asociación tienen nombre de mujer y todas las socias conocen la historia de esos personajes.

La gestación, el desarrollo, la trayectoria y las conclusiones de esta intensa experiencia es el objeto de estudio que aquí abordamos.

Pretendemos, en esta investigación, reflexionar sobre este proceso de trabajo concreto con varios grupos de mujeres, entre las que encontramos mujeres con alguna discapacidad, del medio rural, en proceso de separación, víctimas de la violencia de género, viudas, jóvenes, universitarias, *pensionistas*, amas de casa, etc.

Todas ellas han desarrollado una labor artística y nos han demostrado que las mujeres podemos mantener una relación con el arte diferente, particular, llena de posibilidades. En cuyo proceso se amplían no solo conocimientos y nuevas visiones de lo aprendido en el universo masculino, sino que además, ganan en espiritualidad y salud mental.

Los objetivos de nuestro programa no solo se han cumplido, sino que se han multiplicado, como hemos comprobado a la hora de revisarlos, y además, se han prolongando mostrando sus conexiones hacia otras áreas disciplinares como el feminismo, la historia, la psicología, la ciudadanía, la expresión de identidades, derechos humanos, etc.

Antes de comenzar con la metodología propia del programa, se hace necesaria una introducción previa a estos pilares que componen nuestro trabajo, que como subtítulo se denomina: “Arte, terapia, mujeres y otras visiones (lo cultural, lo social, lo psicológico y lo emocional”.

Arte

Soy una mujer. Escribo como quien soy, ¿por qué no sería válido sino por el desprecio del valor de las mujeres o por rechazo de una cultura donde lo sexual representa una dimensión subjetiva y objetiva importante? ¿Cómo podría ser mujer por una parte y escribir por otra?

Luce Irigaray

La unión de los conceptos social y cultural está presente en el proyecto “Soy Creativa”, la cultura al servicio de la sociedad es un punto de partida para nuestros talleres con mujeres. En ellos hemos comprobado el valor, la utilidad y el bienestar que puede generar el arte.

Creemos que la creatividad constituye una red que forma el tejido de lo

emocional, lo espiritual y la dimensión social del ser humano y que se hace presente en la obra artística de forma distinta.

Conocer la historia del arte nos permite formarnos y construir nuestra propia visión artística. Si además, profundizamos en una obra concreta nos ofrece también múltiples percepciones de una misma realidad, nos obliga a adentrarnos en la obra al ponernos frente al prisma de su significado.

Adentrarnos en el arte como mujeres en busca de referentes femeninos es una tarea que resulta cuanto menos hiriente por la mutilación que se hace de todas las mujeres artistas a lo largo de la historia.

Existen numerosos estudios hoy en día que nos acercan a la historia de las mujeres y ninguno deja de señalar la tarea necesaria de incorporar a las mujeres a la Historia Universal y a la del Arte en particular. No como una rareza, sino como una realidad: presentarla dentro de las mismas categorías y construir una nueva historiografía donde la igualdad tuviera cabida.

En este sentido, destacamos las investigaciones de la historiadora del arte Griselda Pollock que afirma que “modificar el paradigma de la Historia del Arte obliga a mucho más que añadir nuevos materiales, sino que también hay que añadir a las mujeres y su historia a las categorías y métodos existentes”.

Es la riqueza personal de cada artista que ha trabajado, vivido y sobresalido en las diferentes épocas de la historia la que intentamos transmitir a las mujeres participantes en los talleres “Soy Creativa”.

Durante la acción formativa dedicada a este capítulo que desarrollamos ampliamente en los talleres, no es extraño formularnos preguntas del porqué de esta invisibilización continua de las mujeres, nos interesa conocer qué criterios historiográficos se han seguido para dar tantos rodeos en la historia hasta anular a sus mujeres.

Por ello, además de las correspondientes biografías de mujeres artistas, referencias y artículos que proporcionamos, realizamos un debate titulado: “¿Por qué nos hemos quedado fuera de la historia?”. Como base aportamos citas en las que grandes personajes masculinos de la historia opinan sobre las mujeres en general o sobre las mujeres artistas en particular.

Por otra parte, la hipótesis de que en otra época existiera una sociedad matriarcal, donde las mujeres fueran protagonistas sobrevuela en varios estudios, pero no parece haber existido, a tenor de las últimas investigaciones:

En el transcurso de nuestra investigación esperábamos hallar una “edad dorada” de las mujeres, un tiempo en el que las mujeres europeas no estuvieran sometidas al hombre y menos valorada que él. Aunque no se puede descartar por completo la posibilidad de una cultura matriarcal en la prehistoria, no hemos descubierto ninguna época del pasado histórico en la que dominaran las mujeres. Además, la relación desigual entre las mujeres y los hombres, presente en los inicios de la historia de Europa, se intensificó con el paso del tiempo (Anderson & Zinsser, 2007).

Si el profundizar como creadoras en la escritura creativa provoca un cambio casi inmediato, el conocer a mujeres artistas de todos los tiempos, sencillamente, les fascina.

Combinamos, pues, en nuestras sesiones, la escritura con el conocimiento de la historia de las mujeres que las precedieron, sus vivencias, obras y legado. Así no nos sentimos omitidas, aunque las preguntas se suceden por doquier y se crea un clima en el que se hace patente la necesidad imperiosa que tenemos las mujeres de reescribirnos, de recuperar el lugar que nos ha sido negado en la historia y de disfrutar y difundir nuestro legado artístico. Sin duda, es un ambiente donde se hacen presentes palabras reivindicativas como estas de Rosa

Montero: *“Porque hay una historia que no está en la historia, y que solo se puede rescatar aguzando el oído, y escuchando el susurro de las mujeres”.*

Terapia

*De nuestros miedos nacen nuestros corajes
y en nuestras dudas viven nuestras certezas.
Los sueños anuncian otra realidad posible
y los delirios otra razón.
En los extravíos nos esperan los hallazgos
porque es preciso perderse
para volver a encontrarse.
Eduardo Galeano*

El Arte Terapia entiende al arte

como una ayuda en situaciones problemáticas, como un medio de entender las condiciones de la existencia humana y de hacer frente a los aspectos aterradores de dicha condición, como la creación de un arte significativo, que ofrece refugio ante la confusión indómita de la realidad exterior; estas ayudas tan agradecidas son a las que se aferran las personas con dificultades y las que utilizan los terapeutas que desean ayudarles (Arnheim, 1992, p.175).

Descubrir los beneficios terapéuticos del arte nos permite por una parte, establecer las bases de una nueva educación artística y por otra, promocionar la idea de que el arte puede ayudar como recurso tanto en psicología, como en psiquiatría.

Los términos de arteterapia y Desarrollo Cultural Comunitario (DCC) se cruzan en nuestras reflexiones sobre la experimentación del proyecto “Soy Creativa”.

Según Astrid Suess,

El DCC es un conjunto de iniciativas que se desarrollan a partir de la colaboración entre artistas y comunidades locales con el objetivo de expresar, a través del arte, identidades, preocupaciones e ideas, mientras se construyen capacidades culturales y se contribuye al cambio social (Suess, s.f.).

La concepción del programa “Soy Creativa” como una acción en la que colaboran estrechamente lo cultural y lo social, enclavada en los programas culturales del Instituto Andaluz de la Mujer, estaría muy cercana a este novedoso concepto de Desarrollo Cultural Comunitario.

No podemos afirmar que los talleres tienen su origen en la necesidad de una respuesta terapéutica a una problemática detectada en las asociaciones de mujeres, por ello no podríamos hablar de terapia en cuanto no existe un diagnóstico previo de los conflictos de cada grupo de mujeres, según se desprende de las investigaciones de la socióloga Sara Pain,* quien afirma que “aunque toda actividad artística tiene un beneficio salutar, es propiamente terapéutica cuando hay un intento explícito de transformar, por su intermedio, un estado sintomático de conflictos psíquicos” (Pain & Jarreau, 1995).

Realmente no es el caso, *a priori*, de los grupos de participantes de los talleres, ya que su denominador común era la predisposición hacia la escritura, la lectura y el pertenecer a una asociación de mujeres con características y problemáticas usuales. No partíamos de un diagnóstico previo al que debíamos hacernos frente mediante el arte, sino que ha sido un efecto secundario.

Es importante resaltar que aunque el término terapia en griego significa

* Psicopedagoga argentina, afincada en París, fundadora y supervisora de “Ateliers Les Pinceaux” (Centro de Arteterapia) y autora de numerosos ensayos y monografías sobre el Arte Terapia.

“hacerse cargo de sí”, no necesariamente se debe hacer terapia solo cuando existe un problema; también puede interpretarse la terapia como acción positiva en cuanto una se hace cargo de su salud, una responsabilidad como individuo que mejora su autoestima, auto-descubrimiento y desarrollo.

Así, ofrecer actividades beneficiosas a mujeres que convencionalmente llamaríamos sanas, es igualmente interesante que brindarlo a mujeres con cierta problemática o con problemas no reconocidos oficialmente por la ciencia.

La elección de las asociaciones con las que hemos trabajado en el programa “Soy Creativa” se ha hecho teniendo en cuenta estos conceptos y hemos actuado igualmente en asociaciones con mujeres con alguna discapacidad, mujeres jóvenes, víctimas de malos tratos, amas de casa, pensionistas, trabajadoras en activo, inmigrantes, etc.

Por ello, no podremos encuadrar nuestro proyecto dentro de una iniciativa terapéutica que responde a un análisis previo de pacientes, sino más bien como proyecto de desarrollo personal y cultural comunitario que incita al individuo, a la mujer en nuestro caso, a “crear” desde su propia realidad, sana o patológica.

El término Desarrollo Cultural Comunitario se utiliza para designar el trabajo que se realiza por y para las necesidades de la ciudadanía, partiendo de la creatividad inherente a todo ser humano. Nuestro programa lo aplica al caso concreto de las mujeres, y a la contribución que la creatividad femenina, que tradicionalmente ha estado acallada, puede ofrecer a la cultura y a la sociedad.

Así, iremos profundizando en la relación del arte y el bienestar de las mujeres, a nivel individual y también en el bienestar social que se deriva de las experiencias obtenidas con nuestro proyecto “Soy Creativa”. Aunque bien es cierto nos encontramos con un mapa holístico que intentaremos conjugar de forma coherente, ya que las ramificaciones de esta experiencia relacionan áreas

como la historia, el arte, el feminismo, la psicología, la terapia, la creatividad y la marginalidad, ya que en algunos casos, las participantes provenían de colectivos marginados.

La problemática de las mujeres en la sociedad es amplia, pero un problema base es el tema de la falta de identidad, referentes femeninos que nos ayuden a encontrarnos con nuestro pasado y en consecuencia, con nuestro presente.

Con el arte, trabajamos en esa dirección, hacia la reflexión, individualidad e identidad personal, frente a otras medidas sociales que van a lo colectivo. La creación artística, la escritura creativa, nos permiten viajar hacia nuestro verdadero yo, narrar lo inenarrable, pasar los límites de los sentimientos más secretos y dialogar pausadamente con ellos.

Todas, todos, guardamos un millón de historias que esperan ser contadas, que nos sorprendería conocer. Desde la más inocente hasta la más perversa, sensual o terrorífica, son todas nuestras y esperan manifestarse.

Son el testimonio interno de la realidad vivida, la imagen más personal de la cotidianidad, que aflora con múltiples funciones, que puede canalizarse a través de vías de gran belleza que las engrandezcan y les dan un sentido que la razón, la lógica o la ciencia no aportan.

Gran parte de la historia de las mujeres que conocemos se nos transmite gracias a la práctica de la escritura, aunque estas letras no llegaron a la esfera de lo público en su época. Las mujeres cultivaban el género epistolar, recogían la historia familiar, escribían sus diarios, sus propias biografías y de otras heroínas de leyendas o narraciones orales, memorias de la época, etc.

Si hacemos un poco de historia nos encontraremos con un precedente muy destacado de mujeres que participaban en tertulias literarias.

Se trata de la época de los Salones Literarios, que surgen en el París del siglo XVII de mano de la marquesa de Rambouillet.

En el siglo XVI, unas cuantas francesas de talento habían logrado crear círculos literarios: Louise Labé (c. 1520-1566), la poetisa, lo hizo en Lyon; Madeleine y Catherine des Roches, madre e hija, lo hicieron en Poitiers. Pero estos grupos de provincias no sobrevivieron a la muerte de sus anfitrionas y nunca llegaron a ser una institución. En el París de la década de 1620, y en su *chambre bleue*, la marquesa de Rambouillet creó el salón en los dos sentidos de la palabra: la habitación misma (como sala de estar menos formal que las grandes salas), donde los invitados se podían mezclar cómodamente, y la institución donde hombres y mujeres de la élite social, intelectual y artística podían conversar libremente (Anderson & Zinsser, 2007, p.576).

La tertulia es fundamental en nuestras sesiones, la lectura en voz alta de los ejercicios literarios realizados en casa constituyen el inicio de la sesión, donde entramos de lleno en la esfera más íntima del taller. Mientras una participante lee su trabajo pueden sucederse las más variadas reacciones: risas, llantos, críticas, aplausos e incluso abrazos.

La escritura en soledad, con todo lo que conlleva de autoconocimiento, introspección y la lectura en público, que nos lleva a la integración en la comunidad y a su enriquecimiento está presente en las tertulias actuales de las mujeres de Huelva.

Nuestro programa “Soy Creativa” ha dado lugar a varias tertulias tanto en Huelva capital como provincia y aún en el año 2015 siguen vigentes en muchos casos.

Si nos centramos en la historia de los talleres de escritura, nos encontramos referentes desde la segunda mitad del siglo XX, que se desarrollan actividades

de escritura creativa en las escuelas como herramienta didáctica. Los talleres de escritura, sin embargo, tienen su origen en Estados Unidos a finales del siglo XIX, concretamente en Iowa (López Mondéjar, s.f.). Serán herederos de los clubes de lectura, tertulias literarias o recitales poéticos.

En esas primeras sesiones el autor/a leía su obra y los demás participantes opinaban sobre la misma de forma constructiva. Estas intervenciones son moderadas por la persona que conduce el taller. Con el paso del tiempo, los talleres han evolucionado, pero se basan fundamentalmente en estimular la práctica de la escritura y fomentar la lectura.

Con la aparición del texto libre, inventado por Célestine Freinet, se rompen los formalismos y se gana en libertad para escribir ya que en él se puede contar todo de forma espontánea: no se trata solo de aprender una técnica, sino de avanzar en los posibles usos terapéuticos de la escritura.

Actualmente, los blogs de Internet hacen la función de diarios “virtuales” tanto para jóvenes como para adultos, que necesitan de la expresión de sus experiencias y de la palabra para encontrar su identidad, definir quiénes son mediante narrativas sobre sí mismos y su entorno.

Según Lola López,

unos estudios recientes afirman que un millón de blogs nuevos surgen en Internet cada mes, algunos para ser abandonados poco después, es cierto, pero esta proliferación habla bien a las claras de las necesidades de expresión y reconocimiento que nos empuja en la sociedad individualista que es la nuestra (López Mondéjar, s.f.).

La creatividad es un proceso personal, la elección de ponerse a su disposición ya implica la plena aceptación de unos objetivos de introspección que harán posible el cambio, el fruto, la transformación. Tan solo motivarse y emprender el camino es uno de los pasos más fecundos en dicho proceso.

Una vez adentradas en el proceso creador, es común descubrir el placer que genera dicha actividad y que impulsa a seguir creando. El proceso creador es tan importante como la obra en sí, incluso más ya que el valor estético o formal de la creación es tan solo un fruto más, quizás el menos importante en el caso específico de nuestros talleres. En el proceso nos hemos ido descubriendo ante el papel, trabajando con nuestra identidad y esa proyección interior es la riqueza mayor.

Algunas autoras como Montse Omenat (2006) señalan cuatro fases en el proceso creador:

- Fase inicial, donde se fragua la idea.
- Búsqueda de la forma, donde se explora la producción.
- Finalización de la realización, se encuentra alguna solución y se siente que se ha finalizado.
- Separación de la obra, etapa de distanciamiento de la obra, se trata de ofrecerla a otras miradas.

Podemos afirmar que estas cuatro fases se dan en los talleres “Soy Creativa”. La parte inicial siempre es guiada, ofreciéndose una idea previa que se expone con multitud de referencias y a partir de la cual se deja absoluta libertad para que cada participante interprete su propia visión de dicha temática, a veces hasta el género a utilizar es también libre. Lo importante es iniciar el proceso, que no siempre es fácil para las mujeres, ya que debemos deshacernos de muchas cargas solo para poder asistir al propio grupo.

Mujeres

Hasta hace poco, el reparto de la creatividad entre los sexos ha seguido una línea divisoria clara: las mujeres creaban seres humanos, mientras que la creación de obras del espíritu era exclusiva de los hombres.

Laura Freixas (2000)

Vivimos en una sociedad que reclama a las mujeres deberes de toda índole: estéticos, materiales, emocionales, espirituales, económicos... Una atención constante y una productividad visible de cualquier trabajo que realicemos.

Por ello, pensamos que es un logro que un grupo de mujeres dedique tiempo a una tarea cuyos beneficios revierten principalmente en ellas mismas, en su propio bienestar. Que mujeres sin ninguna formación artística, trabajadoras, con cargas familiares, decidan persistir en dicha tarea, entrenarse, mejorarse y se permitan disfrutarla es absolutamente admirable.

Son numerosas las habilidades o aprendizajes que se ponen en juego en el proceso creativo y que experimentan las creadoras. A veces, recuperar el silencio, atreverse a probar, no poder anticiparse, aceptar nuestras emociones o simplemente mirar con detenimiento una escena, son ejercicios que ponen en funcionamiento facultades dormidas en mujeres estresadas y preocupadas por una supuesta “pérdida” de su tiempo. Nos obliga a pararnos, escucharnos y en definitiva, a curarnos de males que tienen mucho que ver con esta falta de atención hacia una misma.

Fomentar el encuentro con otras personas con las que se puedan compartir nuestras inquietudes es fundamental para enriquecerse de los caminos del arte, perfeccionarnos y difundir nuestra obra.

Al comienzo del taller, la lectura en voz alta de los ejercicios era tomada por las participantes con pudor o vergüenza, y muchas de ellas declaraban que hacía mucho tiempo o que nunca habían leído un texto en voz alta. Si no se reconocían su propia voz, menos aún reconocían sus propias palabras, la belleza de sus sentimientos, expresados así tal cual. Fomentar la lectura pública de sus propios escritos ha sido el mejor ejercicio para la autoestima y el encuentro con ellas mismas y con la comunidad.

También el participar asiduamente en actividades literarias las lleva a

identificarse con un grupo y a comenzar a ocupar su tiempo de ocio en ellas mismas. Con lo que esto implica a la hora de ir acorde a las circunstancias, ocupándose de su apariencia estética más que antes. Sobre todo cuando además son las protagonistas del evento al que acuden, como en recitales poéticos creados por alguna asociación o por el propio Instituto Andaluz de la Mujer o en programas radiofónicos o televisivos donde hemos aparecido.

Para sintetizar lo anteriormente expuesto, podríamos clasificar las consecuencias que se derivan de un período de actividad artística con mujeres dentro de tres órdenes:

- Lingüístico: Se produce una mejora gramatical y estilística, multiplicándose su vocabulario y asimilándose nuevas técnicas de expresión y posibilidades sintáctico-semánticas.
- Social: La escritura se convierte en una auténtica actividad de comunicación, primero con ellas mismas, después con las otras, en un clima de solidaridad, aprendizaje e igualdad. Más tarde con todo su entorno, con el mundo.
- Psicológico: Mejoran su autoestima. Al conocerse mejor, se expresan mejor y descubren nuevas voces y miradas de ellas mismas.

Recorrer la vida de estas mujeres desde un prisma tan rico como la creación constituye una herramienta de transformación al servicio del universo femenino. La posibilidad de testimoniar vidas cotidianas de mujeres también es un resultado más de la conjunción de dicha experiencia y por supuesto, una posibilidad nueva de estudio.

Otras Visiones

Sin conocer el propio pasado, ningún grupo de mujeres puede contrastar sus ideas con las de sus iguales, o sea con las de mujeres que surgieron de condiciones y situaciones vitales semejantes a las suyas.

Gerda Lerner

- Crear o procrear*

La mayoría de las mujeres escritoras, en algún momento de su trayectoria, escribe sobre qué significado tiene la escritura en sus vidas. Sus testimonios son diversos, pero como denominadores comunes encontramos el placer, la necesidad de la escritura en sus vidas y el conflicto de su profesión con su maternidad o su familia, la problemática de tener que arañar el tiempo a otras tareas, con la carga de culpabilidad que ello conlleva.

Muchas de las participantes del programa “Soy Creativa” se lamentaban de haber apartado de sus vidas las inquietudes artísticas a causa de no compartir con su pareja las tareas propias de la convivencia familiar. Las más perseverantes, habían conseguido mantener su hábito como lectoras, pero en líneas generales, consideran que la mujer artista tenía una triple jornada laboral: la de su trabajo fuera de casa, el trabajo en casa y el trabajo como creadora.

Han pasado ocho años desde que realicé este trabajo de investigación, hace tres años tengo una maravillosa hija, a quien dedico este artículo. Y ahora sí puedo afirmar que mi actividad como madre, trabajadora autónoma y escritora constituye un trinomio casi inabarcable y no porque no sea un período de gran creatividad e inspiración, sino porque efectivamente a la triple jornada laboral hay que añadir la conciliación familiar y una madre con perspectivas literarias, en momentos de escasez de tiempo, es incomprensible a los ojos de una sociedad patriarcal.

Existen numerosos textos de escritoras que se lamentan de no poder dedicar más tiempo a su vocación, como consecuencia de la maternidad o los quehaceres “femeninos” que les impide desarrollarse como artistas. Como ejemplos significativos adjuntamos fragmentos de los diarios de dos escritoras:

* Título de un capítulo de la obra de Laura Freixas (2000).

Y luego me nacieron hijos, y, al principio, cuando eran muy pequeños, no lograba comprender cómo se podía hacer para escribir teniendo hijos. No comprendía cómo podría separarme de ellos para seguir a un personaje dentro de un cuento. Había empezado a despreciar mi oficio. De vez en cuando sentía una desesperada nostalgia de él, me sentía exiliada [...] algunas veces, de noche, casi lloraba recordando lo bonito que era mi oficio.

Natalia Ginzburg

Sentía que tenía que considerarme a mí misma un fracaso como mujer y un fracaso como poeta [...] Estaba escribiendo muy poco, en parte por fatiga, esa fatiga femenina de ira y pérdida de contacto con el propio ser; en parte por la discontinuidad de la vida femenina, con lo que implica de atención a cosas nimias, recados, un trabajo que otros deshacen constantemente, las necesidades de los niños.[...] No estoy diciendo que para escribir bien [...] haya que convertirse en un ego devorador. Ese ha sido el mito del pensador y artista masculino y no lo acepto. Pero una mujer que intenta cumplir las tareas femeninas tradicionales sí está en conflicto directo con la función subversiva de la imaginación.

Adrienne Rich

De estas palabras se desprende la tristeza de sentirse atrapada, consciente de estar abandonándose en un mundo que las absorbe y en el que no tiene cabida su desarrollo espiritual. Las mujeres necesitamos esta conexión con nosotras mismas, rota por las convicciones culturales y sociales, comunicarnos con nuestros deseos y frustraciones y crear con ellos un nuevo lenguaje. Transformarlo en arte o simplemente manifestarlo, expresarnos. No seremos felices al abrigo de unos deseos que nos apartan de lo más importante: nosotras mismas.

No todas las mujeres escritoras enfocan su maternidad y su vida familiar de la misma forma, evidentemente, tiene mucho que ver con las circunstancias familiares de cada una. Toni Morrison declaró que ocuparse de sus hijos le

había permitido liberarse de muchos estorbos de su vida. Que era una cuestión de humor y que escribir en la sala de estar con ellos por medio le hacía posible un encuentro más llevadero.

La maternidad, de hecho, también puede enfocarse como un recurso literario. No en vano, la escritura de las mujeres nos ofrece nuevos motivos literarios, terrenos antes inexplorados como: las relaciones sociales, la relación madre-hija/o, las relaciones heterosexuales u homosexuales desde el punto de vista femenino. También escribir sobre nosotras mismas y no que escriban sobre nosotras aporta otro punto de vista, así como la construcción de personajes femeninos capaces de mover los cimientos de los arquetipos y prototipos.

De hecho, como sugería Adrienne Rich, las mujeres tienen la posibilidad de subvertir ciertos mitos sobre la escritura fundamentalmente masculina, o al menos cuestionarlos o proponer otra.

En nuestros talleres hemos encontrado una variedad temática sorprendente y nueva que aborda todos los aspectos de las relaciones sociales de las mujeres. La diversidad y los distintos puntos de vista fomentaron su debate y profundización.

Al inicio de las sesiones, casi todos los temas que tratamos están guiados, para poder introducirnos en las técnicas que nos permitan luego, habituarnos a escribir solas.

Una vez que se propone la temática libre nos asombramos de los motivos escogidos por ellas para sus creaciones, ya que no solo escriben de la maternidad o cantan a sus nietos, al amor del que era su novio u homenajean sus platos preferidos, sino que además, nos maravillan con temas como:

- La sexualidad de las viudas.
- La vida después de los cincuenta.
- La culpabilidad de la madre trabajadora.

- La culpabilidad de la hija trabajadora.
- El humor frente al abismo de la enfermedad.
- El feminismo en casa.
- Las amigas: pactos entre mujeres.
- El cuerpo.
- La violencia de género.
- La soledad.

Todos estos temas van aflorando cuando se van sintiendo ellas mismas en el papel, la voz de la mujer se convierte en plural y su mirada abarca todos los ámbitos, incluso se miran a ellas mismas.

Si además de la temática libre, también proponemos estilo libre, la riqueza del trabajo es aún mayor, ya que todos estos temas, y más, pueden aparecer como relato corto, poema, greguería, microcuento, etc.

Con el poder de nuestra creatividad y la expresión de nuestros deseos, recuerdos, frustraciones creamos no solo textos sino algo mucho más importante: un espacio para nosotras mismas, una habitación propia.

Metodología del Programa “Soy Creativa”

Escribir es defender la soledad en que se está; es una acción que solo brota desde un aislamiento afectivo, pero desde un aislamiento comunicable, en que, precisamente, por la lejanía de toda cosa concreta se hace posible un descubrimiento de relaciones entre ellas.

María Zambrano

En todos los grupos hemos seguido la misma metodología: participativa, activa y lúdica. Participativa porque todas las técnicas y actividades están pensadas para que puedan trabajarse en conjunto y que todas formemos parte de su desarrollo. Activa porque las participantes no son meras oyentes, si no que

ponemos en práctica todo lo aprendido. Y lúdica porque nuestras sesiones se alejan del academicismo propio de las universidades y no existen pruebas ni exámenes sobre los contenidos del curso. Este punto es fundamental para que ellas sientan que están en una actividad en la que no se les exige un nivel, que tienen que estar preocupadas por superar.

Cualquiera que sea el método por el que transmitamos la información, no nos apartamos nunca de nuestra premisa: el humor como método de trabajo.

Frida Kahlo decía que “Nada es más valioso que la risa. Se requiere de fuerza para reír y abandonarse a uno, para ser ligera. La tragedia es lo más ridículo”.

Disfrutar de un ambiente amable, relajado y lejos de los convencionalismos académicos es de suma importancia para el buen desarrollo de las sesiones y para que entendamos la creación como un proceso que nos transforma a través de la armonía.

El punto de partida siempre es el estudio detallado de un grupo de destinatarias, usualmente de una asociación de mujeres concreta. En la primera toma de contacto comenzamos con una distendida charla que tiene un doble objetivo: por una parte desmitificar al “escritor pseudo-genio y hombre” y por otra, realizar un análisis de conocimientos previos.

Elaboramos así un programa casi a la carta, aumentando o disminuyendo el nivel de nuestros contenidos. También la metodología está sujeta a las conclusiones derivadas del análisis previo del grupo al que nos dirigimos.

Por ello, la acción formativa se lleva a cabo desde diferentes métodos, ya que a lo largo del taller contamos con una metodología cambiante, que se va adaptando a sus necesidades.

Aunque los talleres se han transformado en cuanto a continente y conteni-

do, su estructura ha sido siempre la misma. Así, “Soy Creativa” se ha basado en tres pilares básicos:

Técnicas de escritura creativa

El proceso de aprendizaje se inicia con técnicas inventivas muy sencillas, algunas de ellas extraídas de obras tan conocidas como *Gramática de la Fantasía*, de Gianni Rodari. Tal es el caso de la famosa técnica *El binomio fantástico*, en la que cada una de las participantes propone dos palabras que vamos anotando en dos listas.

Tienen que ser dos sustantivos totalmente disparatados, que no tengan nada que ver entre sí (por ejemplo alambre y luna). Después se le asigna a cada participante dos palabras con las que deben escribir una pequeña historia. “El binomio fantástico” tiene muchísimas posibilidades, por ejemplo, podemos aderezar el juego proponiendo valores que hay que añadir a cada historia.

La teoría de las sesiones se realiza a partir de dinámicas y juegos, lejos de un ambiente disciplinado y académico.

Historia del arte de las mujeres

Se estudia y difunde mediante proyección de imágenes y lecturas de biografías, citas y artículos.

Conforme avanzamos en este sentido, comprobamos cómo la ausencia del conocimiento de mujeres destacadas en la historia da paso al desconcierto por la injusticia de ser omitidas por la historiografía.

Proponemos por ello una genealogía propia de artistas y el conocimiento de una tradición grupal a la que incorporarse las mujeres.

Animación a la lectura

Leer constituye un tiempo que dedicamos a nosotras mismas, y eso aún, no se lo permiten muchas mujeres.

Con la animación a la lectura conseguimos que el hábito lector llegue a las mujeres, proporcionándoles todos los beneficios de la lectura y la búsqueda de un pequeño espacio de ocio, a veces conquistado, en la propia intimidad del hogar.

Iniciamos nuestra animación a la lectura con la puesta en común de los últimos libros leídos, cada semana, cada una aporta una obra nueva que aconseja. Trabajamos fragmentos de obras concretos que ofrecemos fotocopiados como lectura.

También en algunas asociaciones instruimos sobre cómo crear una biblioteca o un club de lectura, ya que este hábito es uno de los pilares que normalmente se afianza desde las primeras sesiones y que ellas mismas apuestan por esta como actividad imprescindible en sus vidas.

Los objetivos generales del programa pueden definirse de forma explícita. A través de él se pretendió:

- Proponer actividades intelectuales a las asociaciones de mujeres de la provincia de Huelva.
- Concebir el arte como instrumento terapéutico en las asociaciones de mujeres.
- Crear un espacio de mujeres en torno a la literatura.
- Fomentar la habilidad de escritura por medio de ejercicios, técnicas y prácticas en búsqueda de un estilo propio.
- Adquirir el hábito de la escritura como medio de expresión.
- Encontrar una vía de liberalización y realización personal.
- Descubrir un estilo propio dentro del abanico de géneros literarios para desarrollarse.
- Beneficiarse de los placeres de una lectura.
- Mejorar la atención, memoria y lectura comprensiva.
- Conocer la Historia del Arte y la literatura de las mujeres.
- Interrogarse sobre las causas de exclusión de las mujeres.

- Manifestar sus propios pensamientos y posturas ante problemas sociales.
- Difundir la vida de las mujeres en otras culturas.
- Mejorar las relaciones sociales.
- Participar activamente en la vida cultural del municipio o ciudad donde vivan.
- Integrarse e identificarse con un grupo.
- Llevar sus propios escritos a la esfera de lo público participando en premios, publicaciones, etc.
- Ser protagonistas de su propio tiempo para el ocio.
- Realizar críticas constructivas de la literatura, los modelos femeninos que la publicidad y las publicaciones sexistas difunden.
- Valorarse a sí mismas y a las que les precedieron en los diferentes ámbitos sociales.
- Aumentar la autoestima a través del avance en las creaciones literarias que van elaborando.

Desarrollo y organización de las sesiones

Todas las sesiones siguen el mismo esquema:

- Lectura individual de cada participante del trabajo escrito en casa sobre el tema ofrecido o debatido en la clase anterior.
- Debate sobre el tema y las dificultades de su desarrollo.
- Explicación de nuevos contenidos.
- Propuesta de trabajo para la clase próxima.
- Narración oral por parte de la monitora.

La primera parte de la sesión la dedicamos a la lectura por parte de cada alumna del trabajo realizado en casa, estableciéndose una especie de tertulia que ha dado lugar a una gran riqueza, como ya hemos comentado en el apartado referente a la “Terapia”.

Todas nos hemos escuchado con respeto, ejerciéndose siempre la crítica constructiva. Es importante reseñar la sorpresa generalizada por contar con

gran variedad de estilos y temáticas a la hora de realizar los ejercicios propuestos, descubriendo que no estamos sujetas ni atrapadas en un estilo único “femenino” que no permitiese esa variedad. A través de las clases, cada una ha ido afianzando su propio estilo.

La segunda parte del taller la dedicamos a la explicación de un nuevo tema con ayuda de recursos como textos fotocopiados para que no sea necesario tomar apuntes y se procede a su puesta en práctica, bien en clase o con la propuesta de trabajo para la semana próxima.

En cada sesión se suele leer y/o comentar, además de la teoría, una ficha con foto, biografía y obras más destacadas de alguna mujer relacionada con el mundo del arte. También se comentan los criterios por los que pensamos que no está incluida en la Historia del Arte y como norma recomendamos un libro.

Al final de la clase recojo los trabajos para corregirlos estilística y gramaticalmente en casa y escribir un comentario individualizado.

Cada sesión oscila entre dos a tres horas (con un descanso intermedio), según lo estipulado para cada tipología del taller y su intensidad.

Los recursos en los que nos apoyamos, según el tema en cuestión, son textos especializados, libros, diapositivas o transparencias.*

Contenidos

Si no conocemos nuestra historia estamos condenados a vivirla como si fuera nuestro destino personal.

Hannah Arendt

* En el apartado dedicado a “Material didáctico y otros recursos” se facilitará información pormenorizada de los recursos didácticos utilizados.

Los contenidos de los talleres se asientan sobre los tres pilares del taller: la escritura creativa, el placer y el beneficio de la lectura, y el conocimiento del arte de las mujeres. Aunque se han creado talleres a la carta, ramificaciones de unos y otros, los contenidos de los dos talleres principales se detallan a continuación:

Talleres de iniciación a la escritura creativa

- Técnicas inventivas para crear historias.
- Me gusta / No me gusta / Me acuerdo / Nunca he hecho.
- El binomio fantástico.
- La metáfora.
- Microcuentos.
- Los cinco sentidos.
- Personajes imaginarios.
- Diarios.
- Narrativa: creación de relatos cortos.
- Literatura femenina.
- Literatura infantil.
- Literatura de viajes.
- Poesía social.
- Poesía satírica.
- Poesía amorosa.
- Greguerías.
- El paisaje externo e interno en la obra.
- Menú literario: la cocina y la literatura.
- La mujer y la creatividad humorística.
- Localismos: cuentos sobre tradiciones y leyendas.
- Nuestros recuerdos: memorias.
- Mujer y publicidad.
- Poesía visual.
- Poesía sonora.
- Caligramas.

- La historia del arte de las mujeres, con información ampliada sobre artistas como Frida Kahlo, Eva Gonzales, Mary Cassatt, etc.
- La historia de la literatura femenina, con información ampliada sobre autoras como Gloria Fuertes, Alejandra Pizarnick, Alfonsina Storni, etc.
- Técnicas de lectura comprensiva.
- Técnicas de asimilación de la lectura.
- La memoria y la lectura.
- Técnicas para leer en voz alta.
- Autoras contemporáneas.
- Creación de actividades literarias.

Taller avanzado de escritura creativa

- La mujer como creadora: de musa a artista.
- Narrativa: el tono, la atmósfera, la voz.
- La interrogación como recurso literario.
- Literatura oriental: haikus.
- Literatura fantástica.
- Literatura policíaca.
- Temáticas femeninas: ¿De qué escriben las mujeres?
- Relatos hiperbreves.
- La prosa lírica.
- Realismo mágico.
- La poesía actual: lectura y escritura.
- El género epistolar.
- Enciclopedia de personajes imaginarios.
- La documentación en la obra.
- Análisis crítico de la realidad actual de la mujer.
- Cómo crear cuentos que eduquen para la igualdad.
- Cuentos con valores en grupo.
- Creación de guiones de teatro en grupos.
- La mujer inmigrante.
- Cómo ser críticas con la prensa.

- Recrear historias de la prensa.
- La lectura y la mujer.
- Cómo comentar exposiciones.
- Cómo presentarse a certámenes literarios.
- Recitales poéticos.
- La historia del arte de las mujeres, con información ampliada sobre mujeres artistas.
- La historia de la literatura femenina, con información ampliada sobre mujeres escritoras.
- Mujeres de la música.
- Taller intensivo.
- Técnicas de inventiva para crear historias.
- Describir sensaciones: Los cinco sentidos.
- Escribir vivencias y recuerdos.
- Personajes imaginarios.
- Charla y dinámica sobre la historia del arte de las mujeres.
- Debate: ¿Crear o Procrear?
- Cómo crear una tertulia o Club de Lectura.
- Herramientas para crear una biblioteca en la asociación.

Además de los contenidos previstos en cada taller, fomentamos la participación en las actividades culturales de la localidad y del Instituto Andaluz de la Mujer.

Resultados

Por una parte, realizamos una evaluación general de los talleres “Soy Creativa”, pero por otra parte, queremos mostrar la evaluación de la premisa que fundamenta el objeto de este estudio: el arte como instrumento terapéutico en asociaciones de mujeres.

Según el Instituto Sociológico de Psicología Aplicada, el arteterapia se muestra especialmente eficaz en la mayoría de los casos de:

- Trastornos emocionales: Depresión, ansiedad, estrés, insomnio.
- Desorientación existencial: Falta de autorregulación y autoestima.
- Problemas adaptativos en personas enfermas, procesos crónicos.
- Situaciones de pérdida y duelo.
- Adicciones y drogodependencias.
- Déficit de atención.
- Problemas de aprendizaje.

En nuestros talleres han participado mujeres que sufrían algunos de los casos anteriores y el aprendizaje de la escritura creativa, así como el hábito de la lectura y profundizar en la historia de las mujeres ha sido un punto de apoyo indispensable para mejorar estos problemas.

Por otra parte, si nos centramos en el desarrollo de nuestros talleres, presentamos una evaluación basada en un compendio de todas las memorias que, una tras cada taller, se han realizado para evaluar la calidad del proyecto.

En todas las ediciones del programa se han cumplido los objetivos marcados e incluso en algunas hemos ampliado contenidos gracias al nivel de las participantes. Cada edición del taller ha estado enriquecida por la supervisión y mejora del anterior y podemos afirmar que estamos realmente satisfechas con los resultados del programa.

Esbozamos una evaluación conjunta a partir de los párrafos más significativos de la evaluación individual de cada taller que están en posesión del Centro Provincial de la Mujer en Huelva:

Ha sido el colectivo más heterogéneo, puesto que dentro de la característica común de tener alguna discapacidad y la intencionalidad de acercarse de una forma nueva al mundo literario podemos afirmar que detrás de cada alumna había una manera muy diferente de conciliar estas dos cuestiones.

A la hora de escribir, a ellas les cuesta mucho más que a otras mujeres de los talleres el buscar temas que no sean tristes, en palabras de una de las integrantes: “cada vez que tenía que elegir tema para un ejercicio solo me acordaba de temas amargos de mi pasado”, pero poco a poco esto ha ido cambiando y al final del taller cada una ha contado con un numeroso *dossier* de escritos propios.

Se ha establecido una complicidad muy hermosa que se ha basado sobre todo en el apoyo mutuo y no solo a nivel de apoyo en cuanto a los avances en la materia del curso sino también en temas personales. Ha surgido una buena amistad entre ellas sin importar circunstancias ni edad.

Al ser un taller de corta duración más que profundizar en los diferentes temas nos hemos centrado en darles las herramientas y recursos necesarios como para que con la predisposición hacia el mundo de la escritura con la que ya contaban y este taller pudieran poner en marcha en sus propias asociaciones talleres de poesía, mujeres históricas, etc.

Así ha sido el caso por ejemplo de la Asociación de Mujeres Azalea, con las que contamos en dicho taller, además de otras asociaciones como Seydas que era la primera vez que se acercaban a este tipo de talleres y que nos aportaron mucho.

Podríamos decir que ha sido un taller especial en muchos aspectos que desarrollaré a continuación. Especial porque el taller era una de las primeras actividades de esta recién creada asociación que comienza a caminar ahora muy ilusionada. Especial porque han inaugurado una etapa dedicada a la creatividad con nuestro taller.

Además de estos fragmentos correspondientes a las evaluaciones particulares de cada acción formativa, es de relevancia resaltar cómo tras el taller “Soy Creativa”, las participantes han comenzado a intervenir activamente en

los programas culturales de la localidad. Así, podemos enumerar diferentes actividades que se han llevado a cabo por las partícipes del programa “Soy Creativa” y gestionadas por Teresa Suárez:

Encuentro con autoras

- Asistencia a la conferencia y lectura de la escritora Rosa Regás en la Biblioteca Pública Provincial de Huelva.
- Asistencia a la conferencia y lectura de la escritora Laura Freixas en el Museo Provincial de Huelva.

Colaboración con otras asociaciones de mujeres

Lectura en la presentación de la Asociación de Mujeres Inmigrantes de Andalucía en el Museo Provincial de Huelva.

Así como participación en las actividades culturales del Centro Provincial de la Mujer en Huelva, visitas a exposiciones, presentaciones de libros y recitales poéticos que han convertido a estos grupos de mujeres en asiduas espectadoras, visitantes e incluso en ocasiones protagonistas de la vida cultural de su ciudad o localidad.

El colofón al programa “Soy Creativa” ha sido la publicación de los propios textos de las autoras en la Antología “Habitaciones Propias”.

Habitaciones Propias nace haciendo alusión a la ya emblemática “Habitación propia” que reclamaba Virginia Woolf como indispensable para la creación femenina en su obra homónima.

Considerábamos que publicar era fundamental para concluir muchos de los objetivos de nuestro proyecto, especialmente darle visibilidad a las voces de nuestras mujeres y a sus reclamos, sus vivencias; y por supuesto, para que encontraran el reconocido mérito de haber perseverado en la escritura y la lectura.

No fue fácil elaborar un libro con cuarenta y seis participantes. Tampoco queríamos que se repitieran los mismos temas ya que los textos procedían de talleres y muchos eran de sus ejercicios. Elegir y compartir el proceso con ellas mismas fue la clave para realizar una obra que satisficiera a la mayoría.

Muchas reuniones, revisiones y correcciones, que dilataron en casi un año de trabajo intermitente la publicación de la obra, ya que para una antología de estas características pretendíamos crear un libro de calidad y que fuera hermoso en todo su conjunto.

Por ello, además de los textos de las mujeres participantes en los talleres de los dos primeros años, también se incluyen las ilustraciones, realizadas para dicha obra, de la artista María José Izquierdo. Algunas de estas ilustraciones se acompañan de citas que hacen referencia a la creación femenina.

El conjunto de textos lo componen poemas, relatos cortos, cuentos infantiles, canciones, odas, greguerías, autobiografías y cartas.

La temática es muy amplia, aborda desde la construcción de personajes imaginarios hasta la memoria histórica, temas culinarios, poesía amorosa, social, ficción y un largo etcétera.

Transcribimos un fragmento del prólogo* que titulamos “Mujeres Creativas con Habitación Propia”, en el que resumimos el sentimiento ante una obra que constituía el colofón final de nuestro trabajo:

[...]Las palabras más desgarradas, el tesón más inquebrantable, el amor en mayúsculas, el aullido feroz de quien se asoma al interior de un bosque de espinas, el dolor.

* Escrito por Teresa Suárez, ya que el libro cuenta con varios prólogos más de las autoridades competentes.

La ternura de la infancia, el amante de los viernes, la rabia ante la injusticia, las primeras y las últimas lágrimas por amor, la canción de cuna, el humor como norma, el miedo de no ser la que era, la sonrisa de complicidad, la cocinera cantautora, el personaje imposible, el tiempo siempre traicionero, el sueño más pícaro, el cuento de la abuela, la mascota de la familia, el camino hacia Ítaca, la elegía a la madre, la viajera solitaria, las noches en vela, la oda a la comida, la enfermedad que construye amistad, el canto a una misma...

...el corazón, simplemente, de estas mujeres que se han atrevido a desnudarse frente al espejo de sus propias miserias y grandezas, y que a pesar de la inseguridad, han construido con palabras el muro más inexorable: el espacio y el tiempo para mirarnos a nosotras mismas y con lo que somos, seguir creando belleza.

Todas y cada una de nosotras estamos aquí, expuestas ante el escaparate de la creación, sin miedo ya a lo que podamos ver en él, porque sabemos quiénes somos y aunque no lo supiéramos, tampoco tenemos prisa.

[...]Nos hemos ayudado a confiar que podemos continuar, nos aplaudimos y nos emocionamos porque sabemos del dolor o de la dicha con el que está escrito tal o cual relato.

Y es que la materia prima, la pasta de la que está hecho este material: sois vosotras, las mujeres.

Vuestra vida y vuestra mirada es lo que hace posible el taller y alumbradas por ese calor palpable, comienza la clase...

... lo primero que sale a relucir en un taller de mujeres creativas es el miedo a no ser capaz de hacer la propuesta pero por suerte, el miedo, también es el primero que sale por la puerta, espantado de que aún con él presente ellas escriben, escriben y escriben... después nos lo contamos unas a otras, lo leemos y corregimos... y seguimos avanzando... no estamos solas, hubo muchas antes que nosotras, que además dejaron escritos que hoy leemos...

No puedo ni deseo negar que las quiero, que un vínculo precioso y profundo ha nacido entre nosotras y que hoy hay en Huelva una red de mujeres dispuestas a alimentarnos de las letras de su día a día, que ya no están solas aunque se queden solas porque su voz, sus recuerdos, sus anhelos y hasta lo que todavía no somos está aún por escribir. [...]

Conclusiones

De nuestra investigación y experiencia con mujeres en el programa “Soy Creativa”, hemos extraído una serie de conclusiones, que desarrollamos a continuación:

- Consideramos que el arte es un recurso terapéutico para trabajar con mujeres. A través de técnicas literarias ellas han puesto de manifiesto sus necesidades más escondidas. El proceso de autoconocimiento que conlleva dicha labor les ha permitido explorar su propio universo y descubrir nuevos deseos, afirmar su propia identidad y por supuesto, han mejorado su autoestima en este camino de autodescubrimiento a través del arte.

Además, durante las sesiones, se han relajado, a pesar de estar realizando tareas nuevas como leer en voz alta, comentar sus escritos o pasarlos a un archivo de ordenador.

Durante el desarrollo del taller ha mejorado el estado de ánimo de las participantes y se han emocionado con su trabajo y el de sus compañeras, provocando un bienestar y satisfacción generalizada.

- Las mujeres somos creadoras. Nos hemos afianzado en esta labor a través de cauces literarios y artísticos, que nos han permitido conocer nuestras potencialidades creativas en profundidad y hacer uso de ellas.

Habría que añadir otro ítem que además, puntualizara: “Las mujeres mayores de cincuenta años son creativas”.

Ya que, como hemos visto en el apartado del perfil de las participantes, la mayoría de las mujeres de los talleres tienen más de cincuenta años. Valoramos la creatividad de la que han hecho gala durante las sesiones del taller y de la que tanto se han sorprendido incluso ellas mismas.

Pensamos que es importante mostrar a la sociedad esta realidad porque las mujeres de dicha edad son consideradas como no productivas, una vez que han criado a sus hijos y comienzan a estar más desocupadas.

- La escritura creativa libera a las mujeres. Con la escritura podemos expresar lo inenarrable, lo vedado, lo oculto. A través de la profundización en nosotras mismas hemos emprendido un viaje de redescubrimiento, de reflexión, de reorganización de nuestras vivencias desde la distancia psicológica que nos ofrece el papel.

Cuando escribimos somos capaces de mirar con una perspectiva más positiva nuestras vivencias, porque nos sentimos liberadas de esos sentimientos que estaban sin compartir. A veces es durante el proceso creador cuando logramos comprender exactamente qué es lo que nos molestaba, qué necesitamos expresar. El diálogo con una misma y el poder manifestarnos sin restricciones ni sujetas a estereotipos o cánones establecidos, resulta realmente liberador y beneficioso para el perfil de mujeres que han participado en los talleres.

Muchas ignoraban que esta afición les produciría bienestar, otras incluso ignoraban que les fuera a gustar y por ello pensamos que el poder liberador que tiene cualquier manifestación artística se explica, entre otros motivos, por la libertad de expresión que se necesita para crear y reconstruir nuestro pasado para poder afrontar el futuro.

La artista francesa Louise Bourgeois explica así cómo se desprende de los fantasmas del pasado a través de su obra: “Mis obras son una reconstrucción del pasado. En ellas el pasado se ha vuelto tangible; pero al mismo tiempo es-

tán creadas con el fin de olvidar el pasado, para derrotarlo, para revivirlo en la memoria y posibilitar su olvido”.

- La práctica de la escritura creativa mejora la autoestima de las mujeres. Al realizar una labor introspectiva se ponen en marcha canales de autoliberación, como ya hemos comentado, pero el resultado final también aumenta nuestra autoestima, no solo por expresar de forma creativa, bella, nuestros pensamientos, sino también porque aprendemos a realizar una tarea nueva. Se trata de una tarea distinta porque la principal beneficiaria es una misma. Por otra parte, el texto, nuestras palabras en voz alta, resuenan con fuerza y la obra está valorada por un grupo, que además se ve enriquecido con la visión que aportamos al colectivo.

Es importante compartir la obra para que el temor de estar realizando una labor poco productiva nos pueda desalentar. También motivamos a escribir diarios, pensamientos y reflexiones sin un tema o motivo especial y muchas mujeres nos han comentado los beneficios de adoptar esta costumbre, sobre todo en épocas difíciles.

- El descubrimiento de la teoría feminista abre nuevas perspectivas a las mujeres. Las nociones sobre feminismo que impartimos en los talleres son básicas, recorremos de forma práctica y rápida los grandes movimientos feministas y transmitimos el mensaje, que con tanta lucidez, sintetiza Rosa Regás en la siguiente frase: “Creo en el feminismo porque creo en la igualdad de los seres humanos”.

A juzgar por las reacciones de las participantes observamos, por una parte, que hay escasa formación feminista en las asociaciones de mujeres, lo cual nos sorprende. Y por otra parte, que existe una confusión total sobre el concepto de feminismo.

La historia del arte de las mujeres, que impartimos en las clases de forma in-

termitentemente, entre ejercicios de escritura creativa, la concluimos con este recorrido por la teoría feminista y es cuando se produce una identificación y valoración del feminismo. Muchas participantes se reconocen activistas, otras se recuerdan en las reivindicaciones de las antepasadas, pero ninguna sabe el nombre ni época del movimiento feminista, ni su origen ni a quiénes se refiere.

Para ellas es todo un descubrimiento y se sienten incentivadas y arropadas por la labor de las que las precedieron. Como monitora, aprecio que toman fuerzas de estas clases para sus pequeñas luchas por la igualdad: educación familiar para el reparto de tareas de la casa, conciliación de la vida laboral y familiar o simplemente, no dejar ocupar nuestra parcela personal para ocio exclusivo de la mujer.

- El conocimiento de la historia del arte de las mujeres nos llena de preguntas. Al emplearnos en transmitir la historia del arte de las mujeres, un puñado de preguntas nos va acompañando durante las sesiones: ¿por qué estas artistas no aparecen en los libros de historia? ¿Por qué si están se muestran en “otras categorías”, por qué los planes universitarios en la actualidad aún no cuentan con ellas? ¿Por qué existe poca bibliografía en español?... ¿Por qué nos hemos quedado fuera de la historia?...

Conforme vamos profundizando en el tema, un revuelo de sentimientos y pensamientos –indignación, orgullo, impotencia– se agolpan en nosotras y el debate suele ser fructífero. Nos gustaría que no fuera necesario, ¿por qué en el siglo XXI aún no se visibilizan los referentes femeninos en la historia?

- La escritura femenina nos muestra nuevas visiones sobre la cotidianidad. La materia prima de nuestros escritos somos nosotras mismas y el mundo que nos rodea. Por ello, que las mujeres que no son escritoras, que no escriben para publicar, lo hagan sobre su cotidianidad, aporta una mirada en primera persona hacia el universo femenino más real y actual.

Estamos acostumbradas a vernos representadas en televisión como “marujas” graciosas que teatralizan sus quehaceres diarios entre un sinfín de críticas al resto de las vecinas. Esas no somos nosotras. Las mujeres que trabajan en casa tienen una visión propia sobre sus tareas que enriquecería cualquier ensayo de construcción social.

Si a las mujeres se nos preguntara sobre qué opinamos del papel que cada una ha elegido o le ha sido asignado en la actualidad en parcelas como la actividad laboral o afectiva, podríamos conocer una realidad psicosocial de las mujeres muchísimo más fiable que teorías sin apoyo práctico.

A través de la escritura, las mujeres que han participado en el programa “Soy Creativa” nos han mostrado sus deseos, aspiraciones y frustraciones, y sobre todo: la sabiduría de cada una.

Este mapa social sobre sus vivencias, nos ha permitido hacer un análisis de las realidades de cada una, de cada asociación de mujeres y por ende, reflejo de cada barriada o localidad en la que habitasen.

- Los temas sociales: los más recurridos en la escritura femenina. Es curioso que sean los temas sociales los más recurridos en los textos de los talleres “Soy Creativa”. Lo es porque son a las que menos se les pregunta: las que están fuera del ámbito universitario o las que no participan en los discursos sociales. Sin embargo son las que opinan con más fuerza, con más visceralidad sobre ellos.

Los problemas actuales que nos atañen a las mujeres nos implica a todas y así lo demuestran los numerosos escritos en los que expresan su parecer sobre la violencia de género, el desempleo femenino, el cáncer, el tráfico de mujeres, la pornografía infantil y un largo etcétera.

- Las asociaciones de mujeres de Huelva han comenzado a desarrollar actividades artísticas e intelectuales a raíz de “Soy Creativa”. Las actividades de

arteterapia se han multiplicado tras la experiencia del programa llevado a cabo por el Centro Provincial de la Mujer de Huelva. Hasta entonces, las únicas asociaciones que tenían actividades como risoterapia, eran las asociaciones de mujeres con alguna discapacidad. Pero el interés hacia la escritura y su efecto liberador ha provocado la puesta en marcha de actividades relacionadas con el arte y la literatura, con el apoyo de otros organismos.

De hecho, las mujeres partícipes del programa “Soy Creativa” colaboran activamente en la vida cultural onubense, asisten a presentaciones de libros, se reúnen en diferentes tertulias, se las invita a programas radiofónicos o de televisión local, participan en certámenes literarios –en algunos de los cuales han sido premiadas– y un sinfín de actos que les remitimos y en los que, como hemos comentado, a veces son las protagonistas.

- La publicación de las creaciones de mujeres es necesaria para completar el proceso de creación. Nuestra obra colectiva “Habitaciones Propias” ha sido el broche a una experiencia plagada de peripecias. El libro tiene el valor de la valentía de sus escritoras, de la superación frente al papel de mujeres que apenas tienen recursos intelectuales para afrontar una redacción, pero que ponen su empeño y sobre todo su vida como contenido.

Era importante que publicaran todas las mujeres que quisieran, de cualquier tipología de taller, era necesario y enriquecedor porque no existen niveles en este sentido. Y por otra parte, era imprescindible que quedara recogida esta experiencia, para hacerla referente de muchas otras y para que se fundiera el potencial creativo de mujeres sin un tipo de formación previa.

- Las mujeres se atreven con labores desconocidas. No solamente hemos descubierto un gran potencial creativo, que está aderezado por el aprendizaje de las vivencias personales, sino que además hemos comprobado que las mujeres se animan a aprender y a involucrarse en terrenos, que en ocasiones, les son totalmente desconocidos.

Por ello, tenemos que destacar la receptividad hacia cualquier nueva propuesta, el interés hacia técnicas vanguardistas como la poesía visual o poesía sonora, hacia las que muestran una comprensión total de sus conceptos.

El hecho de adentrarse en temas nuevos para ellas también las motiva a realizar acciones novedosas como: recitar una poesía en público, salir a ver una exposición, o hablar por la radio o en televisión sobre sus actividades.

- Las mujeres deben aprender a escribir en femenino. Es sistemática la corrección de sus escritos: todas hablan de ellas mismas en masculino. Para mí ha sido muy sorprendente e inconcebible y la explicación que le encuentro entronca con el lenguaje sexista, la publicidad que anula y niega a las mujeres y un vocabulario en el que ni siquiera nosotras mismas nos damos nuestro sitio.

Tomar conciencia de este hecho las ha motivado a mejorarlo y a analizar el porqué del trato que ellas mismas se dispensan con su lenguaje.

- La escritura creativa inicia a las mujeres en las nuevas tecnologías. Han sido numerosos los casos de mujeres que se han interesado por las nuevas tecnologías a partir de los talleres, ya que han visto su utilidad para la creación, así como también se ha fomentado la utilización de Internet, sobre todo para una documentación rápida.

Como conclusión final solo comento que el desarrollo del proyecto “Soy Creativa” ha sido una labor grata y placentera para mí como gestora y formadora, donde he encontrado más humanidad y cercanía que en cualquier otro trabajo docente. Tengo la profunda convicción de que las mujeres, a cierta edad, nos convertimos en seres llenos de sabiduría y que no sería justo para nosotras mismas no descubrirnos en ella y para los y las demás, no transmitirla.

Las mujeres somos creadoras por excelencia y sé que esta transmisión de

experiencia, vitalidad y riqueza personal quedaría realizada por otros canales si no se tuviera acceso a la escritura, como por ejemplo por narraciones orales o mediante la mejor explicación de todas: el ejemplo de vida. Sin embargo, el hecho de aprender a construir con palabras y saberse poseedoras de historias valiosas que contar, ha transformado a estas mujeres. Y yo, he tenido el infinito placer de acompañarlas en el camino.

Referencias Bibliográficas

- Allen, B. (1995). *Arte Terapia: Guía de autodescubrimiento a través del arte y la creatividad*. Madrid: Gaia Ediciones.
- Anderson, B. S. & Zinsser, J. P. (2007). *Historia de las mujeres: Una historia propia*. Barcelona: Crítica.
- Arias, D. & Vargas, C. (2005). *La creación artística como terapia: Cómo alcanzar el equilibrio interior a través de nuevas expresiones*. Barcelona: RBA Libros.
- Arnheim, R. (1992). *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador*. Madrid: Alianza.
- Ayuso, A. (1999). *El placer de escribir*. Madrid: Planeta De Agostini. Colección de volúmenes 1-60.
- Bollman, E. (2007). *Las mujeres que escriben también son peligrosas*. Madrid: Maeva.
- Bornay, E. (2004). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- Cao, M. L. F. (2000). ECARTE: el Consorcio Europeo para la Educación en Arte Terapia. *Arte, Individuo y Sociedad*, 12, 329-334.
- Caso, A. (2005). *Las olvidadas: una historia de mujeres creadoras*. Barcelona: Planeta.
- Dalley, T. (1984). *Arte como terapia*. Barcelona: Herder.
- Freixas, L. (2000). *Literatura y mujeres*. Barcelona: Destino.
- Goldberg, N. (1999). *El gozo de escribir*. Barcelona: Editorial Liebre de Marzo.
- Grosenick, U. (2005). *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Köln: Tashen.
- Guash, A. (2002). *El arte último del siglo XX*. Madrid: Alianza.

- Gutiérrez, E. (2000). Arte-Terapia para grupos de personas sin hogar. *Arte, Individuo y Sociedad*, 12, 301-309.
- Kramer, E. (1982). *Terapia a través del arte en una comunidad infantil*. Buenos Aires: Kapelusz.
- Lagarde, M. (2000). *Claves feministas para el poderío y la autonomía de las mujeres*. Sevilla: IAM.
- López Mondéjar, L. (s.f.). Taller de Escritura Creativa. En *Encuentros con la expresión*. http://www.vallericote.net/documentos/publicaciones/revista_at11_lolalopez.pdf
- Marín Ibáñez, R. (1998). *La creatividad. Diagnóstico, evaluación e investigación*. España: UNED.
- Martínez Díaz, N. (2000). Lygia Clark. *Arte, Individuo y Sociedad*, 12, 321-328.
- Martínez Domínguez, R. (2000). Donde en pocas páginas se escriben largas horas de zozobra. *Arte, Individuo y Sociedad*, 12, 283-287.
- Mayayo, P. (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra.
- Menchén, F. (2001). *Descubrir la creatividad. Desaprender para volver a aprender*. Madrid: Pirámide.
- Montero, R. (2006). *Historias de mujeres*. Madrid: Punto de Lectura.
- Omenat, M. (2006). Aproximación al proceso creativo en arteterapia. *Revista de Arte Terapia y Artes: Encuentros con la Expresión*, 1, 6-10.
- Páez, E. (2001). *Escribir. Manual de técnicas narrativas*. E-book SM.
- Pain, S. & Jarreau, G. (1995). *Una psicoterapia por el arte: Teoría y técnica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Pinkola Estés, C. (2004). *Mujeres que corren con los lobos*. Barcelona: Ediciones B.
- Posadas, C. & Courgeon, S. (2004). *A la sombra de Lilith: en busca de la igualdad perdida*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Suess, A. (s.f.). El arte como herramienta de transformación social: proyectos comunitarios. En *Encuentros con la expresión*. http://www.vallericote.net/documentos/publicaciones/revista_at17_astridsuess.pdf
- Ueland, B. (2000). *Si quieres escribir*. España: Magoria.
- Varela, N. (2005). *Feminismo para principiantes*. Barcelona: Ediciones B.
- Woolf, V. (2003). *Un cuarto propio*. Madrid: Alianza.

CAPÍTULO 3

EL ARTE DE LA MUJER INDÍGENA COLOMBIANA, EXPRESIÓN DE RESISTENCIA CULTURAL*

Ketty Mendoza Mendoza**
Indígena Mokaná, Universidad del Atlántico
kettymen2013@gmail.com

Clemente Mendoza Castro***
Universidad Simón Bolívar
cmendoza1@unisimonbolivar.edu.co

Malory Jiménez Reyes****
Universidad Simón Bolívar
mjimenez70@unisimonbolivar.edu.co

* Este capítulo de libro es resultado de la investigación Morotuawa: Educación indígena intercultural Mokaná desarrollada en los grupos Investigación DE NOVO, y Educación, Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad Simón Bolívar.

** Mujer indígena Mokaná. Licenciatura en Educación con énfasis en Biología y Química de la Universidad del Atlántico. Magíster en Administración y Supervisión Educativa de la Universidad Externado de Colombia. Investigadora grupo de investigación DE NOVO de la Fundación Promigas.

*** Licenciado en Ciencias Sociales y Económicas, especialista en Gestión de Proyectos Educativos y Gestión Ambiental Integral. Docente-Investigador, miembro del grupo Educación, Ciencias Sociales y Humanas, Universidad Simón Bolívar.

**** Trabajadora Social, Magíster en Desarrollo y Gestión de Empresas Sociales, Docente-investigadora, miembro del grupo: Educación, Ciencias Sociales y Humanas, Universidad Simón Bolívar.

Resumen

Capítulo resultado de investigación sobre el arte indígena ancestral como expresión de resistencia para la pervivencia cultural de los pueblos amerindios; presenta generalidades de la distribución de la población indígena en Colombia, del arte desde la visión de la ciencia y desde el pensamiento de las mujeres indígenas, su perfil, rol y el aporte al arte y cultura que identifica no solo a las mujeres colombianas sino latinoamericanas o de la América indígena.

Palabras clave: Arte indígena, Mujer, Expresión ancestral, Resistencia, Cultural.

Abstract

Chapter result of research on the ancient Indian art as an expression of resistance to the cultural survival of the Amerindian peoples; presents an overview of the distribution of the indigenous population in Colombia, art from the perspective of science and from the thought of indigenous women, their profile, role and contribution to art and culture that not only identifies but the Colombian Latin American women or indigenous America.

Keywords: Indian art, Woman, Ancient expression, Resistance, Cultural.

Generalidades

La población indígena colombiana además de diversa se distribuye extensamente a lo largo de la geografía del territorio nacional. El mapa etnográfico de los pueblos indígenas está distribuido por macrorregionales indígenas donde confluyen comunidades, resguardos y organizaciones regionales, representadas así: La macrorregión Norte habitada por los Kogui, Ikú o Arhuaco, Wiwa, Kankuamo, Yukpa, Wayúu, Embera, Zenú y Mokaná; la macrorregión Amazonía; la macrorregión Orinoquia; la macrorregión Centro Oriente y la macrorregión Occidente (ONIC, 2013).

Las poblaciones indígenas en Colombia poseen organizaciones de carácter nacional, regional y local, dentro de las más trascendentes se encuentran el Consejo Regional Indígena del Cauca–CRIC, el Consejo Indígena Tairona–CIT, la Organización Indígena de Antioquia–OIA, la Organización Indígena del Amazonas y la Organización Nacional Indígena de Colombia–ONIC, que asocia 102 pueblos de los cuales 64 conservan el idioma materno (ONIC, 2012).

Los pueblos indígenas tienen vigentes sus usos y costumbres, cosmogonías, tradiciones orales, etnociencia y sabidurías ancestrales, esto da una visión de la diversidad de artes nativos milenarios que por generaciones se han conservado, en la que hombres y mujeres participan en su elaboración y sus técnicas; a través de las cuales materializan el legado de la memoria histórica, creencias, mitos, música, danzas, bailes, poesías, literatura, pinturas, medicina tradicional, entre otras manifestaciones propias de sus culturas, oficios, pensamientos y demás expresiones de un buen vivir.

El arte desde la cosmovisión y el pensamiento de las mujeres indígenas colombianas

¿Qué dicen las ciencias?

Es preciso disertar sobre el concepto de cultura, al respecto se entiende

como “rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos, que caracterizan a una sociedad o grupo social en un periodo concreto. El término cultura engloba también los modos de vida, ceremonias, arte, invenciones, tecnología, sistemas de valores, derechos fundamentales del ser humano, tradiciones y creencias” (González, 2003, p.127). Siendo el arte el mecanismo de expresión cultural y socialización de los sellos identitarios, y sobre el cual se han suscitado discusiones entre quienes intentan aprobarlo en términos y parámetros estéticos.

Por su parte, para Vacas (2005):

Gran parte de los teóricos del arte, encorsetados en un glosario occidental, parece aceptada la existencia de unos cánones estéticos universales, valores acerca de la belleza, lo físicamente placentero a los sentidos, lo cual hace factible la definición del arte como una creación estética destinada a recrear el ansia de belleza y placer visual/espiritual de todo ser humano. Este punto de vista, desde luego, resulta inaceptable para la antropología. Una antropología del arte no puede erguirse sobre un andamiaje tan endeble a la par que parcial.

El autor es más explícito al plantear que el indígena no concibe el arte taxonómicamente, así mismo el imponerle criterios categorizadores ha derivado problemas conceptuales que ultrajan el estudio antropológico del arte no occidental (Vacas, 2005).

Según Bastidas & Jacanamijoy (2007):

Los cuestionamientos sobre la identidad cultural en el arte de América Latina han puesto en alerta a muchos historiadores, críticos y analistas respecto a la percepción de las comunidades indígenas sobre el significado del material cultural que va más allá de lo que superficialmente se

observa. Esto es importante, porque el arte en los tiempos contemporáneos reconoce y busca entender la complejidad del arte de las comunidades indígenas, dejando ver la abstracción profunda del pueblo, de las artesanías, el trabajo, la psicología, la conducta, en fin, el modo de ser (p.174).

En el caso del arte indígena no solo tiene un trasfondo estético, valorativo como utensilio u herramienta de trabajo, sino un significado cultural que recrea el tejido social de su memoria histórica, ejemplo de ello son los tejidos de las mochilas donde cada figura es una expresión de vida e historia de esos pueblos indígenas que tejen para preservar sus legados.

En cuanto al arte de curar a través de las medicinas ancestrales, afirma Estelina, citada en Falcón (2007):

El arte y la salud son Hermanos gemelos. Porque es a través de él que intentamos sanar, dejando belleza donde hubo dolor. Mientras Ukhu Pacha (las generaciones que pasaron por estas tierras) nos traza el Camino, Hanan Pacha (el Tiempo que viene) lo alumbrará para que el Kay Pacha (este Tiempo) tenga un paso más armónico. No hay Memoria* que se resista a ninguna expresión del arte. Que nuestras Mujeres canten, bailen, esculpan, pinten y escriban porque son ellas quienes portan la llama de la transmisión.

Visión indígena

El arte indígena desde la cosmovisión ancestral es depositario de las tradiciones, usos y costumbres, raíces culturales a través de las cuales mujeres y

* Hace referencia específica a la etnohistoria y cultura de esos pueblos indígenas que a través del arte nativo preservan su identidad y legado histórico-cultural representado en artesanías, música, cantos, danzas, pinturas, bailes y toda manifestación propia de sus culturas, acorde con las cosmovisiones de esos pueblos indígenas.

hombres de los pueblos indígenas expresan y reproducen, no solo sus legados ancestrales milenarios, sino sus pensamientos como forma de resistencia étnica cultural para la conservación y pervivencia como pueblos legendarios.

Las expresiones del arte indígena han estado presentes en los pueblos amerindios mucho antes de la época prehispánica, y se conservan gracias a sus tradiciones orales que de generaciones en generaciones recrean sus memorias históricas. Este hecho ha facilitado la identidad cultural; a pesar de la penetración de la cultura occidental, de la ciencia y tecnología especialmente en los pueblos originarios aun apartados de la dinámica de la civilización en el mundo contemporáneo y globalizado en que convivimos.

Las mujeres indígenas colombianas hacen sus aportes al arte y cultura desde las tradiciones de los tejidos. Otro aporte lo constituye la poesía, que se ejemplifica a través del mensaje de resistencia cultural que hay inserto en su contenido, para referenciar el legado ancestral en el arte de la literatura, es pertinente citar el poema tierra, que se extiende en las redes sociales y del cual se desconoce el autor.

Soy mujer indígena, hija de la madre tierra y del padre sol, pertenezco a una raza con una cultura milenaria que hoy conservo como un tesoro, convivo con lo que me rodea, con la lluvia, el viento, la montaña, el cielo... soy feliz en este paisaje.

Tengo tiempo para contar las estrellas, tiempo para poner mis sueños al día, para danzar con los pájaros, sintiendo el aire fresco del amanecer y hablar con el silencio, con los animales, con las plantas, de sembrar con la luna los frutos del alimento, teñir la lana para hacer los tejidos, hacer medicina como me enseñó mi abuela, cantar al nuevo día.

Sé amansar sencillamente, con felicidad y con ternura... Soy mujer indígena, mujer como la madre tierra, fértil, callada, protectora y fuerte.

Sé cuando mi mundo está en peligro y sé cuando las cosas son buenas o no. No entiendo de muchas cosas: Quiero seguir viviendo así simplemente, con la tierra y mi gente, la que ríe, la que crea, la que vibra la vida así como es, sin alterar las cosas, la que comparte, la que acaricia, la que no tiene prisa y ama sin esperar nada, la que no se aburre.

Quiero que nos respeten, soy mujer de la tierra, fuerte como el árbol que resiste al viento, como el junco en la corriente, firme como la montaña más alta, frágil como el colibrí, dulce como los atardeceres. Soy mujer indígena, hija mayor de la tierra y el sol, desde siempre y para siempre (Anónimo).

En el fragmento del poema la mujer indígena no solo expresa la cosmovisión, sino su resistencia cultural; se autopercibe en su rol de descendiente y cuidadora de la naturaleza en esta era de la ciencia y tecnología que no solo domina y destruye culturas sino que también devasta el planeta Tierra, y los espacios sagrados y vitales para los pueblos indígenas.

Otro importante aporte de la mujer indígena se encuentra en la elaboración de las artesanías a lo largo y ancho del territorio colombiano, unas con fibras vegetales, lanas de ovejos, o tejidos; y cuyo ejemplo son las mochilas arhuacas, wiwas, kankuamas, kogi, wayúu o mokaaná solo para referenciar algunos pueblos indígenas de la región macronorte de Colombia. De la misma manera, estas mujeres expresan su sabiduría y resistencia cultural desde la medicina tradicional; la que constituye una práctica vital. En este sentido sobresalen las parteras indígenas, quienes han fortalecido esta práctica a lo largo de su historia de la resistencia, es decir que cumplen un rol específico que han aprendido por tradiciones de generaciones pasadas y por ancestralidad; constituye un arte-técnico y funcional de recibir una nueva vida, que monitorean de acuerdo a sus saberes, tiempo, hora, posición de la criatura neonatal y con acertada precisión dan testimonio del momento del alumbramiento, lo cual forma parte

del arte indígena porque es una actividad de la cultura aprendida por la oralidad con técnicas, sabiduría y conocimientos del alumbramiento.

El arte curativo responde a la cosmogonía de los pueblos indígenas, según Paternina, citado en Vallejo (2006):

La enfermedad para el indígena Arhuaco no sólo es una disfunción fisiopatológica que se presenta en el cuerpo, sino que hunde sus raíces y tiene sus motivaciones en la ruptura del equilibrio bioespiritual que debe existir entre el indígena y la naturaleza. La ruptura de esa homeostasis es motivo suficiente para que sobre el territorio, los animales y las plantas, recaigan las enfermedades y en el peor de los casos, la muerte (p.42).

Perfil y rol de las mujeres indígenas colombianas

Para introducir la temática del perfil y el subsecuente rol de las mujeres indígenas colombianas nada más ilustrativo que las palabras de Cacuangó, citada en Moctezuma (2015): “Las Mujeres Indígenas, somos como la paja de Páramo, que se arranca y vuelve a crecer, y de paja de páramo, sembraremos el Mundo”.

El mensaje de la indígena Dolores Cacuangó nos ayuda a entender que el perfil y rol de la mujer indígena se encuentra demarcado por sus cosmogonías, creencias, usos y costumbres tradicionales como legado de sus ancestros, según las cuales las mujeres cumplen igual que los hombres un rol compartido, pero también individual. Esta perspectiva es apoyada por el principio de identidad étnica que ha prevalecido por generaciones en los pueblos de América indígena, tal como lo declara el artículo 10 del Decreto 1953 de 2014, el cual hace referencia a la autonomía y la libre autodeterminación dadas en la ley de origen, la identidad cultural como reconocimiento de la cosmovisión de cada uno de los pueblos indígenas, el reconocimiento a la diversidad étnica

y cultural, entendida como la aceptación, el respetar y fortalecer la existencia de diversas formas de vida y sistemas de comprensión del mundo, de valores, diversidad lingüística, la territorialidad como madre naturaleza donde se dinamiza la cultura de los pueblos indígenas y se construye el pensamiento y hace posible la vida, la unidad, como el encuentro de pensamientos, palabra, acción, saberes ancestrales y experiencias comunitarias, la integralidad como la relación de armonía y equilibrio entre los seres de la naturaleza y pueblos indígenas, la universalidad como el acceso a los derechos fundamentales que garantizan las funciones públicas y la coordinación de sistemas propios con las regulaciones del Estado.

Según la visión comparativa y metafórica de las mujeres indígenas peruanas, estas cumplen el rol de un árbol: son la raíz del árbol, porque por ellas se da la vida y la identidad de cada pueblo, las mujeres son las dadoras de vida, la vida humana y la vida comunitaria, en ese sentido es necesario visibilizar que nada se mueve en la madre tierra sin pensamiento, entendido este como un ciclo en espiral que tiene como epicentro un núcleo, génesis, origen, embrión de vida y del ser indígena acorde con la cosmogonía de esos pueblos indígenas de todo cuanto se construye, es continuo, en proceso durante su tiempo histórico como personas planetarias (ONIC, 2012).

En consecuencia, afirmar la identidad cultural en los procesos de resistencia es reconocer y validar el rol femenino y con ello valorar el papel de las mujeres en la re-creación permanente de los pueblos. De allí el acto sublime de re-crear, de dar la vida en todos los sentidos tanto personales como comunitarios, es un acto de gozo permanente y da cuenta de la creatividad en altos niveles de la mujer en sentido general (ONIC, 2012).

En el caso colombiano igual que en los demás pueblos indígenas amerindios o latinoamericanos, las mujeres indígenas cumplen no solo un rol especial e importante en el fortalecimiento de su cultura, sino que participan en todos

los movimientos sociopolíticos, económicos y folclóricos de la vida de su pueblo incluyendo la formación, crianza y cuidado de sus hijos y familia.

Por tanto, desde un más allá de lo que evidencian las tradiciones, la mujer indígena ha avanzado en la apropiación de un rol de liderazgo en la reflexión alrededor de su identidad, y en consecuencia es una promotora permanente de procesos de gestión del conocimiento en diferentes escenarios: familia como escenario inicial y asimismo; escenarios como educación, gobierno, política, artes, lo social y el emprendimiento, entre otros. Esta mirada permite reconocer a la mujer indígena contemporánea desde perspectivas cada vez más amplias e integradoras.

Aportes de las mujeres indígenas colombianas al arte y la cultura

Colombia es poseedora de un patrimonio humano diverso, multilingüe, pluriétnico y cultural que la identifica a escala mundial, desde el cual se deduce una inmensa variedad de arte nativo; no solo artesanías, sino en otras manifestaciones de la riqueza folclórica de su cultura como música, danzas, bailes, poesías, cantos, literatura, pinturas, en sus más variadas facetas, materiales, estilos, técnicas y muestras que da valor, reafirmando el legado cultural indígena colombiano.

Para referenciar el arte indígena de Colombia, por su diversidad cultural, se comparten seguidamente una serie de expresiones de mujeres indígenas de diversas macrorregiones poblacionales; así como el significado del arte nativo desde sus cosmovisiones, y la forma como lo visibilizan para la pervivencia y resistencia cultural.

Mujeres indígenas Wayúu

Para Gouriyu, citada en ONIC (2012), mujer indígena del pueblo Wayúu, el arte es tejer la vida, las prendas de vestir, las artesanías, los utensilios, las mochilas; son saberes puestos al servicio de la resistencia de los pueblos indígenas y la reproducción de cultura.



Fotografía de Arelis Pana Epieyú (2008)

Fuente: <http://arelispanaepieyublogspot.com.co/2008/06/fotos.html>

En coherencia con lo anterior explica Pulgarín (1997):

La característica de los tejidos y de la cerámica son las figuras geométricas que hacen parte de la simbología Wayúu. Las mujeres de esta etnia manifiestan sus actitudes artísticas a través de las hamacas, los chinchorros, los cubrecamas, tapices, bolsos, mochilas, las comosora (calzado tradicional).

Mujeres indígenas Embera Katío

La visión que tienen las mujeres indígenas Embera Katío del arte como cultura, es otra manifestación o forma de resistencia cultural, es “reconocerse, ser Embera, no irse del territorio, tener leyes propias, preservar la identidad cultural y sobrevivir como pueblos (ONIC, 2012).

Conceptualizaciones similares son expresadas por las mujeres de los pueblos Nasa, Wayúu, Mokaná, cuyo hábitat es diferente, y a pesar de la distancia de sus territorios; localizados en los departamentos de La Guajira, Cauca y

Atlántico, conciben el arte como una expresión para “oponerse a un modelo económico, político, social representado por el Estado, que impone políticas que atentan contra nuestra identidad, desde los principios etnopolítico de unidad, cultura, territorio y autonomía” (ONIC, 2012). De esta manera mantener la pervivencia de las identidades culturales a través del arte es otra forma de hacer cultura en el país.

Mujeres indígenas Arhuacas



Fotografía de Ati Quigua (s.f.)

Fuente: <http://www.atiquigua.co/index.php/perfil.html>

Las mujeres Arhuacas expresan su pensamiento sobre el arte y la cultura a través del tejido (Izquierdo, 2010). El arte de tejer fue una tradición que dejó la madre *AtiNavowa* (primera mujer tejedora), quien recibió los conocimientos o *kunsamunu* del tejido de la naturaleza, en especial de los pájaros, que tienen una relación muy cercana con los indígenas. Desde entonces tejer es una actividad muy representativa, tanto física como espiritual, dentro de la comunidad. El tejido implica reconstruir el pensamiento y la actividad diaria, el camino a seguir por sus descendencias, resaltando su responsabilidad de proteger la cultura, su pueblo y la ley de origen.

Mujeres indígenas Zenú



Fotografía de Elcy Flórez (2015)

Fuente: Archivo personal

Resistimos con la alimentación, sembrando lo propio y de manera natural, o sea, sin químicos. Con respecto a la familia las 136 mujeres indígenas sabias y resistentes mujeres también resisten porque ellas crían a los hijos mientras los hombres se van de las casas. Son ellas las que sacan adelante a los hijos [...] Ya se empezó con una escuela de hombres, esta idea nació gracias a la escuela de la mujer. Ahí se enseña la cultura, los valores... Entonces, gracias a la capacitación y formación de las mujeres, ahora también los hombres empiezan a sensibilizarse y capacitarse (Estrada, citada en ONIC, 2012, p.129).

Mujeres indígenas Nasa

“Si no resistimos, nos vamos a acabar. Resistimos contra la globalización cultural, económica, etc. Para seguir sobreviviendo, para seguir con nuestra identidad como indígenas” (Umenza, citada en ONIC, 2012, p.131). Como resistencia cultural se oponen a la pérdida de las identidades culturales de los pueblos indígenas en el ámbito de la educación propia, salud o culminaciones occidentales hegemónicas que destruyen progresivamente las expresiones y prácticas culturales tradicionales como su gastronomía indígena, alimenta-

ción sana, medicina tradicional, idioma, credos religiosos, ritos, mitos de protección, entre otros acervos de la identidad étnica cultural.

La interacción de la mujer y hombre indígena guarda un comportamiento prudente de observación del entono y contexto en la interlocución en público, en armonía con los principios y fundamentos de la ley de origen de cada pueblo ancestral; desde esa mirada las mujeres y hombres indígenas interactúan en el marco de la interrelación cultural con pensamiento crítico y propio en la defensa siempre de su identidad cultural.

En lo político se fortalecen desde la escuela de formación indígena y participan en el quehacer con un enfoque cimentado en el lineamiento de la política pública para estos grupos poblacionales que lideran las organizaciones indígenas del país como AICO, la ONIC, entre otras.

Mujeres indígenas Mokaná



Fotografía señora Gloria González Rolong, artesana experta en elaboración con fibras de tusa de la mazorca de maíz y grabados de ideogramas de piedra pintada o arte rupestre Mokaná

Fuente: Archivo personal

Para Gloria González Rolong, indígena Mokaná, el arte (2014),

nace con la tradición y nosotras enseñamos a nuestros hijos para que no se pierda el legado que nos enseñaron nuestros padres y abuelos y nunca muera nuestra cultura. Yo aprendí el arte de pintar, tallar, tejer, bordar y elaborar objetos en tusa del maíz de mis padres. Reproducimos símbolos que nos dejaron nuestros ancestros en piedra pintada; se trata de plasmar la memoria histórica de los Mokaná; nuestro arte es historia de vida de las mujeres indígenas Mokaná.



Fotografía señora Jesusita González, mujer indígena, sabia y médico tradicional, arte que aprendió por tradición oral de su señor padre Obdulio González, famoso y reconocido médico de la etnobotánica Mokaná

Fuente: Archivo personal

Por su parte, María Jesús González de Escorcía afirma que

el arte lo aprendí de mi padre Obdulio González Sanjuan, buen médico tradicional y curandero de mordedura de culebras y serpientes venenosas. De él aprendí a conocer las plantas medicinales y qué enfermedades curan. El arte de curar con plantas lo sé desde niña, lo mismo que el de tejer. Hoy estamos rescatando esas costumbres para que no se pierda la tradición en las nuevas generaciones; para que se conserve nuestra tradición cultural (Entrevista grabada en enero de 2014, sobre el arte de curar desde la medicina ancestral Mokaná a través de plantas medicinales, imposición de manos y rezos).

Las mujeres Mokaná aún practican el arte de partear; son buenas comadronas como la señora Celmira De la Hoz o Gloria Maury, son tan sabias que con solo sobar a la mujer embarazada dicen a qué hora parirá”.



Fotografía donde aparecen Enna González Mendoza, artesana y coordinadora de la Consejería de Mujer, Familia y Generación del Cabildo Indígena Mayor de Tubará y Paulo Meza, Procurador del Cabildo Mayor de Tubará

Fuente: Archivo personal

Enna González, indígena Mokaná, afirma que

el arte nace de las tradiciones, usos y costumbres que por generaciones enseñan los abuelos y padres; nosotras las mujeres lo aprendimos, conservamos y enseñamos a nuestros hijos para que perdure nuestra cultura ancestral. El arte de tejer en lana, hijo o fibra para las mochilas nos permite reproducir símbolos que representan nuestra cultura. Los abuelos hacían sus mochilas en fibra de majagua (árbol) para elaborar los calabazos donde llevan la chicha al monte. También se expresa el arte Mokaná en fibra de totumo para hacer manilla, adornar bolsos, y adornos, incluso faldas y vestidos, lo mismo que en fibra de bejuco; ese arte nos identifica.

Las mujeres indígenas han reproducido por generaciones su arte que visibilizan y elaboran acorde con las cosmogonías, tradiciones, usos y costumbres milenarias de sus respectivas culturas. El arte indígena no solo es variado, representativo, sino significativo en las distintas muestras artesanales, ya sea en fibra de algodón, lana o hilo con los que elaboran bolsos, mochilas; en madera, fique, textura de totumo; también en sus expresiones danzarinas laborales, funerarias, de pagamentos, relacionadas con las siembras; en pinturas, bailes tradicionales que recrean su identidad étnica cultural conformando un espectro de colorido, imágenes, formas visuales y técnicas de expresar sus artes nativos como una forma de resistencia cultural que enorgullece la identidad, dignidad, moral y ética de las mujeres indígenas señaladas en la ley de origen y comprometidas con los procesos participativos del movimiento indígena en Colombia.

Género y arte indígena en Colombia: expresión de resistencia cultural

Desde la década de 1970 los movimientos indígenas han logrado que sus demandas tengan resultados concretos, los cuales se evidencian en la recuperación de tierras, el reconocimiento de derechos civiles y étnicos, la generación de estrategias económicas propias, la conquista de espacios políticos de los líderes indígenas y la aceptación por parte de sectores no indígenas, así como en la construcción de Estados pluriculturales y pluriétnicos, la demanda por nuevos espacios de participación y la conformación de espacios de negociación nacionales, internacionales y a escala global. Estos procesos han confrontado las categorías modernas de desarrollo y naturaleza, y de manera no tan directa, han confrontado las categorías de género consolidando espacios internacionales para las mujeres indígenas. Si bien los movimientos indígenas en Latinoamérica no han tenido un posicionamiento específico sobre género, la participación de las mujeres ha sido básica en ellos (Ulloa, 2007, p.17).

El concepto de género al interior de los pueblos ha sido fuertemente cuestionado, su significado no va acorde con la práctica de la cosmogonía e his-

tóricamente no está inmerso en la lengua nativa para hacer distinción entre niñas, niños, hombres o mujeres. Sin embargo, en la actualidad hay procesos de reflexión que versan sobre sus significados e implicaciones.

No obstante, es reiterativo el reconocimiento a la mujer indígena y se destaca su participación en la reivindicación ideológica. Desde la cosmovisión de los pueblos ancestrales los principios expresan el carácter colectivo de la vida como una sola familia, y justifican el porqué el hombre y la mujer no son pensados de manera aislada desde el concepto de género, excediendo condicionamientos por razones de sexo, jerarquía, entre otros. A la mujer le corresponde la responsabilidad de liderar colectivamente la preservación de la vida y ser garante en cierta medida de los derechos como pueblo indígena (Otagri y otros, 2008).

El binomio hombre-mujer Maya de Centroamérica, desde la cosmogonía indígena de sus pueblos ancestrales “el varón y la mujer son complementarios, uno no puede desarrollarse sin la otra y viceversa. Guardan su integridad y su especificidad, para conformar la eterna unidad” (Pérez, 2007, p.141).

En correspondencia con la concepción Maya y desde la visión de las culturas indígenas, todos los elementos y valores interactúan y forman parte de un todo; es decir, hombres y mujeres forman la unidad en la diferencia e interdependencia y ello se expresa en la cotidianidad de la convivencia. Según Pancho (2007):

hombres y mujeres compartimos roles, por ejemplo, en la cocina, en las labores artesanales y en la construcción y mantenimiento del tul. Las labores agrícolas y pecuarias que se dicen exclusivas del hombre, también las realizan las mujeres y están acompañadas de poder de decisión. Pero hay oficios que por cosmovisión solo puede llevarlos a cabo cada uno sin la intervención del otro (p.55).

Lo anterior es una constante en todas las cosmovisiones indígenas de Colombia. Según Esterman, citado en ONIC (2012):

En las relaciones en el cosmos andino se establecen dos ejes: uno vertical, de arriba abajo, y un transversal, de derecha a izquierda. Ejes que se encuentran en un punto central, en donde convergen y se realizan plenamente, ya no es arriba, ya no es abajo, es el lugar del encuentro, es el punto del equilibrio. El eje vertical corresponde a la dualidad, a la diferencia; y el eje transversal corresponde a las relaciones: entre iguales, en el mismo nivel; el lugar de la correspondencia, de la reciprocidad (p.87).

Es como dimensionar un pensamiento binario, donde lo opuesto se corresponde y se necesita, algo así como el fuego requiere del agua y los procesos de medicina tradicional por medio de plantas, de las plantas frías y las plantas calientes. Todo este paralelismo para significar que de este mismo modo las mujeres y los hombres se complementan entre sí.

Las mujeres indígenas colombianas en su experiencia de resistencia cultural son representantes en la historia de los pueblos indígenas de América Latina de muchas manifestaciones en el arte: música, danza y bailes, cánticos, culinaria, educación, en la recuperación de tierras, pintura, poesía, en los saberes. En el arte de tejer e hilar se graba historia y el pensamiento cuando se hace memoria del origen de la vida y de la historia de la resistencia.

Las mujeres amerindias han sido protagonistas y acompañantes junto a los varones, tanto en el pasado como en la actualidad, las evidencias de aportes que hacen las mujeres indígenas colombianas desde sus artes nativos develan una forma de resistencia cultural y contribuyen al fortalecimiento de la identidad étnica, al movimiento indígena nacional y a la preservación de este pueblo en el país.

Finalmente las mujeres indígenas contemporáneas si bien es cierto conser-

van sus legados ancestrales, han incursionado en otros ámbitos de la cultura occidental. Por ejemplo unas en la vida académica de educación superior han abierto espacios en las ciudades donde se profesionalizan, dan a conocer sus prácticas culturales; no solas en eventos, sino en los ámbitos universitarios o en el campo laboral como profesionales.

Esta dinámica no las hace solo sujetas de la selva o la vida rural, sino embajadoras y portadoras de un saber y legado cultural ancestral; aportan a la interculturalidad al apropiarse de nuevos conocimientos de la ciencia y la tecnología, comparten los propios como los de otras culturas y reafirman su identidad étnica; es una forma intercultural de las mujeres nativas amerindias y de cualquier pueblo del mundo de hacer visible su arte y cultura, su etnia y sus sistemas de vida propia en el contexto de globalización del conocimiento enriqueciéndolo con el saber indígena ancestral en los ámbitos donde interactuarán fuera de sus territorios del pueblo o comunidad de donde son originarias.

De la misma manera existen jóvenes que conforman el cabildo indígena nacional de estudiantes universitarios y son representantes nacionales de educación superior, asumiendo el reto de abrir camino a otros. Su misión es trabajar conjuntamente desde cada uno de los cargos para hacer y dejar historia, identidad y liderazgo a las nuevas generaciones que vienen detrás de nosotros y nosotras; reafirmar nuestra identidad étnica y desempeñar buen rol en representación de las diferentes regiones de los pueblos indígenas, tales como: Macro Norte, Macro Occidente, Macro Centro, Macro Orinoquía, Macro Amazonia, los cuales pertenecen.

Estas vivencias de las mujeres indígenas de Colombia que se forman en diferentes universidades del país son verdaderos ejemplos de fortalecimiento de la identidad cultural de los pueblos nativos indoamericanos. Se puede afirmar que este segmento poblacional tiene una doble cosmovisión del mundo, la del conocimiento y cultura occidental y la de sus propios pueblos, una forma *sui generis* de expresar la conservación de su cultura en Colombia.

Conclusiones

El arte desde la cosmovisión del pensamiento y cultura de los pueblos indígenas es una expresión visual de reproducción y recreación de la memoria histórica-cultural donde las mujeres y hombres son protagonistas responsables de mantener vivo y vigente el legado ancestral tanto de su sabiduría como de la pervivencia étnica en los territorios que los identifican a nivel nacional e internacional.

Desde esta perspectiva el arte indígena es una forma de resistencia cultural, donde las mujeres contribuyen a fortalecer su cultura no solamente desde su artesanía, pintura, cantos, danzas, bailes, poesía, medicina tradicional, sino con sus aportes y participaciones en los movimientos sociales indígenas a lo largo de la historia nacional, haciendo valer sus derechos fundamentales, tanto en el pasado como en la actualidad.

El arte indígena colombiano es de incalculable valor cultural; es reconocido y apetecido en el mercado nacional e internacional. Las mujeres indígenas colombianas son portadoras de moral, ética y valores humanos que por tradición generacional las convierten en promotoras de convivencia en el país.

Las mujeres indígenas colombianas del siglo XXI promueven desde la cosmovisión, usos y costumbres ancestrales, basados en el respeto, la equidad de género conforme a los principios de las leyes de origen, los cuales se materializan en normas de comportamiento que permiten la convivencia armónica. Para ampliar el conocimiento sobre la ley de origen, se referencia como:

El conocimiento y la sabiduría ancestral se tejen a partir de la ley de origen, esta ley la dieron los creadores al dar origen al ser indígena, como normas culturales de relación con la naturaleza para la pervivencia cultural y de la madre tierra. La ley de origen ha sido aprendida y socializada de generación en generación oralmente y a través de los procesos de educación” (ONIC, 2013, p.33).

En ese sentido la ley de origen es considerada palabra sagrada en el gobierno de los pueblos indígenas, es una ley espiritual que representa la vida y las palabras sagradas de los antepasados, cuya sabiduría radica en la protección, el orden, la administración de los territorios y la convivencia armónica con la naturaleza o madre tierra.

Contrario a las costumbres impuestas por la civilización occidental, que se basan en la explotación de la tierra, el consumo desmesurado y sin cuidado alguno de los recursos naturales, los indígenas viven del cuidado de su entorno, acorde a un conjunto de normas que a su vez responden a los ciclos de la naturaleza, rinden tributo a través de pagos con los que intentan devolver lo que han tomado de la tierra (Gómez, 2014).

Tienen una preocupación constante por la preservación del medioambiente, la buena convivencia y la paz de los pueblos de todo el mundo. Desde la visión hay un máximo respeto al territorio y a todo lo que allí se encuentra, por cuanto es producto de la madre tierra y parte fundamental de la vida de los antepasados y los que están por venir; prima el principio de la colectividad, hermandad, en ese sentido las discordias son un agravio al territorio.

Desde esta perspectiva se trata de una estructura de familia donde cada miembro es importante; donde los diálogos de saberes es una estrategia fundamental en la formación de las nuevas generaciones, y allí las voces de las mujeres toman liderazgo para animar y luchar al lado de las autoridades mayores tradicionales. La invitación de los pueblos indígenas es fortalecer el cambio de actitud basado en valores tácitos en las leyes ancestrales a fin de contribuir a mejorar la calidad de vida en todos los espacios en los cuales se interactúe. En calidad de mujeres indígenas, hacen presencia y participan en el fortalecimiento de la identidad y en procesos de movilización en los diferentes ámbitos. De manera específica, desde la Consejería de Mujer, Familia y Generación aportan a la consolidación de la pervivencia cultural como pueblos indígenas.

El presente capítulo extendió el mensaje fraternal de las mujeres indígenas de Colombia y en especial de las del pueblo indígena Mokaná del norte del país, quienes insisten en que se debe asumir una posición visible en la construcción de tejido social desde determinados valores insertos en la ley de origen que permeen las prácticas del quehacer en cada una de las interacciones en el marco de la interculturalidad. Están convencidas que el modelo de sociedad indígena cobra un valor trascendental, es inspirador en una sociedad contemporánea que atenta contra sí misma y que ha sido incapaz de mantener el equilibrio entre su propio desarrollo y el del planeta.

Referencias Bibliográficas

- Bastidas, L. & Jacanamijoy, E. (2007). Estudios sobre los simbolismos en las manifestaciones artísticas visuales de la comunidad indígena inga de Santiago, Putumayo. *Revista Educación y Pedagogía*, 19(49), 173-183.
- Estelina, M., citada en Falcón, Y. (23 de abril de 2007). *Comunidad Tawantinsuyu: Escuela de Arte Indígena en Perú*. [Mensaje en un blog]. Recuperado de <https://arteindigena.wordpress.com/2007/04/23/comunidad-tawantinsuyu-escuela-de-arte-indigena-en-peru/>
- Estrada, E., citada en ONIC (2012). *Mujeres indígenas sabias y resistentes*. Bogotá D.C.: Editorial Gente Nueva.
- González, M. (2003). Cultura, mundo indígena y educación. *Revista de Teoría y Didáctica de las Ciencias Sociales*, (8), 125-139.
- Gouriyu, P., citada en ONIC (2012). *Mujeres indígenas sabias y resistentes*. Bogotá D.C.: Editorial Gente Nueva.
- Gómez, F. (18 de septiembre de 2014). Encuentro con el mamo Camilo Izquierdo, líder espiritual arhuaco. *Revista Cromos*. Consultado en: <http://www.cromos.com.co/especial/la-colombia-fantastica-de-carlos-vives/las-enseñanzas-del-hermano-mayor>
- Izquierdo, M. (20 de diciembre de 2010). *La mochila Arhuaca: símbolo del pensamiento de la mujer indígena*. [Mensaje en un blog]. Recuperado en <http://www.bibliotecanacional.gov.co/blogs/expedicionbotanica/2010/12/20/la-mochila-arhuaca-simbolo-del-pensamiento-de-la-mujer-indigena/>

- Mendoza, C. (2014). Entrevistas grabadas en *cassette*, a Gloria González Rolong, Enna González Mendoza, María Jesús González de Escorcía, Mujeres Indígenas Mokaná y su visión de arte y cultura, Tubará. Enero 24. Ministerio del Interior (2014). Decreto 1953. Colombia.
- Moctezuma, N. (2015). La universidad intercultural amawtay wasi: una experiencia político-educativa. *Revista del Centro Telúrico de Investigaciones Teóricas*, (6), 3, 1-23. Consultado en <http://www.cisma.ctit.cl/6/moctezuma-universidad.pdf>
- Organización Nacional Indígena de Colombia-ONIC (2012). *Mandato Político de los pueblos indígenas de Colombia 2012-2016*. Bogotá D.C.: Editorial Gente Nueva.
- Organización Nacional Indígena de Colombia-ONIC (2012). *Mujeres indígenas sabias y resistentes*. Bogotá D.C.: Editorial Gente Nueva.
- Organización Nacional Indígena de Colombia-ONIC (2013). *Mujeres indígenas y gobierno del territorio. Herramientas para la gestión del gobierno propio*. Bogotá D.C.: Editorial Gente Nueva.
- Organización Nacional Indígena de Colombia-ONIC (2013). *Perfil del Sistema Educativo Indígena Propio-S.E.I.P.* Consultado en: http://www.ut.edu.co/administrativos/images/DOCUMENTOS%20ADMINISTRATIVOS/ASOCIACIONES/CABILDO_INDIGENA/seip.pdf
- Otagri, B. y otros (2008). Las mujeres embera del departamento de Caldas, Colombia, frente a los efectos del cambio climático sobre su soberanía alimentaria. En L. Donato y otros (Ed.), *Mujeres indígenas y cambio climático. Perspectivas latinoamericanas* (pp.181-194). Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- Pancho, A. (2007). Participación de las mujeres nasa en los procesos de autonomía territorial y educación propia en el Cauca, Colombia. En L. Donato y otros (Ed.), *Mujeres indígenas: dilemas de género y etnicidad en los escenarios latinoamericanos* (pp. 53-62). Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.

- Paternina, H. (1999). Los pueblos indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta: una visión desde el cuerpo, el territorio y la enfermedad. En M. Viçgoya & G. Garay (Comp.), *Cuerpo, diferencias y desigualdades* (pp. 271-296). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Pérez, A. (2007). Conocimiento tradicional de las mujeres mayas: su participación y biodiversidad en Guatemala. En L. Donato y otros (Ed.), *Mujeres indígenas: dilemas de género y etnicidad en los escenarios latinoamericanos* (pp. 141-152). Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- Pulgarín, C. (13 de mayo de 1997). La mujer Wayúu. *El Tiempo*. Consultado en <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-577970>
- Esterman, J., citado en Organización Nacional Indígena de Colombia-ONIC (2012). *Mujeres indígenas sabias y resistentes*. Bogotá D.C.: Editorial Gente Nueva.
- Umenza, C. E., citada en ONIC (2012). *Mujeres indígenas sabias y resistentes*. Bogotá D.C.: Editorial Gente Nueva.
- Ulloa, A. (2007). Mujeres indígenas: dilemas de género y etnicidad en los escenarios latinoamericanos. En L. Donato y otros (Ed.), *Mujeres indígenas, territorialidad y biodiversidad en el contexto latinoamericano* (pp.17-33). Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- Vacas, V. (2005). El chamán y el artista. Consideraciones sobre el arte amerindio. En *Rupestreweb*. Recuperado de <http://rupestreweb.tripod.com/chaman.html>
- Vallejo, A. (2006). Medicina indígena y salud mental. *Acta Colombiana de Psicología*, 9(2), 39-46. Consultado en <http://www.scielo.org.co/pdf/acp/v9n2/v9n2a05.pdf>

CAPÍTULO 4

UNA GARDENIA QUE NO LANGUIDECE: MUJERES QUE FORMAN PARTE DE LA HISTORIA CINEMATOGRAFICA DEL ICAIC (1959-1969)*

Saray Velásquez Quintián**
ISA/UH/CIPS
saryvq@gmail.com

* El proyecto se deriva de la investigación *Eva finisecular y poliédrica: La mujer, las relaciones intergeneracionales y su tratamiento en el cine cubano de ficción de 1990 al 2002* que analiza desde una perspectiva de género, la representación de figuras femeninas protagónicas. Además, demuestra la existencia de un cambio en su tratamiento hacia la década de los 90. Este tema formó parte de la tesis de licenciatura de la autora y ha sido continuado como parte de la tesis de maestría en Historia del Arte.

** Docente universitaria e Investigadora. Licenciada en Historia del Arte. Ha laborado en la Universidad de la Habana, el ISA y el Centro de Investigaciones Psicológicas y Sociológicas (CIPS).

Resumen

Si bien la Revolución cubana propició una apertura política, económica y social favorable a las mujeres, se mantuvieron muchos estereotipos sexistas en esta sociedad. En tal sentido, un acercamiento al cine cubano realizado por el Instituto Cubano de Industria Cinematográfica (ICAIC) en la década del 60 patentiza la incorporación de las mujeres al trabajo en el ámbito público y el enfrentamiento a prejuicios misóginos y patriarcales. Por tanto, desde una perspectiva de género, este artículo propone auscultar las complejas y variadas construcciones intergenéricas que se entretajan a partir de la concepción de los personajes femeninos, así como conformar una muestra con los tipos de mujeres que se han abordado en la primera década de la cinematografía cubana. Asimismo se hace pertinente determinar cuáles son los filmes de ficción del ICAIC más representativos de la problemática de género partiendo sobre todo del tratamiento protagónico de la mujer y de sus modelos de actuación.

Palabras clave: Perspectiva de género, Cine cubano, Representación de las mujeres.

Abstract

While the Cuban Revolution led to a women-friendly political, economic and social openness, many gender stereotypes in Cuban society remained. In this regard, an approach to Cuban film made by the Cuban Institute of Cinematographic Industry (ICAIC) in the sixties manifests the incorporation of women to work in the public sphere and coping with misogynistic and patriarchal prejudices. Therefore, from a gender perspective, this paper proposes to perceive the complex and varied listening intergeneric constructions from the conception of the female characters, as well as make up a sample with the types of women who have been addressed in the first decade of Cuban cinematography. Also becomes relevant to determine which fiction films most representative ICAIC of gender issues are based on all the leading treatment of women and their role models.

Keywords: Gender perspective, Cuban film, Women's representation.

Introducción

I

Los estudios con una perspectiva de género, se han revelado como vía para desentrañar las más complejas y variadas relaciones humanas en el espacio familiar, social y en sus múltiples facetas (cultural, religiosa, política, económica, educacional y filosófica) (Lamas, 2000).

Con el uso de la palabra género estamos haciendo referencia más que a la diversidad biológica, a la proyección social de cada uno de los sexos, ya que este presupone una serie de cualidades o modelos diferenciados que están determinados culturalmente para uno u otro sexo. “El género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y es una forma primaria de relaciones significantes de poder” (Scott, 2000, p.288).

El cine en tanto medio de comunicación social y manifestación artística, constituye un espacio en el cual tienen lugar las más variadas construcciones genéricas de los individuos. Cada entrega cinematográfica encierra un conjunto de aspectos importantes que, resueltos artísticamente, nos plantean un determinado enfoque genérico a los personajes, como son los arquetipos de representación, los modelos de actuación y/o los roles de género. Ellos parten de su referente (la realidad) y son mediados por el lenguaje audiovisual, que puede arraigar o subvertir normas sociales y cinematográficas.

Los arquetipos de representación, ampliamente estudiados por teóricas feministas y del cine (Kaplan, 1998; De Lauretis, 1992; Millán, 1999) definen modelos estereotipados de reflejar a hombres y mujeres, que se asientan sobre la actividad performativa (Butler, 2001) de cada género en la sociedad. Dicha actuación está mediada por los roles de género (Fernández, 1996, p.18) que prescriben el comportamiento y el deber ser de la mujer y del hombre, y que

son generados por estructuras de poder con el objetivo de mantener el orden y la estabilidad social. De modo que se han establecido diferentes modelos femeninos como: la madre, la virgen, la esposa y la vampiresa (Haskell, consultado en Siles, 2000); la mujer-moldeada, la doméstica, la *carriere woman*, la mujer-gozadora, la mujer-castradora, la mujer-asexuada, la mujer-fatal o pérfida, la mujer-niña, y la guerrera, entre otras (Orlandini, 1995).

Es necesario aclarar que generalmente ninguno de los tipos anteriores se muestra en su forma pura, y lo común es que se aprecien rasgos de una y otra forma de mujer imbricados.

El esquema genérico personal da lugar a los diferentes tipos de mujeres y de hombres que permiten establecer (si se sigue un hilo evolutivo) una serie de tratamientos o enfoques que devienen tradicionales, ortodoxos, o vindicativos. Ellos están marcados por la intención del autor filmico y de su época, pero también, devienen reflejo de prejuicios personales adquiridos en la *praxis* social y en el intercambio diario.

Los estudios de género llevados a la cinematografía de ficción del ICAIC, específicamente en el caso de la representación de la figura femenina, proponen que existe un acercamiento a la temática de las mujeres desde la mirada masculina (Kaplan, 1998; De Lauretis, 1992; Millán, 1999).

Esta perspectiva analítica se basa en la influencia del sistema patriarcal en las relaciones sociales. Rubin (1986) planteaba sobre el patriarcado, que es una forma específica de dominación masculina, una organización social de la sexualidad, que distribuye sus poderes jerárquicamente a los hombres en la mayor parte de las sociedades conocidas, y responde al orden histórico y cultural. De modo que el patriarcado tiene una fuerte autoridad establecida e institucionalizada, que ha sido develada por la teoría feminista a partir de la deconstrucción del modo en que este producto de la red de bio-poder, de somato-poder (Foucault, 2005, p.101) legitima y reproduce la hegemonía del

hombre y la subordinación, la explotación y la opresión de las mujeres. Para apalear esta desigualdad, varias realizadoras y teóricas feministas del cine, entre las que destaca Teresa De Lauretis, han creado el *contracine* como modo de reaccionar desde el lenguaje visual, ante la hegemonía en que se encuentra la representación de la mujer. Para ello han mostrado una visión “otra” de sus conflictos.

En nuestra cinematografía prima la mirada masculina, primero porque la mayor parte de las realizaciones es de directores hombres, escaseando las mujeres directoras y luego, porque el sistema del patriarcado es asumido y naturalizado por las mujeres creadoras. Un ejemplo vívido se hace manifiesto en *De cierta manera* (1977), de Sara Gómez, primera directora cubana de un largometraje de ficción. En el mismo se reproducen roles preestablecidos socialmente, sin embargo su valor radica en visualizar una consecuencia de dicho sistema social: el machismo.

II

En los momentos fundacionales del ICAIC, desde los puntos de vista contenidista y estético, la política de creación defendida sería uno de los más caros y atinados propósitos que marcarían la “Época Dorada” (García Borrero, 2002), la cual estuvo matizada por la búsqueda de los valores y de la identidad cubana.

En esos momentos fue común la utilización de propuestas estéticas del Neorrealismo italiano, que al decir de García Espinosa (2001, p.29) “(...) interesó enseguida por su capacidad de hacer un cine con recursos mínimos, sin efectos especiales, sin grandes tecnologías, pero sobre todo (...) fomentaba un espíritu de cambio en la sociedad”.

Con un notable despegue formal y conceptual experimentado por la cinematografía del ICAIC se realizaron cintas valiosas para la historia del cine

latinoamericano, pero también, para los estudios de género y cine. Entre ellas tienen gran trascendencia aquellas que abordan la figura femenina desde la presencia protagónica, lo que hace posible auscultar en cada caso, las complejas y variadas construcciones intergenéricas que se entretienen a partir de la concepción de los personajes femeninos, así como conformar una muestra con los tipos de mujeres que se han abordado.

Asimismo se hace pertinente determinar en la primera etapa del cine cubano cuáles son los filmes de ficción del ICAIC más representativos de la problemática de género; partiendo sobre todo del tratamiento de la mujer y de sus modelos de actuación.

III

Varios títulos cinematográficos componen la historiografía de la década del 60, sin embargo la primera película destacada en el tratamiento de la figura femenina es *Cuba baila* (1960), de Julio García Espinosa. Ella muestra un lenguaje dramático sin muchos matices ni complejidades. Según su propio creador seguía “(...) las huellas de un Neorrealismo ya tardío y desfasado (...)” (García Espinosa, 2001, p.31). Este filme incorpora como asunto la realidad cubana de antes del año 1959. Se apoya en recursos de la comedia costumbrista (humor y música) deviniendo así, trazado fiel y crítico, de las características de la pequeña burguesía de la época.

A través del conflicto que despega la insistente aspiración de una madre de ofrecer una pomposa fiesta de quince a su hija, estamos asistiendo a una película con un alto calibre testimonial de la idiosincrasia del cubano. Era esa sin duda, la realidad en muchas familias que trataban de mantener un lugar en medio del tejido social sobre la base de las apariencias.

Sin embargo, la madre constituye uno de los casos más interesantes de los tipos de mujer-madre representados en los filmes de esta primera etapa. *Flora*,

de clase media, costurera, no se resigna a su condición y en todo momento lucha por lograr para su hija la fastuosidad característica de la alta burguesía.

La madre, aunque marioneta de la desviada visión con que afronta la vida, se concibe como un personaje de una fuerza y decisión hasta el momento ausentes en los perfiles de la cinematografía cubana.

En el otro polo se encuentra Ramón, en un derroche de timidez, manejabilidad y acatamiento de cuanto pedido le hace su esposa. El padre muestra una visión nueva y contrapuesta a los estereotipos que se levantan alrededor de la figura masculina, y que habían protagonizado la escena fílmica precedente.

El tipo de relación que establecen ambos no aparecerá retratado con la fuerza que se logra imprimirle en este filme, a ninguna de las obras posteriores. Llama la atención que, quien lleva las riendas es la mujer, mientras que su esposo se educa y moldea a los caprichos de ella.

No obstante, el modelo de actuación o roles para uno u otro sexo que propone Julio García Espinosa, se encuentra muy apegado a los cánones tradicionales de representación. En este filme está bien delimitado el rol productivo del varón y el reproductivo a la madre, esta última asociada al hogar, dedicada al cuidado de la familia, mientras el esposo se desenvuelve pacíficamente y sin penas ni glorias en el ámbito público.

Según Pedro R. Noa Romero luego de esta película el cine nacional tomó como eje el tema de la familia y más concretamente la relación de la madre con sus miembros.

Con el medimetraje de ficción *Manuela*, del año 1966, realizado por Humberto Solás, se comienza en el cine cubano la temática de la mujer como centro y protagonista (Del Río, 2001; García, 2002).

Esta cinta resulta significativa porque se sitúa como un antecedente directo de un nuevo tratamiento de la figura femenina en la cinematografía del ICAIC y más específicamente, en el cine solasiano (García, 2002; Douglas, 2013; Del Río, 2001, p.1) planteaba que

Esta película posee contextos de gran carga semántica, por la atmósfera y acento de la actriz que es de una belleza rural, mezcla de delicadeza y folclor campesino. Viene a ser por la vía de lo visual ese punto de giro que hacia mediados de los sesenta, anuncia en lo que a cine se refiere, el inicio del periodo más fecundo para la cultura revolucionaria, acaso el más coherentemente intenso.

De modo que *Manuela* sobresale por la profundidad en el tratamiento de la representación de la mujer cubana vinculada a la Revolución. Ella es valerosa y decidida, luchadora incansable. Adela Legrá representa con *Manuela* una subversión del modelo de mujer doméstica, esposa y de belleza artificial. Ella está comprometida políticamente, y es por eso que lucha por su amada patria con las armas y en el campo de batalla. Sin embargo, contrario a los prejuicios sobre la beldad de las mujeres guerreras, posee una hermosura natural que proviene de sus equilibradas facciones físicas. Al mismo tiempo proyecta una imagen de fuerza y delicadeza, que ha devenido símbolo de cubanía.

Por otro lado, *Tulipa* (1967), de Manuel Octavio Gómez, nos muestra a una mujer artista de circo que lucha valientemente por mantener su dignidad. El manejo de actitudes contrapuestas en mujeres vinculadas al mundo del arte, logra resaltar por un lado y criticar por otro, cualidades humanas de fuerte connotación: dignidad versus corrupción moral, viene a ser el nudo del conflicto que logra hilvanarse.

Tula es una bailarina exótica que defiende la artísticidad y la ética de su trabajo. Se nos revela con una férrea voluntad en el logro de sus objetivos; es una mujer decidida, autónoma, que no depende de ningún hombre y se en-

frenta además al drama que representa para su condición de artista el paso de los años.

También se hace evidente el miedo a la vejez y al retiro, tema que es abordado por vez primera en el cine revolucionario de ficción, y que además refleja la enorme connotación que tiene para la mujer artista, arribar a la tercera edad.

Ante el miedo de ser sustituida, dicho personaje alcanza una fuerte dimensión humana, al procurar que no sea manchada una conquista resultado de tanto empeño. Su acción es potenciada por contraste, con el desdén y los resortes machistas y degradantes que mueven la concepción de los personajes masculinos, así como, por la cosificación de la mujer constantemente corporizada por su antagonista Beba en su reducción a objeto. *Tula* vence, es sujeto con dignidad, pero los años la castigan. Ella es una mujer muy comprometida con su profesión.

El viaje a las raíces históricas se insertó como una particularidad intrínseca de un buen número de filmes de la época. Bajo este marco el ICAIC promovió proyectos para conmemorar el centenario del inicio de las guerras de independencia. La institución buscaba la reconstrucción de la identidad cubana que, era lacerada por las imágenes estereotipadas del país. Las mismas se transmitían en películas y folletos promocionales antes de 1959 y persistían en el imaginario colectivo. Como parte de la neocolonización, las empresas del cine en Cuba eran norteamericanas y estaban más interesadas en aspectos comerciales de la producción, con playas, mulatas y palmeras, que en promover lo nacional.

Surge en medio de esta coyuntura histórica la cinta de mayor envergadura de la década en cuanto a representación femenina, pero además, se adhiere al espíritu conmemorativo de ese momento, *Lucía* (1968), de Humberto Solás. A pesar de la juventud de su realizador, con este primer largometraje mostró una gran madurez artística.

Esta vez aludió a la historia de la nación cubana, desde la experiencia y el compromiso político de tres mujeres, encargadas además, de reflejar los conflictos de tres momentos importantes en la historia cubana: la Colonia, la República y la Revolución. Su director expresó de la cinta: “(...) es un fresco sobre la mujer, el amor y la Revolución cubana” (citado en Moreno, 2006, p.1).

En relación con la tendencia historicista, es destacable la vigencia y vitalidad con que se asumía el pasado histórico, a partir de la mirada contemporánea. Pero además, tanto *Manuela* como *Lucía* mostraron la militancia del realizador en las ideas de la Revolución. Para ello visualizó mujeres comprometidas políticamente con su patria, que se integraron, desde sus espacios y en diversos frentes a la contienda. La concreción de estas ideas tuvo lugar en este filme emblemático del cine cubano de ficción revolucionario, devenido un clásico desde su estreno prácticamente.

A través de la representación que se hace de la mujer en este filme, se reafirma la idea en torno al nuevo modelo o arquetipo de feminidad en construcción. El realizador intenta captarla en el ejercicio de todas sus potencialidades, su dignidad, coraje y determinación. *Lucía* constituye una de las propuestas, dentro del amplio espectro del cine de ficción de la época, que reemplaza las imágenes femeninas convencionales y estereotipadas, llevadas al cine cubano anteriormente.

Solás señaló al respecto (citado en Moreno, 2007, p.1): “Durante ese tiempo la mujer ocupaba un lugar secundario dentro de la escala económica, social y cultural (...) por tanto en mis inicios era una necesidad histórica darle a la mujer un mayor protagonismo”.

Su original propuesta formal, imbrica armónicamente, de acuerdo con el hilo argumental de las historias, tres maneras diferentes de batallar, en las que ellas alcanzaron un protagonismo merecido.

En un análisis de la cinematografía de Solás (Del Río, 2001, p.1) plantea que, junto a *Cecilia* y *Amada*, en *Lucía* “(...) el personaje femenino se convierte en símbolo polisémico y encarnación de la espiritualidad, la resistencia y la delicadeza (...)”. Tres cualidades a la que se le añaden la valentía, la autodeterminación y la fuerza. Una vez puestas en práctica, delinean la actitud de mujeres que se apartan por completo de la actividad reposada y estéril, erróneamente adjudicada a la naturaleza femenina, a partir de las construcciones genéricas desviadas que, incorporan a su accionar los individuos.

Es posible encontrar el punto donde radica la fuerza y la grandeza del filme cuando, se toma a la mujer como el móvil a partir del cual, se desencadena el encuentro con la historia. El sometimiento de las mujeres por la urdimbre de pensamientos machistas hace que, sean más sensibles y susceptibles ante las contradicciones sociales, lo que a la larga provoca una necesidad inminente del cambio.

En la *Lucía* de 1895 se produce el establecimiento de una relación de dominio y subordinación respecto a Rafael. El sufrimiento que sobreviene tras conocer el engaño de su novio, la muestran frágil y en una relación de dependencia hacia el hombre. Aquí siguen inalterables los designios que la sociedad le depara a la mujer. Sin embargo, en sentido contrario, se representa el rompimiento de todo arquetipo construido para su sexo, al atreverse a subvertir los tabúes sociales relacionados con ir virgen al matrimonio. También se nos muestra su valor al colaborar con los mambises y su audacia al asesinar a su novio por la doble traición, a su amor y a la causa.

Esta *Lucía* deviene alegoría de una parte de nuestra historia colonial. La bella dama es víctima de un engaño que supera los alcances de una interpretación simplemente como dominio del macho frente a la hembra, para inscribirse en los marcos de la continua vejación que bajo el dominio español sufría la Isla.

En la *Lucía* de 1933 se evidencia una evolución en el sentido de la incor-

poración activa de las féminas a la lucha; en este caso a las huelgas que caracterizaron a la década del 30 en la historia de Cuba. Se perfila la “nueva” mujer cubana, audaz, decidida, y de profundas convicciones que sacrifica sus comodidades por seguir el amor y los ideales revolucionarios. Ante las adversidades que le depara el destino se enfrenta con osadía e independencia. No obstante, juega un rol más bien pasivo y de complemento de aquel extraño y misterioso hombre revolucionario que un día conoció en el cayó.

En el tercer cuento, la principal lucha tiene lugar en contra del machismo, uno de los problemas que atentaba (y atenta hoy día) contra la plena realización de la mujer cubana. En tal sentido, la figura de Tomás deviene símbolo del macho, al asumir posiciones extremas que, incluso infringían uno de los derechos elementales del ser humano: el acceso a la educación. Por otro lado, el personaje protagónico femenino manifiesta la rebeldía, el cambio que operó la Revolución en la conciencia de las mujeres cubanas, lo que se hace patente en su intransigente decisión de sentirse útil y plena.

La histórica relación macho-hembra, macho que domina, hembra que acata, se presenta aquí con un fuerte acento crítico, disolviéndose finalmente ante una *Lucía* que ha evolucionado como mujer, como ser humano y no se repliega ante los desmanes de su compañero.

IV

El cine cubano revolucionario realizado por el ICAIC durante la “Época Dorada”, ha legado a la historia del cine, películas paradigmáticas como *Memorias del subdesarrollo* y *Lucía*. Sin embargo, es necesario remarcar que no existía una tradición artística, que hablamos de un primer momento de tanteos, de búsquedas formales y conceptuales. En dicho contexto se enmarcaron *Cuba baila* (1960), *Manuela* (1966), *Tulipa* (1967) y *Lucía* (1968). Ellas constituyen los filmes más significativos de dicha etapa en cuanto a la representación de la figura femenina.

Entre las mujeres que forman parte de la historia cinematográfica del ICAIC de 1959-1969 están: *Flora*, en quien toma cuerpo la mujer-madre de antes del triunfo de la Revolución, mediante la representación de su apego a normas sociales estrictas. Con *Tula* asistimos a la mujer-artista que demuestra que la dignidad se preserva, junto al valor moral de ellas en el ámbito de la creación.

Manuela evoca a las mujeres que han sido parte de la lucha revolucionaria y cuya participación no puede estar ni minimizada, ni oculta. Y por su parte *Lucía* en sus tres episodios reivindica a las mujeres en la historiografía cubana. El filme deviene no solamente interpretación de las luchas por el independentismo, sino, de sus implicaciones sociales. Si bien los hombres estaban en el campo de batalla, ellas también fueron mujeres luchadoras y aguerridas. Desde otro contexto, sufrieron y pelearon en y por la patria, puesto que, eran hermanas, madres y esposas que vieron morir seres queridos que lucharon por la causa.

Conclusiones

A pesar de la existencia de filmes con matices variados en cuanto a la representación de la figura femenina, el cine cubano realizado en la década del 60 está permeado de una mirada falocéntrica que reproduce estereotipos sexistas. No solo porque el cine recrea las relaciones sociales de la sociedad a la que pertenece, sino porque utiliza un lenguaje cinematográfico y una narrativa, que privilegian el punto de vista y la acción del hombre, subvalorando y naturalizando la historia y el papel de las mujeres.

No obstante, destaca que el cine de Humberto Solás se demarca de la representación tradicional de la mujer (Caballero, 2011). Ellas no solo son madres, esposas y amantes, son mujeres comprometidas políticamente. Por eso, las representa imbricadas al proceso revolucionario desde diferentes frentes de batalla: en la guerra de guerrillas, en huelgas y en la clandestinidad; así como en el ámbito público y en el privado, como protagonistas de acciones de coraje y valor, cualidades socialmente construidas para el universo masculino.

Aunque el cine solasiano no se despega de concepciones patriarcales, es un icono de subversión en tanto, se interesa en visibilizar desde el protagonismo de la mujer, la influencia de los acontecimientos históricos para su vida y su participación subversiva en los mismos. Igualmente, demuestra que la equidad y el desarrollo humano son posibles.

Finalmente, ante la existencia de conflictos y de problemas diversos que tocan a las mujeres analizadas, y teniendo en cuenta que el estudio con perspectiva de género (Lamas, 2000, p.160) “impacta a mujeres y a hombres, y beneficia al conjunto de la sociedad, al levantar obstáculos y discriminaciones, al establecer condiciones más equitativas para la participación de la mitad de la sociedad,” es imprescindible seguir develando desigualdades y brechas de género en nuestra cinematografía nacional desde diversos enfoques de análisis. Así como construir nuevos modelos cinematográficos y sociales, que propicien el crecimiento de una sociedad equitativa.

Referencias Bibliográficas

- Butler, J. (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós.
- Caballero, R. (2011). *Erotismo y Nación en el cine de Humberto Solás (La construcción de un diálogo)*. Disponible en <http://www.cubacine.cult.cu/sitios/revistacinecubano/digital09/centrocap11.htm> (Consultado: abril).
- De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no, Feminismo, Semiótica, cine*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Del Río, J. (2001). Una mirada singular y polémica en el cine cubano, *Jiribilla*, (147). Recuperado de http://www.lajiribilla.cu/2001/n6_junio/120_6.html
- Douglas, M. (2013). Etapas temáticas del cine cubano. En R. González (Coord.), *Coordenadas del Cine Cubano*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- Fernández Ríos, L. (1996, enero-marzo). ¿Roles de género? ¿Feminidad vs. Masculinidad? *Temas*, (5), 17-23.
- Foucault, M. (2005). *Historia de la sexualidad*. Madrid: Editorial Siglo XXI.

- García Borrero, J. (2002). *La edad de la herejía*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- García Espinosa, J. (2001, octubre-diciembre). El cine cubano o los caminos de la modernidad. *Temas*, (27), 28-36.
- Kaplan, A. (1998). *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la Cámara*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Lamas, M. (2000). *La construcción cultural de la diferencia sexual*. México: M. A. Porrúa.
- Millán, M. (1999). *Derivas de un cine en femenino*. México: M.A. Porrúa.
- Moreno, J. (4 de julio de 2007). Entrevista realizada a Humberto Solás. *La reinención del cine cubano en el tiempo*. Recuperado de <http://aved.upc.es/articles//alternativa/art>
- Orlandini, A. (1995). *Feminidad y masculinidad*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- Rubin, G. (1986). “Tráfico de mujeres: Notas para una “economía política” del sexo”. En M. Lamas (Comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: M.A. Porrúa.
- Scott, J. (2000). “El género: una categoría útil para el análisis histórico. En M. Lamas (Comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: M.A. Porrúa.
- Siles Ojeda, B. (2000, marzo). Una mirada retrospectiva: treinta años de intersección entre feminismo y cine. *Caleidoscopio*, (1), 211-231.

Anexo I. Fichas técnicas de las películas analizadas

1. *Cuba baila* (1960)

Director: Julio García Espinosa

Intérpretes: Raquel Revuelta, Alfredo Perojo, Humberto García Espinosa, Wilfredo Fernández, Vivian Gude

Argumento y guión: Julio García Espinosa, Alfredo Guevara y Manuel Barbachano Ponce.

Edición: Mario González

Fotografía: Sergio Vejar

2. *Manuela* (1966)

Director: Humberto Solás

Intérpretes: Adela Legrá, Adolfo Llauradó

Guión: Humberto Solás

Edición: Nelson Rodríguez

Fotografía: Jorge Herrera

3. *Tulipa* (1967)

Director: Manuel Octavio Gómez

Intérpretes: Idalia Anreus, Omar Valdés, Alejandro Lugo, Teté Vergara,
José Antonio Rodríguez, Daysi Granados

Guión: Manuel Reguera Saumell, Manuel Octavio Gómez

Edición: Nelson Rodríguez

Fotografía: Jorge Herrera

4. *Lucía* (1968)

Director: Humberto Solás

Intérpretes: Raquel Revuelta, Eduardo Moure, Eslinda Núñez, Ramón Bri-
to, Adela Legrá, Adolfo Llauradó

Guión: Humberto Solás, Julio García Espinosa, Nelson Rodríguez

Edición: Nelson Rodríguez

Fotografía: Jorge Herrera

5. *De cierta manera* (1974-1977)

Directora: Sara Gómez Yera

Intérpretes: Mario Balmaseda, Yolanda Cuéllar, Mario Limonta

Guión: Sara Gómez Yera, Tomás González Pérez

Edición: Juan Arocha

Fotografía: Luis García

CAPÍTULO 5

MUJER CUBANA QUE INSPIRA*

Mara Lioba Juan Carvajal**
Universidad Autónoma de Zacatecas
maralioba@yahoo.es

Dargen Tania Juan Carvajal***
Instituto Politécnico “José A. Echeverría”
dargen@tesla.cujae.edu.cu

* Este capítulo se realiza en el marco del grupo de investigación CAC UAZ-129, Investigación, docencia e interpretación musical con énfasis en los instrumentos de cuerdas.

** Artista, docente-investigadora de la Universidad Autónoma de Zacatecas, México.

*** Docente-investigadora del Instituto Politécnico José A. Echeverría (CUJAE), La Habana, Cuba.

El hecho de que algún periodista extranjero, desconocedor de la cultura cubana y de las especificidades de los eventos artístico-académicos, tipifique la identidad nacional presentando como imagen una pintoresca muchacha semi-desnuda con un traje de rumbera y unas maracas es muestra de que no tiene idea de la grandeza de la mujer cubana, quien por siglos ha sido, y continúa siendo, compañera, trabajadora, dedicada, investigadora y muchos otros adjetivos que han permitido su caracterización por medio de la cancionística cubana.

La música es un fehaciente exponente de tal afirmación. La presencia femenina en el proceso de desarrollo y evolución de la música en Cuba, como plantea Alicia Valdés Cantero,* ha sido constante. La historia recoge la participación de la mujer en esta esfera ya desde la última década de 1800; desde entonces (no significa que no existiera con anterioridad) se pueden listar compositoras, cantantes, instrumentistas, investigadoras, musicólogas y pedagogas cubanas cuyo objeto de estudio es la música.

El cine ofreció a la música la oportunidad de evocar a la mujer; en él, ella aparece como compositora, intérprete e incluso directora. Entre los largo y cortometrajes, y documentales que ofrecen una banda sonora musical, cuyo sentido evoca a la mujer o están dedicados a ella, se pueden citar el documental *Celeste Mendoza*** (1968) y *Las D'Aida*♦ (1968), ambos dirigidos por José

* Nació en Ciudad de La Habana, 1951. Musicóloga, investigadora y profesora auxiliar. Sus áreas de investigación refieren la historiografía, la sociología de la música, el análisis de la obra de compositores, la música popular contemporánea y la presencia de la mujer cubana en la cultura musical. Su libro *Con música, textos y presencia de mujer* (2005) constituye, como se expone en su portada, un diccionario que versa sobre notables mujeres en la música cubana y una obra de obligada consulta para quienes investigan acerca del papel de la mujer cubana en la cultura del país.

** Celeste Mendoza Beltrán (1930-1998). Intérprete emblemática del guaguancó, inició su carrera como solista en 1952. Realizó giras artísticas por países de Europa y Latinoamérica y tuvo una intensa actividad en programas radiales y espectáculos musicales, donde disfrutó la oportunidad de compartir escenarios con figuras tan famosas como Benny Moré, Ignacio Villa (Bola de Nieve), Edith Piaf, Josephine Baker y Pedro Infante. El pueblo de Cuba recuerda las interpretaciones que hizo de obras como *Échame a mí la culpa*, *Que me castigue Dios* y *Papá Oggún*. "Ella será por siempre, como dijera la singularísima actriz y cantante Rita Montaner, ¡La reina del Guaguancó!" (Encaribe, 2014).

♦ Cuarteto vocal femenino fundado en la década de 1950 (más información en el cuerpo del artículo).

Linares; en el primero, la propia cantante entona tres de sus mejores obras; el segundo es un corto musical donde el afamado cuarteto también interpreta parte de su repertorio. El documental *Así eres tú, mujer* (1981), del director Constante Diego, tiene por centro a la mujer como motivo de inspiración y temática de la vieja trova cubana;* *Yo soy Juana Bacallao*** (1989), dirigido por Miriam Talavera Fernández,♦ brinda entre música y conversación una entrevista a la excéntrica cantante; y *Cuerdas sobre mi ciudad* (1992), dirigido por Mayra Vilasís,♦♦ promueve a la Camerata Romeu,■ agrupación musical femenina de cuerdas.

De 1983 es el cortometraje *Cuatro Mujeres, Cuatro Autores*, de Luis Felipe Bernaza, donde los ya conocidos cantautores Silvio Rodríguez■■ y Pablo Milanés♣ combinan lo tradicional y lo nuevo de la trova♣♣ cubana, e interpretan

* La trova cubana surge como creación autoral en la segunda mitad del siglo XIX y se adentra, de manera profunda, en el siglo XX. Desde sus inicios, agrupó las músicas que sonaban en los cantos populares anónimos con expresiones de la música profesional (Ecured, s.f.).

** Artista versátil, figura principal en espectáculos de centros nocturnos, se caracteriza por su popularísimo humor (más información en el cuerpo del artículo) (Cubarte, 2014).

♦ Nació en 1942. Directora y editora. Licenciada en Lengua y Literatura Francesas, trabajó en el Instituto Cubano de Radiodifusión de 1962 a 1970, como editora de cortos para televisión y noticieros. Comenzó a trabajar en el ICAIC en 1970, como editora de documentales y largometrajes de ficción. En 1985 se inicia como directora de documentales, al tiempo que continúa su trabajo en la edición. Ha impartido talleres de edición en la Escuela Internacional de Cine y Televisión. Es miembro de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) (Cubacine, s.f.).

♦♦ Nació en 1944, murió en 2002. Directora y escritora, directora de cine y escritora cubana, licenciada en Lengua y Literatura Inglesas en la Universidad de La Habana. A mediados de 1974, comenzó a trabajar en el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) (Cubacine, s.f.).

■ Orquesta de cámara creada en 1993 bajo el auspicio de la Fundación Pablo Milanés. Se considera “la primera orquesta femenina de cuerdas en América Latina y única en el mundo por su género, repertorio y presencia escénica” (La Camerata Romeu, s.f.), se inserta en las agrupaciones de conciertos.

■■ Nació en San Antonio de los Baños, La Habana (hoy provincia de Artemisa), 1946. Trovador (Rodríguez, 2011). Fundador del movimiento conocido como La Nueva Trova, surgido en la década del 70 en Cuba; su objetivo era organizar a todos los jóvenes que a lo largo del país, guitarra en mano, cantaban el quehacer cubano. Los nuevos trovadores combinaban el rescate de lo trovadoresco cubano (guitarra y poesía) con nuevas formas de exponer la realidad vivida (Casaus & Noguera, 1984).

♣ Cantautor fundador del movimiento de la Nueva Trova con influencia del ‘filin’ (Milanés, 2013).

♣♣ “Canto típico que abunda en muchas regiones del mundo. Cada comarca expresa sentires populares de su región, y en general este tipo de cantar se apoya en una música a veces sencilla” (Trova, s.f.).

Santa Cecilia (Manuel Corona*), *Amor* (Pablo Milanés), *Paula* (Silvio Rodríguez) y *Perla Marina* (Sindo Garay**).

La seriedad y responsabilidad con que han laborado las féminas cubanas en relación con la música las ha colocado en peldaños muy altos y han sido merecedoras de premios como el que otorga la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, *Premio UNEAC de Musicología “Argeliers León”*,♦ de las que pueden mencionarse a Isabel Rosell Lam (1993), Mireya Martí Reyes (1993), Clara Amalia Díaz Pérez (1996), Idalmis S. Braña Mola (1998), Maritza Teresa Puig Macías (1998), Belkis Hudson Vizcaíno (1998), Alicia Valdés Cantero (2000), Alina Castro Reyes (2000), Liliana Casanellas Cué (2000), Dolores F. Rodríguez Cordero (2002), entre otras. Así mismo, se ha recompensado a mujeres con otro premio importante que se otorga en Cuba, el *Premio de Musicología Casa de las Américas*;♦♦ entre las galardonadas se encuentran Ana Victoria Casanova Oliva (Cuba, 1986), María Elena Vinuesa (Ecuador, 1986), Miriam Escudero Suástegui (Cuba, 1997), Ketty Wong Cruz (Ecuador, 2010), Miriam J. Villa Correa (Cuba, 2010, mención especial), Liliana Casanella Cué (Cuba, 2012, mención) y Marcela Pinilla Bahamón (Colombia, 2012, mención).■

Dentro de los galardonados a través del Sistema de Condecoraciones y Títulos Honoríficos de la República de Cuba también se siente la presencia de la mujer en la música; muestra de ello es el *Premio Nacional de Investigaciones*

* Fue uno de los conocidos como cuatro grandes de la canción trovadoresca cubana. Cultivó el bolero, la criolla, la guaracha, el punto cubano, la romanza (Ecured, s.f.).

** Antonio Gumersindo Garay y García, conocido como Sindo Garay, músico cubano que, aun sin contar con formación académica, supo ganarse un sobresaliente lugar en la trova tradicional (Ecured, s.f.).

♦ Premio que desde 1991 se otorga por resultados de investigaciones musicales en Cuba (Cabezas, 2013).

♦♦ “Estimular la investigación científica, el conocimiento y la difusión de la cultura musical de la América Latina y el Caribe es el objetivo de la Casa de las Américas en su empeño por convocar el Premio de Musicología y el Coloquio Internacional que, cada dos años, reúne en La Habana estudiosos de toda la región, un intenso programa de debates teóricos, encuentros e intercambios de experiencias profesionales y humanas que contribuyan al desarrollo de la música y la musicología en nuestros países”. Creado en 1979 (Casa, s.f.).

■ Los datos acerca de los premiados se obtuvieron de Casa (s.f.) y Valdés (2005).

Culturales,* otorgado a María Teresa Linares Savio (1999), Aracely García-Carranza Bassetti (2003), Fina García Marruz (2004), Olga Portuondo Zúñiga (2006) y Zoila M. Lapique Becali (2010).

Aunque nos propusimos como eje temático la mujer como fuente de inspiración, lo cual queremos abordar a través de las canciones de la nueva trova, principalmente en la figura de Silvio Rodríguez, consideramos importante destacar algunas mujeres que han llevado, desde la música, el nombre de Cuba a lugares cimeros en la esfera internacional; mas ante todo, debemos plantear que las seleccionadas no son excepciones, la mujer cubana, en cualquier manifestación del arte, merece el respeto y la admiración de su pueblo. Con este fin, hemos escogido cuatro esferas que apreciamos más populares: las cantantes, las compositoras, las directoras de coro y las agrupaciones musicales.

Entre las cantantes cubanas, destacadas desde la mitad del siglo anterior, se encuentran:**

- BLANCA ROSA A. BECERRA GRELA (Santa Clara, 1887 - La Habana, 1985). Más conocida como *Blanquita Becerra*. Actriz y cantante, inicia su carrera a los cinco años de edad, a los diecisiete realiza su primera actuación como cantante lírica, género al que se consagró por más de cuarenta años. Registra grabaciones para los sellos Columbia y RCA Víctor; debido a una operación de laringe no pudo continuar su carrera y se dedicó al teatro bufo. Actuó además para la radio, la televisión y el cine. Ostentaba la Distinción por la Cultura Nacional.♦
- MARÍA TERESA VERA (Pinar del Río, 1895-La Habana, 1965). Intérprete

* Se otorga como reconocimiento al conjunto de la obra científica de aquellos intelectuales cubanos que de forma significativa han contribuido al desarrollo de la cultura nacional. Es de carácter anual y consta de un prestigioso jurado compuesto por diez miembros (Premio Nacional de Investigación Cultural, 2013).

** La fuente principal de esta selección es *Con música, textos y presencia de mujer* (Valdés, 2005).

♦ Se otorga a ciudadanos cubanos y extranjeros en reconocimiento a méritos alcanzados y la labor realizada en el enriquecimiento de la cultura nacional y en la promoción del trabajo (OEI, s.f.).

de boleros, canciones, criollas, bambucos, guarachas, sones, rumbas, habaneras, además de guitarrista y compositora; captó la atención de quienes dominaban la industria del disco desde Estados Unidos. Su arte único y diverso quedó registrado para los sellos Víctor y Columbia, entre otros; también recorrió escenarios de gran parte de América (principalmente México). Autora de la famosa habanera *Veinte Años* (Valdés, 2009-2012).

- RITA A. F. MONTANER FACENDA, **Rita Montaner** (La Habana, 1900-1958). Actriz, además de cantante; la primera voz femenina que se escuchó al inaugurarse la radio nacional. Conocida internacionalmente como ‘La Única’, actuó en escenarios en Cuba, Francia (París), España, Argentina (Buenos Aires) y Estados Unidos. Se inició como actriz de comedias costumbristas y crítica popular en la década del 40 del pasado siglo, y formó parte de quince películas filmadas en Cuba y México entre 1933 y 1954. Su versatilidad le permitió interpretar géneros como arias de óperas, danzones, pregones, zarzuelas, rumba, comparsas, vales, cuplés, y tango-congo, entre otros.
- RAIMUNDA P. PEÑA ÁLVAREZ, **Paulina Álvarez** (Cienfuegos, 1912-La Habana, 1965). Conocida como *La Emperatriz del Danzonete**, destacada intérprete de los ritmos cubanos y directora de su propia orquesta (Encaribe, 2014).
- ESTHER BORJA LIMA (La Habana, 1913-2013). Mezzo-soprano. A decir de Alicia Valdés (2005), una de las más prestigiosas personalidades de la interpretación vocal. Premio de Honor de la Feria Internacional CUBADISCO** en el 2000 y Premio Nacional de Música♦ en el 2002; actuó en cines, emisoras radiales, teatro y en la televisión, donde interpretó boleros, sones,

* “Género musical y danzario cubano, surgido en la tercera década del siglo XX. El danzonete comenzó siendo una derivación del danzón, el cual había estado en boga desde finales del siglo XIX. Pero con el paso del tiempo se convirtió en un ritmo independiente de características propias” (Encaribe, s.f.).

** “Feria internacional más importante de la industria discográfica de la música cubana. Cada año se dedica a un país y a un género musical, y además rinde homenaje a personalidades y artistas con una destacada labor creadora en el campo de la música cubana” (CUBADISCO, s.f.).

♦ Instituido en 1997. Se otorga a los músicos cubanos vivos y residentes en Cuba por el conjunto de su obra en los campos de la creación y la interpretación (Cubarte, s.f.).

pregones, guajiras, guarachas de autores principalmente cubanos. Fue durante muchos años conductora del programa televisivo *Álbum de Cuba*, dirigido a promover figuras relevantes de la canción cubana. Fue miembro de mérito de la UNEAC y ostentó la Orden “Félix Varela”.*

- CANDITA BATISTA (Camagüey, 1916). Bajo el seudónimo de **Vedette Negra de Cuba**, cautivó a auditorios en casi veinte naciones de América, Europa y África. Intérprete de agrupaciones de la música popular bailable. Ostenta la Medalla Alejo Carpentier,** la Distinción por la Cultura Nacional, y fue reconocida en 2011 con el Premio Nacional por la obra de la vida, otorgado por la Asociación de Músicos de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), estímulo que resultó conferido a quien, según la información disponible, es la persona de más edad en ejercicio profesional en la música en la Isla (Bracero, 2012).
- ROSALÍA L. E. PALET BONAIVIA (Nueva York, 1923). Su nombre artístico **Rosita Fornés**, considerada la Primera Vedette de América (Valdés, 2005). Actriz, cantante y bailarina; su repertorio incluye zarzuelas, operetas y revistas musicales; se ha presentado en escenarios de México, Los Ángeles, Nueva York, Caracas, Barcelona, Madrid, Mongolia, Rumanía, Polonia, Bulgaria, La extinta URSS y Puerto Rico, entre otros. Ostenta la Distinción por la Cultura Nacional (Cuba).
- NERYS A. MARTÍNEZ SALAZAR (La Habana, 1925). Su nombre artístico es **Juana Bacallao**, excéntrica músico que, acompañada por su banda, combina el canto con el baile y la narración humorística, hija ilustre de México y Venezuela. Posee la Distinción por la Cultura Nacional. En Canadá obtuvo el “Disco de Oro” (Cubarte, 2014).
- ROMANA ELENA BURKE GONZÁLEZ (La Habana, 1928-2002). Conocida internacionalmente como **La Señora Sentimiento**; una de las fundadoras

* Se otorga a ciudadanos cubanos y extranjeros además de colectivos culturales, en reconocimiento a aportes extraordinarios realizados a favor de los valores imperecederos de la cultura nacional y universal (Cubarte, s.f.).

** Se otorga a ciudadanos cubanos y extranjeros en reconocimiento a relevantes méritos alcanzados y a la labor que realizan en el enriquecimiento de la cultura nacional (Cubarte, s.f.).

del cuarteto Las D'Aida; considerada entre las grandes voces femeninas del siglo XX y de las primeras en incorporarse al movimiento del 'filin'.* Como solista, su voz se escuchó a través de las emisoras de radio y televisión nacionales e internacionales; en filmes de larga duración como *Una novia para David*, y transitó por teatros de Canadá, Estados Unidos, Jamaica, Venezuela, Panamá, Puerto Rico y México. Fue galardonada con la Medalla "Alejo Carpentier" y era Miembro de Mérito de la UNEAC.

- CELINA GONZÁLEZ ZAMORA (Matanzas, 1929-2015). Figura cimera de la música campesina en la última mitad del siglo XX, conocida como *La Doña* o *La Diosa de Cuba* (en Colombia); se ha erigido en escenarios de Estados Unidos, República Dominicana, Colombia, Francia y Japón. Tiene una gran producción discográfica, lo que le ha permitido ganar cuatro Discos de Oro por éxitos de venta en Colombia y África. Fue nominada al Premio Grammy 2001. Ostenta la Distinción por la Cultura Nacional, la Medalla de Oro Picasso.**
- OMARA PORTUONDO (La Habana, 1930). Conocida como *La Diva del Buena Vista Social Club* o *La Novia del Feeling*. Una de las artistas cubanas ganadoras del Premio Grammy 1997 por su participación como vocalista en el mejor disco de música tropical galardonado: Buenavista Social Club, y nominada al Grammy Latino 2001. Su desarrollo artístico como solista comenzó en 1967, al participar en el Festival de Sopot defendiendo el sello discográfico EGREM.♦ Ha ganado premios en numerosos eventos internacionales y actuó en escenarios de América Latina, Europa, Asia, África, y

* 'Filin' o *feeling* (en inglés). "Estudiosos de la música cubana dicen que este estilo nace en los años de la década de los 40. En el 'filin' se concentraron elementos que, surgidos de una manera de interpretar, llegaron a definir, por sí mismos, una especie o género folclórico urbano. Los 'filineros' utilizan ciertas licencias en el tiempo, ciertas inflexiones de la voz a manera de portamentos finales, así como la adición de ornamentos melódicos y una tendencia de la canción dicha, conversada. En el 'filin' lo que se dice debe ser acentuado por el giro melódico" (Guzmán, s.f.).

** Única en su género por su forma de guijarro, se editó en 1981 para celebrar el centenario del nacimiento del artista español Pablo Picasso (UNESCO, s.f.).

♦ EGREM: Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales en Cuba, fundada en 1964.

países nórdicos. Junto con Elena Burke y Moraima Secada,* estuvo desde el inicio en el cuarteto Las D'Aida. Posee, entre otras condecoraciones, la Orden "Félix Varela" de Primer Grado que otorga el Consejo de Estados de la República de Cuba a los artistas que con su obra han realizado contribuciones relevantes a la cultura del país.

- SARAH GONZÁLEZ (La Habana, 1951-2012). Voz femenina fundadora del Movimiento de la Nueva Trova y el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC.** Estudió viola, guitarra, y dirección coral y trabajó como profesora de guitarra y solfeo en la Escuela de Instructores de Arte. Como compositora tiene un amplio dossier comprometido con el entorno en que se desarrolló; conjuga sonoridades de la música internacional como el jazz y el rock con géneros tradicionales cubanos como el son. Trabajó la música en función de la imagen cinematográfica y ha musicalizado un gran número de poemas de José Martí. ♦ Posee la Orden "Félix Varela", ♦♦ la Medalla "Alejo Carpentier" y la Distinción por la Cultura Nacional.
- LIUBA MARÍA HEVIA (La Habana, 1964). Cantante y compositora, representante de la cultura cubana contemporánea. Forma parte del Movimiento de la Nueva Trova desde el año 1982. Sus canciones se caracterizan por un alto nivel poético y belleza; variedad melódica, rítmica y temática. En su catálogo aparecen distintos géneros: canción libre, guajira, son, habanera y danzón. Ha representado a su país en escenarios de Suiza, Francia, Etiopía,

* María Mícaela Secada Ramos (1930-1984). Nombre artístico Moraima Secada, voz de contralto adaptada a un timbre muy emotivo y a veces patético. Su estilo provocaba gran comunicación con el público. Fue una de las cantantes más genuinas del movimiento 'filin' (Lam, 2010).

** Creado a finales del año 1969 por la dirección del ICAIC; su objetivo era reunir un grupo de creadores y realizar un trabajo colectivo, analítico, profundo, político y social de la música popular, bajo la dirección de Leo Brouwer. El nombre del Grupo de Experimentación Sonora deviene el indicativo del sistema de trabajo que se habían propuesto: un análisis experimental del producto musical; entre sus fundadores se encuentran L. Brouwer, Silvio Rodríguez y Pablo Milanés (Ecured, s.f.).

♦ Nació en 1853, murió en 1895. El más genial y universal de los pensadores cubanos. El carácter humanista, revolucionario y enciclopédico de su pensamiento lo convierte en un referente importante para fundamentar los disímiles proyectos destinados al mejoramiento humano que hoy se llevan adelante en diversas partes del mundo (Centro de Estudios Martianos, 2014).

♦♦ Se otorga a ciudadanos cubanos y extranjeros además de colectivos culturales, en reconocimiento a aportes extraordinarios realizados a favor de los valores imperecederos de la cultura nacional y universal (Cubarte, s.f.).

España, Angola, Argentina, México, Perú, Venezuela, Chile, Colombia, Nicaragua, Bolivia, Canadá y República Dominicana, entre otros. Ostenta la Distinción por la Cultura Nacional, y la UNICEF la nombró Embajadora de Buena Voluntad (2012), en atención a la sostenida y cuidadosa labor que, como parte de su vocación por el trabajo social, realiza para los niños (Hevia, s.f.).

Aunque entre las cantantes ya se ha mencionado a algunas compositoras, es interesante conocer que el inicio de la trayectoria de la mujer cubana en esta faceta, según fuentes consultadas, se remonta a las primeras décadas del pasado siglo; desde entonces encontramos figuras como:

- ISOLINA CARRILLO (La Habana, 1907-1996). Pianista y compositora, integró como trompetista el septeto de mujeres denominado *Trovadoras del Cayo*. Se dio a conocer con la obra *Miedo de ti* (1946), que fuera premiada como la mejor creación del año, aunque la que la llevará a la fama es su bolero *Dos Gardenias* (registrada el 23 de abril de 1947). Su catálogo sobrepasa un centenar de obras, abarca la canción lírica, el bolero y el cha cha chá. Dirigió y condujo la peña que lleva el mismo nombre que el de la obra que le diera la fama, y que devino importante espacio cultural donde se reunieron destacados intérpretes de la canción cubana.
- GISELA HERNÁNDEZ (Cárdenas, 1912-La Habana, 1971). Compositora, pedagoga, directora coral e investigadora; su dossier abarca los mayores y más importantes aportes de la mujer a la música de concierto; primera mujer en escribir partituras musicales para obras teatrales y la primera en el género del villancico; cultivó además la música infantil, cuentos musicales y textos pedagógicos. Formó parte del Grupo de Renovación Musical.* Empleó en

* Creado desde 1942 a 1948. Constituido por músicos y compositores cubanos con el fin de promover y crear una conciencia artística y una labor de crítica orientadora hacia las expresiones y tendencias más actuales del contexto musical del país y de la esfera internacional. Bajo la guía del compositor español José Ardévol (1911-1981), el grupo trabajó fundamentalmente en la concepción estética del neoclasicismo, lo que, junto al rigor de su mentor, produjo una sólida formación academicista en sus miembros (Ecured, s.f.).

su composición recursos afrocubanos e hizo referencias a géneros como el son y la guajira.

- OLGA DE BLANCK (La Habana, 1916-1998). Se considera una de las más prestigiosas personalidades de la creación y el magisterio musicales en Cuba. En 1955 inauguró la sala Hubert de Blanck y organizó el Departamento de Ópera que permitió a los cantantes profesionales y alumnos de canto ejercitarse en el repertorio operístico. En 1961 creó varios materiales de estudio para la Escuela de Instructores de Arte. Propició, de conjunto con varias instituciones, la publicación de libros dedicados a divulgar la vida y obra musical de compositores cubanos, y en 1971 se incorporó a la fundación del Museo de la Música donde trabajó como investigadora. Junto a Gisela Hernández compuso canciones infantiles, juegos y cuentos musicales, pequeñas piezas para el piano y libros de dictado, caligrafía y apreciación musical. Como compositora, su amplio catálogo presenta un dominio de los ritmos cubanos en diferentes formatos.
- ZOILA CASTELLANOS FERRER (La Habana, 1920-1988). Más conocida como *Tania Castellanos*, realizó versiones en español de disímiles obras internacionales; abrazó en la década del 60 el movimiento del 'flin'. Fue miembro de la desaparecida Sociedad Autoral Musicabana,* cuyo objetivo era velar y defender los derechos de los compositores cubanos (Valdés, 2010). Incursionó en diferentes géneros, pero destacó como compositora de canciones con marcado contenido social, donde se aprecia el amor a la pareja y a la patria.

* "Zoila fue su nombre de pila. Así la llamaban todavía cuando la conocí –poco después del triunfo de la Revolución– sus amigos de juventud, sus compañeros de lucha y aquellos colegas que se iniciaron en el grupo del *feeling* y luego, en el júbilo de los primeros pasos para dar a conocer el fruto de sus inspiraciones, habían hecho suya la idea, concebida por la joven reglana (ya para entonces decididamente Tania, nombre de riesgo y batalla en la clandestinidad y luego nombre artístico) e instrumentada por su compañero eterno, el líder obrero Lázaro Peña, de juntarse y crear una modesta editora musical empeñada en no dejarse explotar por los mecanismos de mercado esencialmente vinculados con los abusos de los consorcios norteamericanos. Musicabana, un capítulo excepcional en la historia de las luchas autorales en Cuba, está ligada, desde sus inicios, en la década de los 40 del siglo XX, a nombres como César Portillo De la Luz, José Antonio Méndez, Niño Rivera, Níco Rojas, Adolfo Guzmán y, por supuesto, a Tania Castellanos".

- TERESITA FERNÁNDEZ (Villa Clara, 1930-La Habana, 2013). Aunque se graduó de pedagogía y ejerció el magisterio en Santa Clara, abrazó la trova profesional de manos de la guitarra. Muchos intérpretes cubanos le han cantado sus obras. Bien que en su catálogo encontramos boleros, canción y guajiras, su amplio espectro de canciones infantiles le atribuye el reconocimiento mundial. Fue acreedora de las órdenes “Juan Marinello” y “Félix Varela”, la Distinción por la Cultura Nacional, el Premio Nacional de Cultura Comunitaria* y el Premio Nacional de Música.

La dirección coral también presume de poseer importantes figuras femeninas cubanas, entre las que se destacan:

- CARMEN COLLADO LÓPEZ (La Habana, 1942). Diplomada como *Directora de Coros y Especialista en Metodología Pedagógica*, culminó sus estudios superiores en la Escuela Superior de Música de “Hans Eisler”, Berlín. Además, obtuvo la Licenciatura en Interpretación de Piano. Ha desplegado una amplia actividad artística a través de su participación en numerosos eventos musicales en calidad de directora e intérprete, jurado y conferencista en América Latina y Europa. Su meritoria labor como directora y docente a lo largo de más de cuarenta años ha sido reconocida con importantes premios y distinciones nacionales. Posee la Medalla “Alejo Carpentier” y el Premio Nacional de Cultura Comunitaria (Carmen Collado, s.f.).
- DIGNA GUERRA GONZÁLEZ (La Habana, 1945). Directora del Coro Nacional de Cuba, del Coro de Cámara “Entrevoce” y de la Cantoría Infantil y Juvenil del Coro Nacional de Cuba. Ha sido presidenta de la Asociación Cubana de Coros; vicepresidenta de la Federación Coral del Caribe y presidenta del América CANTAT, uno de los Festivales Corales más importantes de Latinoamérica. Egresada también de la Escuela “Hanns Eisler” en dirección coral, piano y canto. Ostenta la Orden “Félix Varela”, la Medalla

* Instituido en 1999. Se otorga a las personalidades de diversas ramas de la cultura cubana que han dedicado parte de su carrera, de manera sobresaliente, al trabajo comunitario y a la promoción cultural (Cubarte, s.f.).

Conmemorativa por el Centenario del Natalicio del Poeta Nacional Nicolás Guillén y la Distinción por la Cultura Nacional (Guerra, s.f.).

Quizás las agrupaciones musicales femeninas sean las más populares. Para mencionarlas, tratamos de remontarnos a las raíces de la música popular cubana y recordar aquellos primeros ensambles que transfirieron a los grupos musicales femeninos de hoy la elegancia y calidad en la interpretación de nuestra música:

- CHARANGA DOÑA IRENE. Primera orquesta en la historia de la música cubana formada por mujeres. Fundada en La Habana en 1928 por Irene Herrera Laferté. Su repertorio estuvo compuesto fundamentalmente por danzones.
- EDÉN HABANERO. El segundo de los grupos musicales femeninos de La Habana, de tipo charanga, fue fundado el 20 de mayo de 1931 por la hija de Irene Laferte –Mercedes Herrera– quien además de directora de la agrupación ejecutaba el bajo.
- CUARTETO D' AIDAS. Fundado en la década del 50 por Aida Diestro (1928-1973), que fue, inicialmente, pianista y directora del grupo. Devino en la agrupación vocal de mayor significación y trascendencia en la música popular cubana de la época. Su trabajo se caracterizó por el canto a cuatro voces con un tratamiento armónico que obedecía a las nuevas sonoridades de la música del momento. Fue cuidadoso en la selección de su repertorio, y preocupado por la forma en que debían decirse los textos y ejecutarse los movimientos escénicos. Sus fundadoras: Elena Burke, Omara Portuondo, Haydée Portuondo (hermana de Omara y bailarina del cabaret Tropicana) y Moraima Secada llevaron la música popular cubana a los escenarios de diversas partes del mundo y dejaron un legado de calidad a sus continuadoras. El cuarteto se desintegra en 1998.
- ORQUESTA ENSUEÑO (Jazz Band). Primera de su tipo en el país. Fundada en La Habana en abril de 1930, se presentó en República Dominicana, Colombia, México, Panamá, Venezuela y Estados Unidos. Su repertorio se

nutrió de danzones y danzonetes principalmente, aunque también acogieron melodías norteamericanas, vales, tangos, canciones cubanas y latinoamericanas. Con el paso del tiempo adoptó el nombre de Cuban Music. Se desintegra en la década del 50.

- **ORQUESTA HERMANAS MESQUIDA.** Con un formato de orquesta típica fue creada en La Habana en el año 1930 por las hermanas Mercedes (1913-1951) y Caridad Mesquida González (madre y tía del afamado compositor, director de orquesta, pedagogo y guitarrista Leo Brouwer). El nombre inicial adoptado por la agrupación fue “Yambambó”; la dirigía Caridad (piano), se presentó en cabarets y radio. En 1931 la agrupación tomó forma de Jazz Band. Actuaron en escenarios de Java, Perú y Nueva York.
- **ORQUESTA ANACAONA (Jazz Band).** Inició como un septeto femenino (1932) y se constituyó como orquesta en 1934. Con ochenta años de trabajo ininterrumpido aún representa a la mujer y a la música popular cubana-en la esfera internacional (Europa, Asia, América y el Caribe). Bajo la dirección actual de Georgia Aguirre González,* la agrupación combina tradición y modernidad.
- **GRUPO CANELA.** Fundado en La Habana en agosto de 1989 por la Lic. Zoe Fuentes Aldama,** su directora general. Su repertorio abarca géneros tan diversos como el latin jazz, salsa, son cubano, música del Caribe, baladas, cha cha chá, enriquecidos por elementos coreográficos.
- **OBINI BATÁ.** Grupo musical femenino surgido en La Habana en abril de 1991. En sus espectáculos se mezclan danza y cantos acompañados, funda-

* Directora de la orquesta femenina Anacaona (bajo y coro). Se incorporó a la orquesta en el año 1983 y en 1988 asumió la dirección de la misma. Ha representado a Cuba en eventos y festivales internacionales. Es miembro de la sección de música de la UNEAC. Ha sido galardonada con la Distinción por la Cultura Nacional, la Medalla “Raúl Gómez García”, el Sello Conmemorativo de ARTEX y el Sello de Laureado otorgados por el Sindicato Nacional de la Cultura (Ecured, s.f.).

** Aunque su instrumento de base es el oboe, tomó clases de percusión con Samuel Formell y Tata Güines. Transitó por la Banda Nacional de Conciertos, la Orquesta Sinfónica y la Orquesta de la Ópera y Ballet de La Habana. Durante estos estudios, percibió la importancia que tenían en los años treinta bandas tradicionales femeninas que, con excepción de “Anacaona” habían desaparecido, y en agosto de 1989 pasa de la idea a la ejecución y organiza “Canela”, grupo exclusivamente femenino, en el que es percussionista (Dalmace, 2013).

mentalmente, con tambores y tumbadoras. Su repertorio agrupa una amplia gama de géneros de la música folclórica y popular cubana con marcado énfasis en las raíces africanas. Posee una imagen poco usual en lo que respecta a la presencia de la mujer como tocadora de *batá*, algo considerado como una profanación dentro del culto yoruba.*

Si tan solo pudiésemos enumerar las tantas voces femeninas que hoy en día defienden la identidad cubana a través de su canto, las directoras de orquesta, las compositoras, las musicólogas o las intérpretes, por citar algunos ejemplos, acumularíamos varios tomos para destacar en una pequeña síntesis su obra. Estas son cubanas que han inspirado desde el pasado siglo a los viejos y nuevos trovadores, a aquellos que guitarra en mano cantaban y cantan al amor, a la pareja, a la mujer; viejos y nuevos trovadores que, a pesar del tiempo y la diferencia generacional, presentan una comunidad de caracteres. El cantautor Silvio Rodríguez distingue alguna de ellas:

Existen, sin embargo, ciertos hábitos, ciertas maneras de hacer, que recuerdan a algunas recurrencias de la trova tradicional (...) la utilización del bajo u otras cuerdas cantantes en la guitarra, haciendo una segunda voz a la melodía. Por otra parte, todos hemos sido hombres con guitarra, empeñados en transmitir la poesía del canto; y todos, hablando esquemáticamente, hemos usado dos temas cardinales: la Patria y la relación de pareja (Casaus & Nogueras, 1984, p.218).

Innumerables son las canciones dedicadas a la mujer, se podría asegurar que, de alguna manera, en la mayoría se hace alusión a ella en cualquiera de

* Religión conocida como Santería o Regla de Osha-Ifá. Entre sus *orishas* se encuentran Olofin, Orunmila, Eshu, Elegguá, Oggún, Oshosi, Osun, Obbatalá, Yemayá, Shangó, Oshún, Oyá, Aggayú, Babalu Ayé y Olokun. “Los Yorubas nombraron, identificaron y deificaron a las energías de la naturaleza y las llamaron *Orishas*, no obstante su diversidad de deidades, se puede considerar como una religión mono-teísta, ya que proclaman a Olodumare como Dios único y omnipotente. El panteón Yoruba cuenta con 401 deidades diferentes (Religión Yoruba, s.f.).

sus facetas, ya sea como madre, ama de casa, trabajadora, compañera, dirigente, novia; o metafóricamente, se le convierte en idea, sueño o poesía. A continuación, compartimos estas imágenes en la poesía cantada del trovador Silvio Rodríguez:

Una mujer imborrable, siempre presente; siempre ocupada, atenta, dispuesta: la madre, inspira la poesía que describe su padecer y aviva, en esta canción escrita en 1974, quizás hacia una figura específica que soportaba en aquel entonces las penumbras de la guerra, aunque tan real en los tiempos actuales que solo al cambiar nombres de ciudades es concurrente en esta época. *Madre* es una canción de aliento y esperanza hacia la mujer que sobrelleva el pesar de la guerra, hacia aquella cuyo amor es tan inmenso que provoca el cantar del trovador:

*Madre, en tu día
no dejamos de mandarte nuestro amor.
Madre, en tu día
con las vidas construimos tu canción.
Madre, que tu nostalgia se vuelva el odio más feroz.
Madre, necesitamos de tu arroz.
Madre, ya no estés triste, la primavera volverá,
madre, con la palabra libertad.
Madre, los que no estemos para cantarte esta canción,
madre, recuerda que fue por tu amor.
Madre, en tu día
-Madre Patria y Madre Revolución-,
Madre, en tu día
tus muchachos barren minas de Haiphong.*

El amor toca a la puerta del trovador y viste de rosas su poesía, en ella está “el amor interminable a la mujer, cantada, loada, descrita, comentada, enamo-

*Algún viento nos ha dado
y en sus puntas
discutimos con la muerte:
que no te sorprenda llorando,
Emilia.*

Una mujer que inspira amor estimula la fantasía del trovador, quien abre las alas de su imaginación y descubre estrofas de una hermosa canción: *La gota de rocío*, escrita en 1979 va revelando con agrado las bellezas que provoca ese sentimiento:

*La gota de rocío
del cielo se cayó
y en ella el amor mío
la carita se lavó.
Pero era tan temprano
que no salía el sol
y se helaron las manos
y mejillas de mi amor.
Creí que las estrellas
la iban a buscar
y que en su cara bella
se ponían a jugar.
Me dijo tengo frío
acércame calor
y fui con tanto brío
que encendí su corazón.
Y mientras la besaba
me dijo en un temblor
esto es lo que faltaba
para que saliera el sol.*

*Oh, gota de rocío
no dejes de caer,
para que el amor mío
siempre me quiera tener.*

Pero el amor sensato hacia una mujer inspira también una afectuosa y tensa reflexión que el trovador defiende en su canción *Con diez años menos* (1977), donde la distancia temporal impone límites al amor a través de la razón:

*Si fuera diez años más joven, qué feliz
y qué descamisado el tono de decir:
cada palabra desatando un temporal
y enloqueciendo la etiqueta ocasional.
Los años son, pues, mi mordaza, oh mujer;
sé demasiado: me convierto en mi saber.
Quisiera haberte conocido años atrás
para sacar chispas del agua que me das,
para empuñar la alevosía y el candor
y saber olvidar mejor.
Esta mujer propone que salte y me estrelle
contra un muro de piedras que alza en el cielo
y como combustible me llena de anhelos,
de besos sin promesa y sentencias sin leyes.
Esta mujer propone un pacto que selle
la tierra con el viento, la luz con la sombra;
invoca a los misterios del tiempo y me nombra.
Esta mujer propone que salte y me estrelle
solo para verle,
solo para amarle,
solo para serle,
solo y no olvidarle.*

*Con diez años de menos, no habría esperado
por sus proposiciones y hubiera corrido
como una fiera al lecho en que nos conocimos,
impúdico y sangriento, divino y alado.
Con diez años de menos, habría blasfemado
con savia de su cuerpo quemaría los templos
para que los cobardes tomaran ejemplo.
Con diez años de menos, hubiera matado
solo para verle,
solo para amarle,
solo para serle,
solo y no olvidarle.*

Las metáforas son recurrentes en las canciones, sobre todo con temas de amor inspirados en mujer, estas aparecen como mariposas, flores, luces, sombras o soledades, la mujer es llamada según la visión del poeta, del trovador. Así vemos la propuesta que Silvio nos hace con *El viento eres tú* (1966) que versa sobre la muerte del amor:

*A veces entra en el bosque un silbido veloz
que recorre, fugaz, la penumbra y la luz.
Y los árboles fríos del bosque soy yo.
Todas las copas se postran a fin de existir;
de no hacerlo, deshechas habrían de morir.
Y este viento que trae la muerte eres tú.
Eres la llama que abrasa la flor
y la violencia del fiero huracán,
la sombra oscura que sigue mi amor.
Por qué, por qué tú sigues, di,
matando este amor que hoy dejas.*

Como el viento la mujer se hace presente en varias de sus canciones; quizás por la libertad que esta le inspira o por la frescura que le envuelve, por ese ir y venir casi sin dirección, que simula una sensación de extravío, la mujer vuelve a estar presente como el viento en la canción del trovador con *María* (1967):

María,
te pareces al viento,
a ese viento que pasa
por entre las casas
y vuela la tranquilidad
hacia el mar.

María,
es tu nombre un misterio
porque amas las cosas que no tienen dueño
el cielo, la luna y el mar,
la ciudad, el cristal.

María,
tienes pocos amigos,
ay, María, porque entiendes los ríos:
el tiempo pasará y no te importará
seguir diciendo amor
frente al primer dolor,
pero los años van a desgarrarte a ti
como le pasa a él,
como me pasa a mí.

María.

María,
no hace tanto jugabas
con muñecas y casas,
pero ya ves, el tiempo pasa
como si alguien fuera tras él

*a correr, a correr.
María,
que no llegue el momento
en que mil juramentos lanzados al viento
te hagan tu mundo dejar:
no podrás regresar.
María,
tienes pocos amigos,
ay, María, porque entiendes los ríos...*

Aparece también la mujer que inhibe, que infunde respeto, que provoca torpeza y desconciertos y que, sin embargo, se la quiere a la par, aquella que inspira al amor inocente e inexperto reflejado en *Supón* (1980):

*Supón que un trabajo productivo
te encuentro en tu pañuelo singular
y luego de ese instante decisivo,
supón que no te dejo de mirar.
Supón que tanto tu fulgor persigo
que aplasto un surco y tengo mi sermón,
que corto un fruto tierno, que me olvido
de mi sombrero bienhechor
y no reparo en el calor
de la hora en que se prende el sol.
Supón que agua al fin te pido
y supón que ya eres mi canción.
Supón que me presento como amigo,
que te pregunto nombre y profesión,
que miro al suelo y digo que ha llovido
y otro comentario sin razón.
Supón que me has mirado comprensiva*

*pero no tienes nada que agregar.
Supón que entonces hablo de la vida
como queriendo aparentar que soy un tipo original,
que tengo mucho que contar.
Supón que ríes divertida
y supón que ya eres mi canción.
Supón que hay una tarde para el cine
y que he llegado una hora después,
porque la ruta extraña en la que vine
no era para acá, sino al revés.
Supón que la pantalla te ilumina,
que rompe y que sujeta tu perfil.
Supón tu mano un ave recogida,
y un cazador, sin más fusil
que un dedo tímido, va a abrir
el sí o el no del porvenir.
Supón que no eres sorprendida
y supón que ya eres mi canción.
Supón que la fortuna es nuestra amiga
y que de tres a cinco puede ser.
Tu padre parte, fumo yo en la esquina:
la puerta, contraseña y tú, mujer.
Supón que llego y que nos abrazamos.
Supón que llego y que nos abrazamos.
Supón que todo está por agotar:
es la primera vez que nos amamos.
Supón que hablo sin parar,
supón que el tiempo viene y va,
supón que sigo original.
Supón que no nos desnudamos
y supón que ya eres mi canción.*

El trovador reconoce en sus canciones a la compañera que inspira confianza, a aquella con la que puede entablar conversación sobre cualquier tema, en la que puede descansar, buscar paz; a la que puede confesar su oscuridad, su temor, su ira, o revelar sus secretos; todo ello combinado en *Días y Flores* (1975):

*Si me levanto temprano,
fresco y curado,
claro y feliz,
y te digo: «voy al bosque
para aliviarme de ti»,
sabe que dentro tengo un tesoro
que me llega a la raíz.
Si vuelvo cargado con muchas flores
(mucho color)
y te las pongo en la risa,
en la ternura, en la voz,
es que he mojado en flor mi camisa
para teñir su sudor.
Pero si un día me demoro, no te impacientes,
yo volveré más tarde.
Será que a la más profunda alegría
me habrá seguido la rabia ese día:
la rabia simple del hombre silvestre,
la rabia bomba –la rabia de muerte–.
La rabia imperio asesino de niños,
la rabia se me ha podrido el cariño,
la rabia madre por Dios tengo frío,
la rabia es mío –eso es mío, solo mío–,
la rabia bebo pero no me mojo,
la rabia miedo a perder el manajo,
la rabia hijo zapato de tierra,*

*la rabia dame o te hago la guerra,
la rabia todo tiene su momento,
la rabia el grito se lo lleva el viento,
la rabia el oro sobre la conciencia,
la rabia –coño– paciencia paciencia.
La rabia es mi vocación.
Si hay días que vuelvo cansado,
sucio de tiempo,
sin para amor,
es que regreso del mundo,
no del bosque, no del sol.
En esos días,
compañera,
ponte alma nueva
para mi más bella flor.*

Además de canciones de amor, la mujer inspira letras que defienden su imagen, que la describen como un símbolo que enaltece su accionar, que relatan sus facetas como trabajadora, como luchadora, como activista, como dirigente; esas son las que se representan en la canción *Mujeres* (1975), en la cual el cantautor realza la grandeza de la mujer de cualquier época, de aquella que tiene claro su lugar en la sociedad y lo defiende:

*Me estremeció la mujer que empinaba sus hijos
hacia la estrella de aquella otra madre mayor
y como los recogía del polvo teñidos
para enterrarlos debajo de su corazón.
Me estremeció la mujer del poeta, el caudillo
siempre a la sombra y llenando un espacio vital.
Me estremeció la mujer que incendiaba los trillos
de la melena invencible de aquel alemán.*

*Me estremecido la muchacha,
hija de aquel feroz continente
que se marchó de su casa
para otra, de toda la gente.*

Me han estremecido un montón de mujeres:

mujeres de fuego, mujeres de nieve.

*Pero lo que me ha estremecido
hasta perder casi el sentido,
lo que a mí más me ha estremecido
son tus ojitos, mi hija
son tus ojitos divinos.*

*Me estremeció la mujer que parió once hijos
en el tiempo de la harina y un kilo de pan
y los miró endurecerse mascando carijos
(me estremeció porque era mi abuela, además).*

*Me estremecieron mujeres
que la historia anotó entre laureles
y otras desconocidas, gigantes,
que no hay libro que las aguante.*

Me han estremecido un montón de mujeres:

mujeres de fuego, mujeres de nieve.

Este es el modelo de la mujer cubana, compañera que no descansa cuando hay mucho por andar, que con fervor trabaja, que se supera, que coopera, que apoya, que ayuda, que revierte el revés en victoria, que ama. Mucho hay en las canciones de trovadores de esta mujer de siempre, de aquella que estuvo en espera de su amor o de sus hijos, de aquella que le enseñó las primeras palabras que hoy son poesía, el andar y el cantar; mucho hay en las canciones de la firmeza y la entereza de la mujer cubana, porque ella ha estado presente desde siempre, ella ha estado a su lado, ella ha estado en toda su vida.

Referencias Bibliográficas

- Bracero, J. (13 de mayo de 2011). *Adolfo Guzmán, eterno maestro de maestros*. Recuperado el 11 de noviembre de 2014, de Radio Cubana: <http://www.radiocubana.cu/index.php/historia-de-la-radio-cubana/32-memoria-radial-cubana/2084-adolfo-guzman-eterno-maestro-de-maestros>
- Bracero, J. (30 de marzo de 2012). *Candita Batista: La Vedette Negra de Cuba*. Recuperado el 8 de noviembre de 2014, de Radio Cubana: <http://www.radiocubana.cu/index.php/historia-de-la-radio-cubana/32-memoria-radial-cubana/2044-candita-batista-la-vedette-negra-de-cuba>
- Cabezas, Y. (23 de diciembre de 2013). *Premio UNEAC de Musicología “Argeliers León”*. Recuperado el 11 de noviembre de 2014, de UNEAC: <http://www.uneac.org.cu/index.php?module=noticias&act=detalle&id=7579>
- Casa de las Américas (s.f.). *Historia: cronología*. Recuperado el 11 de noviembre de 2014, de Premio de Musicología Casa de las Américas: <http://www.casa.cult.cu/premios/musicologia/index.php>
- Casaus, V. & Noguerras, L. R. (1984). *Silvio: Que levante la mano la guitarra*. Ciudad de La Habana: Letras Cubanas.
- Centro de Estudios Martianos (2014). *Dossier*. Recuperado el 11 de noviembre de 2014, de Portal José Martí: http://www.josemarti.cu/?page_id=65
- Cubacine (s.f.). *Quiénes hacen nuestro cine. Maira Vilasís*. Recuperado el 8 de noviembre de 2014, de Revista Cine Cubano online: <http://www.cubacine.cult.cu/sitios/realizad/muestrarea.php?Nombuscar=Mayra%20Vilas%EDs>
- Cubacine (s.f.). *Quiénes hacen nuestro cine. Miriam Talavera Fernández*. Recuperado el 7 de noviembre de 2014, de Revista Cine Cubano online: <http://www.cubacine.cult.cu/sitios/editores/mtalavera.htm>
- CUBADISCO (s.f.). *Feria Internacional de la Industria Discográfica de la Música Cubana*. Recuperado el 8 de noviembre de 2014, de Ecured: <http://www.ecured.cu/index.php/CUBADISCO>
- Cubanos Famosos (2013). *Corina Campos Morales*. Recuperado el 1 de noviembre de 2014, de cubanosfamosos.com: <http://cubanosfamosos.com/corina-campos-morales>

- Cubarte (2014). *Juana Bacallao*. Recuperado el 8 de noviembre de 2014, de Cubarte. El Portal de la Cultura Cubana: <http://www.cubarte.cult.cu/paginas/personalidades/quienesquien.detalles.php?pid=472>
- Cubarte (23 de enero de 2014). *Premiados compositores en el Festival del Cha cha chá*. Recuperado el 11 de noviembre de 2014, de Cubarte. El Portal de la Cultura Cubana: <http://www.cubarte.cult.cu/periodico/noticias/171323/171323.html>
- Cubarte (s.f.). *Premios y Condecoraciones*. Recuperado el 11 de noviembre de 2014, de Cubarte. Portal de la Cultura Cubana: <http://cubarte.cult.cu/paginas/personalidades/premiosycondecoraciones>
- Dalmace, P. (2013). *Grupo Canela*. Recuperado el 13 de noviembre de 2014, de <http://www.actiweb.es/canelacuba/>
- Encaribe (2014). *Celeste Mendoza Beltrán. Música de Cuba*. Recuperado el 7 de noviembre de 2014, de En Caribe. Enciclopedia de Historia y Cultura del Caribe: <http://www.encaribe.org/es/article/celeste-mendoza-beltran/1594>
- Encaribe (2014). *Danzonete*. Recuperado el 8 de noviembre de 2014, de En Caribe. Enciclopedia de Historia y Cultura del Caribe: <http://www.encaribe.org/es/article/danzonete/786>
- Encaribe (2014). *Paulina Álvarez. Música de Cuba*. Recuperado de: <http://www.encaribe.org/es/article/paulina-alvarez/676>
- Ecured (s.f.). *Cuarteto D'Aidas*. Recuperado el 14 de noviembre de 2014, de http://www.ecured.cu/index.php/Cuarteto_D%C2%B4_Aida
- Ecured (s.f.). *Georgia Aguirre*. Recuperado el 13 de noviembre de 2014, de Ecured: http://www.ecured.cu/index.php/Georgia_Aguirre_Gonz%C3%A1lez
- Ecured (s.f.). *Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC*. Recuperado el 11 de noviembre de 2014, de ECURED: http://www.ecured.cu/index.php/Grupo_de_Experimentaci%C3%B3n_Sonora_del_ICAIC
- Ecured (s.f.). *Grupo Renovación Musical*. Recuperado el 8 de noviembre de 2014, de Ecured: http://www.ecured.cu/grupo_de_renovacion_musical

- Ecured (s.f.). *Manuel Corona*. Recuperado el 8 de noviembre de 2014, de Ecured: http://www.ecured.cu/index.php/Manuel_Corona
- Ecured (s.f.). *Nueva Trova*. Recuperado el 7 de noviembre de 2014, de Ecured: http://www.ecured.cu/index.php/Nueva_Trova
- Ecured (s.f.). *Pablo Milanés*. Recuperado el 7 de noviembre de 2014, de Ecured: http://www.ecured.cu/index.php/Pablo_Milan%C3%A9s
- Ecured (s.f.). *Sindo Garay*. Recuperado de: http://www.ecured.cu/index.php/Sindo_Garay
- Garcés, R. (2005). *Los dueños del aire*. La Habana: Pablo de la Torriente.
- Guerra Ramírez, D. (s.f.). Personalidades: Guerra Ramírez, Digna. Cubarte. El Portal de la Cultura Cubana. Recuperado de: <http://www.cubarte.cult.cu/paginas/personalidades/quienesquien.detalles.php?pid=554>
- Guzmán, G. (s.f.). El Filin. El sentimiento del pueblo cubano hecho canción. *Excelencias Magazines* (17). Recuperado el 11 de noviembre de 2014, de <http://www.revistasexcelencias.com/caribe/haciendo-historia/musica/el-filin-el-sentimiento-del-pueblo-cubano-hecho-cancion>
- Hevia, L. M. (s.f.). *Biografía de Liuba María Hevia*. Recuperado el 12 de noviembre de 2014, de Liuba María Hevia: <http://www.liubamariahevia.com/biografia.html>
- Juventud Rebelde (13 de noviembre de 2014). *Otorgan Medalla «José Tey» a familias que brindaron sus casas como aulas tras huracanes*. Recuperado el 13 de noviembre de 2014, de Juventud Rebelde: <http://www.juventudrebelde.cu/cuba/2009-11-26/otorgan-medalla-jose-tey-a-familias-que-brindaron-sus-casas-como-aulas-tras-huracanes/>
- La Camerata Romeu (s.f.). Recuperado el 8 de noviembre de 2014, de Camerata Romeu Website: <http://www.camerataromeu.com/es>
- Lam, R. (18 de septiembre de 2010). *Moraima Secada, la voz temperamental*. Recuperado el 8 de noviembre de 2014, de Cubarte. Portal de la Cultura Cubana: <http://www.cubarte.cult.cu/periodico/opinion/moraima-secada-la-voz-temperamental/15738.html>
- López, C. (s.f.). *Ecured: conocimiento de todos y para todos*. Recuperado de: http://www.ecured.cu/index.php/Carmen_Collado_L%C3%B3pez

- Los Goya (s.f.). Recuperado el 13 de noviembre de 2014, de El premio. Historia: http://premiosgoya.academiadecine.com/el_premio/index.php?id=27
- Mara, J. L. & Dargen T. J. (2014). *Cuerdas frotadas en Cuba. Medio siglo de creación*. La Habana: Cidmuc.
- Milanés, P. (2013). *Biografía*. Recuperado el 7 de noviembre de 2014, de Pablo Milanés: <http://www.milanespablo.com/bio>
- OEI (s.f.). *Condecoraciones y Distinciones Nacionales*. Recuperado el 11 de noviembre de 2014, de Organización de Estados Iberoamericanos (OEI), Cuba. Premios y Concursos: <http://www.oei.es/cultura2/cuba/11.htm>
- Pérez Díaz, J. & Figueredo, W. G. (2007). *La COCO baluarte de la palabra. Voz vertical de la Revolución y tribuna histórica de Fidel*. La Habana: Editora Política.
- Premio Nacional de Investigación Cultural (enero-abril de 2013). *Revista del Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello* (10). Cuba: Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello.
- Premios Grammy (3 de noviembre de 2014). Recuperado de: http://es.wikipedia.org/wiki/Premios_Grammy
- Religión Yoruba (s.f.). Recuperado el 13 de noviembre de 2014, de Santeria-cubana.com: <http://cubayoruba.blogspot.mx/2006/12/los-orishas.html>
- Rodríguez, S. (9 de mayo de 2011). *Biografía*. Recuperado de: <http://zurronde-laprendiz.com/biografia>
- Trova (s.f.). *Ecured: Conocimiento de todos y para todos*. Recuperado el 7 de noviembre de 2014, de Ecured: <http://www.ecured.cu/index.php/Trova>
- Trova (s.f.). *Ecured: Conocimiento de todos y para todos*. Recuperado el 2 de noviembre de 2014, de Ecured: http://www.ecured.cu/index.php/Nueva_Trova
- UNESCO (s.f.). *Pablo Picasso (1881-1973)*. Recuperado de: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=26454&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
- Valdés, A. (2005). *Con música, textos y presencia de mujer*. La Habana: Ediciones Unión.

Valdés, M. (2009-2012). María Teresa Vera en el día de hoy. En *Palabras* (pp. 183-187). La Habana: Unión.

Valdés, M. (27 de junio de 2010). *Cubadebate.cu*. Recuperado de: <http://www.cubadebate.cu/temas/cultura-temas/2010/06/27/tania-castellanos-en-nosotros/#.VRN4ceHttFM>

CAPÍTULO 6

PARADIGMAS ESTÉTICOS ASUMIDOS POR EL CUERPO FEMENINO COMO PROTAGONISTA INDISCUTIBLE DEL ARTE EN LA CONTEMPORANEIDAD*

Mara Rodríguez Venegas**
ISA, Universidad de las Artes, Cuba
mara.rodriguez@isa.cult.cu

Xiomara Romero Rojas***
ISA, Universidad de las Artes, Cuba
xromerorojas@isa.cult.cu

* El capítulo es el resultado de conferencias impartidas por las autoras en el curso de posgrado Una visión holística del cuerpo, donde se analizan los paradigmas estéticos asumidos por el cuerpo femenino en el arte contemporáneo. Corresponde a la investigación Actualización y readecuación del Programa de Disciplina Estética y Arte en la Universidad de las Artes, ISA.

** Magistra Máster en Historia del Arte. Programa de Excelencia. Facultad de Artes y Letras. Universidad de La Habana. Cuba. Licenciada en Filosofía, Profesora Asistente de Estética y Arte. Departamento de Estudios Multidisciplinarios de Arte y Cultura (ISA). Universidad de las Artes.

*** Doctora en Ciencia de la Educación (ISP Enrique José Varona), Profesora Auxiliar de Estética de la Universidad de las Artes (ISA).

Resumen

El presente artículo propone develar las interioridades del cuerpo femenino cuando este queda sometido a los experimentos de la cultura consumista, estetizada y al arte. Mediante un análisis estético-artístico se pretende valorar la importancia del cuerpo femenino en dos dimensiones que al mismo tiempo se relacionan: la dimensión representativa y cosificada enarbolada por la industria de la imagen y su dimensión creativa y experimental revelada en el escenario artístico, particularmente por la danza.

Palabras clave: Cuerpo femenino, Bailarina, Danza, Relaciones estéticas, Imagen, Experimento.

Abstract

This article proposes to reveal the inner workings of the female body when it is subjected to experiments and aestheticized consumerist culture and art. Through an artistic aesthetic analysis we aim to assess the importance of the female body into two dimensions at the same time as the following: the representative dimension and reified hoisted by the industry's image and its creative and experimental dimension unveiled in the Arts, particularly dance.

Key words: Female body, Dancer, Dance, Aesthetic relations, Image, Experiment.

Introducción

El cuerpo ha devenido plataforma experimental al cuestionar los límites del arte, poniendo sobre el tapete su lugar y papel en ese ámbito. De esta manera parece abrir un camino que vislumbra las posibilidades creativas que ofrece como instrumento de representación y creación de cánones estéticos subvirtiéndolo su significado en la cultura actual.

La socióloga española Ana Martínez Barreiro (2004) apunta que “con la exaltación de la cultura consumista el cuerpo se transforma en mercancía y pasa a ser el medio principal de producción y distribución de la sociedad de consumo” (p.131). Esto supone la asimilación del cuerpo en tanto objeto mercantil, por ello el cuerpo prefabricado de la mujer se ha pensado también a partir del realce de lo sensual y hasta erótico.

El arte contemporáneo ha convertido al cuerpo humano en uno de los temas paradigmáticos de las últimas cinco décadas. Prácticas de las más variadas e intervenciones de toda índole realizadas en él y por medio de él, lo colocan como protagonista indiscutible del arte, desde los años 60 de la pasada centuria.

Las disímiles formas que ha tomado el cuerpo en el último siglo han estado presentes en todas las manifestaciones artísticas: plástica, teatro, cine, danza. En estos espacios de creación, importantes artífices del medio utilizan el cuerpo para satisfacer cánones implantados por la industria o para oponerse a ellos. En este contexto la complejidad de la mujer, ha pasado de ser objeto de representación cosificado a constituirse en herramienta, soporte y material de las prácticas artísticas.

Aunque en todas las manifestaciones artísticas como bien hemos señalado, encontramos evidencias que apuntan lo antes expuesto, en este trabajo centraremos la atención en la morfología de la mujer. En él se observan con mayor fuerza las consecuencias de este fenómeno social y antropológico que significa

una vuelta sobre su sentido, como herramienta y soporte material en las disímiles prácticas artísticas, pero en especial en la danza.

1. Algunas Nociones Acerca del Cuerpo Cosificado

(...) quien detecta un desplazamiento desde un arte moderno –gobernado por un paradigma cientificista– hacia un arte antropologizado que, dado que internaliza y usa su consciencia social, no persigue ya un retrato del mundo en su dimensión objetiva. Se abandona, entonces, el ejercicio del arte “fuera del hombre” y del arte “en sí mismo”, para pasar a constituir un espejo, real y verosímil, del mundo social (Pinochet, 2013, p.75).

En la cultura actual se ha explotado la idea del cuerpo como objeto de representación, cosificando su significado. El marketing, los medios de comunicación y la industria de la imagen han sobrevalorado el rol del cuerpo estilizado. Las soluciones quirúrgicas, los tratamientos cosmetológicos y las dietas se convirtieron sin duda en un factor determinante para su cuidado. En poco tiempo el cuerpo se volvió objeto de experimento para la industria de la imagen. Las revistas de modas y los *posters* publicitarios con la ayuda de los programas de computación insisten en trabajar la imagen del cuerpo femenino puntualizando en aquellas zonas que resaltan la sensualidad.

Los cánones de belleza de hoy en día se conforman a partir de los medios de comunicación y la industria de la imagen. El culto a la belleza en este sentido no siempre coincide con el culto al cuerpo saludable, pues se abre una suerte de libertad de elección que en medio de los cánones estéticos imperantes apuntan a una máxima de poder escoger el cuerpo con el que se quiere vivir. Por ello se convierte en un experimento tanto para la mujer que vive sumida dentro de la cultura moderna y consumista, como para la industria de la imagen que se propone fabricar al ser humano perfectible a partir de ideales estéticos construidos artificialmente. Así la mujer fabricada e idealizada con ese

estilo juvenil, libre de elección se encuentra a la vez enclaustrada en una suerte de círculo vicioso donde el cuerpo irradia esa sensibilidad epocal.

El cuerpo joven con las curvas definidas es para la industria de la imagen siempre perfectible a partir del empleo de la tecnología. Los lunares, las arrugas o las pequeñas manchas en el rostro que antes habían sido corregidas por el maquillaje o los tratamientos cosmetológicos ahora son obviados de modo singular por programas técnicos para ese fin. Así se crea una suerte de imagen corporal irreal, fantástica y mágica que se convierte en un ideal o canon al que toda mujer debe aspirar.

Sin embargo, en la medida que se construye el ideal de belleza del cuerpo, el mismo se va violentando y en numerosas ocasiones por la falta de información muchas adolescentes y jóvenes siguen las líneas estilizadas de ese cuerpo irreal que venden los medios de comunicación. Para algunas mujeres se crea un estado psicológico que afecta su salud corporal y mental debido a que continuamente se observan obesas. La anorexia y la bulimia son los detonantes que exteriorizan estos trastornos. “Aunque sus causas indirectas son muchas y muy diversas, todas se basan en una discrepancia entre la imagen del cuerpo real y la imagen del cuerpo ideal” (Pellicer, 2011, p.29). Ello parece acarrear un trastorno de identidad potenciado por la influencia de aquellas imágenes construidas artísticamente a favor del cuerpo ideal estilizado y joven.

Estas nociones parecen apuntar a la llamada cosificación (Luckács, 1973) del cuerpo, o sea su conversión en cosa, en objeto de culto puramente vacío. “El cuerpo femenino se virtualiza a través de la publicidad, se evapora ante el ritmo fugaz de las modas, se digitaliza por medio del ordenador, se fragmenta con ayuda de la fotografía o se desublima en una *performance*” (Escudero, 2003, p.297).

Ello corresponde a los espacios de lo cotidiano donde la mujer es construida idealmente, algunas de estas nociones parecen cobrar sentido en el mun-

do de la danza. Las escuelas de arte exigen determinadas aptitudes corporales para la aceptación de jóvenes danzarines en sus recintos. Los ideales estéticos para este fin son cuerpos entrenados y esbeltos, coincidiendo en gran medida con lo que la industria de la moda y la imagen promueven como un canon a seguir.

A pesar del gran número de literatura producida para enfrentar los padecimientos de trastornos alimenticios en función de la salud, hoy en día se realizan certámenes de belleza que promueven las figuras esqueléticas y la desnutrición. Aunque estas no son en su mayoría asimiladas y aceptadas, actualmente cuentan con espacios de divulgación como Internet y las redes sociales. Ello supone que la construcción idealizada del cuerpo es violentada y llevada a su máxima expresión a partir de experimentos de carácter personal que desembocan en enfermedades como la anorexia y la bulimia, que hoy en día azotan la apariencia y salud del cuerpo joven. Aun así, desde esa concepción enaltecida se hace un rito a la belleza, pero juntamente cabría preguntarse de qué belleza corporal se habla.

Si indagáramos acerca del peculiar estatuto del cuerpo de la bailarina en la cultura actual, esta nos llevaría hacia la comprensión de una nueva sensibilidad que coloca en crisis los paradigmas tradicionales. De esta forma, los experimentos con el cuerpo de esta artífice de la danza, parecen estar a tono con el contexto artístico contemporáneo que aboga por el realce de la experimentación a partir de sus posibilidades creativas:

El cuerpo en la danza surge de un escrupuloso trabajo de exacerbación disciplinaria que lo lleva al límite de su destreza y lo desnaturaliza, pues no está sometido a condiciones <<normales>>; por el contrario, el cuerpo es arrancado de lo cotidiano y proyectado sobre un ideal: el cuerpo estético (Citado por Ferreiro, Mier, 1998, s.p.).

Los cuerpos que se presentan en la danza parecen recrear una especie de

paralelismo con el contexto contemporáneo en que se piensa y se construye la imagen del bailarín. Este además de funcionar como un instrumento de creación también puede romper con normas y estereotipos muy arraigados en el mundo de la danza. Por ello en los últimos tiempos las compañías de baile exploran las posibilidades que ofrecen las diferentes siluetas, enfatizando en aquellas que se alejan de los cánones enraizados desde la tradición. Ello ha abierto el horizonte hacia nuevas interpretaciones del cuerpo de la bailarina y su estatuto en la cultura actual:

Los modos de representación suprimían los límites entre lo que era danza y lo que no lo era, entre la danza y las demás artes, entre los cuerpos entrenados y los que no obedecían a ese rigor disciplinario, se cuestionaba el término arte para muchas obras de danza (Tambuti, s.f., p.59).

En este sentido, la significación del cuerpo femenino suele ser explorado desde dos vertientes:

- Aquella que entiende al cuerpo dotado del dolor existencial o al peligro.
- Esa que asume el cuerpo desde su objetivación y cosificación reivindicado por y para el consumo.

Estas dos aristas de cómo entender el cuerpo suelen servir de plataforma teórica y práctica para comprender el rol que hoy juega en la danza, donde en vez de ocurrir el vaciamiento del concepto (Lipovetsky, 1986), este se carga de un sentido que remite a la época actual.

Una de las explicaciones que más acuerdos parecen reunir en torno al porqué de la objetivación, cosificación del cuerpo, se relaciona al contexto de la segunda mitad del siglo XX, que implicó un desvanecimiento de los principios y valores de la cultura patriarcal. Así se apostaba por una mirada múltiple que se alejaba ya del discurso androcéntrico y que prestaba atención a algunos colectivos silenciados hasta ese momento (Escudero, 2003).

La llamada posmodernidad caracterizada, como es sabido, por la caída de los paradigmas tradicionales, la puesta en jaque de las ideologías, de los “grandes relatos” (Lyotard, 1987), implicó si no una exclusión, cuanto menos un cuestionamiento de la ley patriarcal. El cómo concebir el mundo cambió y junto a ello afloraron dentro de las Ciencias Sociales diferentes estudios que dan fe de ello. Los Estudios de Género, los Feministas, los *Queer* así como también los Estudios Culturales sostenían entre sus problemáticas aquellas relacionadas con el cuerpo, la sexualidad, la racialidad, entre otras (Escudero, 2003), proponiendo un tipo de reflexión que tocaba zonas desconocidas y silenciadas. Se pusieron en crisis los límites preestablecidos en todos los órdenes de la realidad entre los cuales, el arte y el cuerpo femenino –en tanto manifestaciones privilegiadas de lo propiamente humano– dieron sobrada cuenta.

2. El cuerpo como escenario de creación, representación y ruptura

El arte de la segunda mitad del siglo XX realizado por y para mujeres se alejaba de las concepciones androcéntricas. Una nueva estética abordaba al cuerpo como medio de acción y protesta a esa mirada tradicionalista y patriarcal que concebía solo de una manera los procesos creativos. Cuestionarse desde dónde mirar el cuerpo y bajo qué concepciones hacerlo constituía una práctica que se legitimó en la década de los 60 y después en los 80, donde se llamaba a la pluralidad y al multiperspectivismo de pensamiento. De esta manera las prácticas artísticas comienzan a desmontar, transformar y subvertir el cómo concebir el cuerpo femenino, alejado ya de sus interpretaciones ortodoxas y tradicionalistas.

Muchas creadoras se aferran a la simulación de la realidad, a partir de ficcionarla mediante historias que colocan la mirada en procesos que antes no fueron abordados desde el cuerpo. Como instrumento de creación, el cuerpo se abre entonces hacia la pluralidad de interpretaciones donde se significa y al mismo tiempo se resignifica su discurso resaltando lo femenino como pieza clave.

Monique Dugal (2002) en referencia a las expresiones artísticas en torno al cuerpo en el arte contemporáneo propone distintas categorías temáticas a las que agrupa a algunos artistas que, a su modo de ver, son más representativos de estas variadas prácticas.

Algunas de estas teorías relacionadas con el cuerpo como soporte son:

- El cuerpo convertido en tela viva (pinturas de Keith Haring).
- El cuerpo como herramienta (el cuerpo-pincel de Yves Klein, quien utiliza el cuerpo femenino cubierto de pintura para realizar grandes lienzos).
- El cuerpo-unidad de medida o cuerpo-instrumento para construir el espacio (en las fotografías de Klaus Rinde).
- El cuerpo creativo (a través de las instalaciones de Kiki Smith, el cuerpo se convierte en productor de materiales artísticos. Se transforman todos los líquidos corporales –sangre, esperma, orina, lágrimas, sudor, saliva– en obras de arte).
- El cuerpo escultura viva (solidificados en posturas, dormidos sobre pedestales en galerías, artistas como Urs Lüthi y Bruce Nauman se transforman ellos mismos en estatuas).
- El cuerpo travestido (algunos artistas, como Michel Journiac y Lily Tomlin, juegan sobre las representaciones de identidad sexual, apoderándose de los códigos gestuales y de indumentaria).
- El cuerpo exhibido (Joan Jonas y Rudolf Schwarzkogler revelan el cuerpo desnudo en toda su belleza o su fragilidad).
- El cuerpo muerto (en *The Morgue*, Andrés Serrano presenta una serie de fotografías tomadas a cadáveres, mientras Joel-Peter Witkin compone con cadáveres o sus fragmentos, verdaderas “naturalezas muertas”).
- El cuerpo sometido a prueba (el artista experimenta en su propio cuerpo a medida que el tiempo transcurre diversos efectos –producto de su *performance*– como la quemadura para Dennis Oppenheim o la fatiga para Robert Raciné).
- El cuerpo martirizado (Morder por Vito Acconci, Cortado a la maquinilla de afeitar por Gina Paneó, Herido por perdigones por Chris Burden,

el cuerpo guarda los rastros del sufrimiento que el artista se inflige); el cuerpo maltratado (las violencias infligidas al cuerpo por Stelarc o Herman Nitsch); el cuerpo transfigurado (Orlan utiliza su propia carne como material de su creación. Bajo el bisturí de los cirujanos, la cara de la artista se transforma según su voluntad y sus deseos).

Lo interesante de este marco teórico es que no solo nos permite comprender el acto artístico como acto responsable sino que, además, todo acto responsable es de alguna manera artístico. Ya que este es el único modo –responsablemente, asumiendo la singularidad ineludible del enunciado– en que se puede presentar el discurso del cuerpo a la valoración de los demás, teniendo en cuenta a su vez la singularidad irreductible de los otros.

Una de las propuestas más arriesgadas en relación con la experimentación de la violencia en el propio cuerpo también ha sido realizada por una mujer, la artista yugoslava Marina Abramovic (1946). *Rythm O* (1976) fue una de sus obras más radicales, un proyecto que la pone en relación con las temáticas de experimentación del peligro que venimos analizando. Abramovic se expuso ante el público de Nápoles durante un período de seis horas en las que permanecía en actitud completamente pasiva, ofreciendo su cuerpo a la interacción de los visitantes.

En función de esto, cabría preguntarse, qué significará el cuerpo femenino como símbolo artístico particularmente en las expresiones de las que estamos dando cuenta en este trabajo, a la luz no solo de su contexto próximo sino también del remoto y lejano. De allí que el arte contemporáneo y muy particularmente aquellas prácticas en torno al cuerpo de la mujer –desprovistas de una ley estructurante– exploren nuevas expresiones que lo llevan a transgredir los límites de los preceptos disciplinares estéticos y éticos de antaño, en busca posiblemente de una próxima respuesta clarificadora a la incógnita perturbadora que despiertan sus enunciados.

El cuerpo explora nuevas zonas de experimentación, juega con los límites de lo permisible para sondear las demarcaciones de la sensibilidad humana. Sobre ello Jesús Andrés Escudero asegura:

El cuerpo, pues, se convierte en algo que ya no posee el aura de lo bello y lo sublime, sino que se transforma en su contrario, es decir, en lo obsceno, en lo impúdico, en lo degradante, en lo abyecto. Lo abyecto, provoca un estado de crisis y de repugnancia que perturba la identidad personal, que pone a prueba los límites de resistencia y tolerancia del orden social (2003, p.300).

Siempre provocadoras, a menudo rechazadas, a veces atractivas, las prácticas artísticas en ocasiones promueven expresiones del cuerpo pulsional de la mujer, inscribiendo en él una nueva semántica: como herramienta, soporte de reivindicaciones y provocaciones, o como materia de creación y destrucción, el cuerpo está en el centro del arte contemporáneo.

Las prácticas artísticas realizadas desde un posicionamiento feminista “solicita del observador una actitud participativa. Este carácter indeterminado y modificable de la obra convierte al observador en co-partícipe, en co-ejecutor, en co-creador, en un miembro activo del juego estético” (Escudero, 2003, p.298). Aun así a través del cuerpo femenino como instrumento de creación se rompen los límites que separan la obra, del artista y su público, llevándonos por el camino de la obra abierta, inacabada que subvierte los roles y convierte al público en su protagonista.

En las carnes se inscriben las interdicciones de las clases sociales, las marcas de las modas de identidad y seducción, las torturas, las violencias del poder dispersado pero nunca abolido:

Nos hallamos con frecuencia ante un cuerpo que oscila entre lo natural y lo antropomórfico, lo orgánico y lo artificial, lo humano y lo posthu-

mano, lo carnal y lo protésico. Todo un proceso de fragmentación del cuerpo que refleja la distorsión física, psicológica y simbólica del individuo, que hace hincapié en la honda insatisfacción que produce el modelo establecido de cultura (Escudero, 2003, p.299).

Ante este entramado el cuerpo femenino se piensa desde el arte, y proyecta un discurso renovador que subvierte la realidad icónica y simulada de la cultura de consumo. La ironía y la parodia postmoderna (Hutcheon, 1993) se convierten también en herramientas que exploran sus posibilidades creativas dentro del arte.

2.1. Del cuerpo y la danza...

(...) Una idea de danza, de cuerpo, de disciplina y de técnica puede concluir para crear situaciones en las cuales emergen experiencias educativas que favorezcan la formación de un intérprete creativo o de un mero reproductor pasivo de los movimientos que un coreógrafo monte (Ferreiro, 2007, p.46).

En la danza, el cuerpo femenino es analizado hoy como el resultado de la acción de personas concretas que organizan de forma singular su vivir y lo representan simbólicamente. El cuerpo de la bailarina en la contemporaneidad se ha vuelto soporte de reivindicaciones, una herramienta de comunicación de ideales de creación y destrucción, un vehículo de provocación al servicio de la libertad de expresión. Las bailarinas le confieren una nueva dimensión al cuerpo invistiéndolo, utilizándolo de distintas maneras. Esta acción humana productora de cultura es, al mismo tiempo, productora de los propios seres humanos, de su psiquismo, humanidad y singularidad, ya que lo que la caracteriza es el hecho de estar mediada por herramientas técnicas y representacionales, o sea, por signos.

En ella, todo y cualquier signo es, al mismo tiempo, una producción social que se torna característica de cada persona en la medida en que esta se apropia, no del signo en sí, sino más bien de su significación.

Este movimiento que singulariza al signo, y al propio sujeto que lo hace mediador de su relación con la realidad, continúa siendo concomitantemente público, lo que explica la dialéctica de la condición humana en la que cada persona es al mismo tiempo expresión de la cultura y su fundamento, es singular y colectiva.

A través de su cuerpo la bailarina satisface la necesidad de expresión y afirmación que solo compensa de modo limitado en otras relaciones con el mundo. En su creación artística o en la relación estética creadora que establece a través del cuerpo con la realidad, lo subjetivo se torna objetivo y el objeto se vuelve sujeto, pero en este caso un sujeto cuya expresión objetivada no solo supera el marco de la subjetividad trascendiendo a su creador, sino que también comparte con otros.

Las relaciones que establece el bailarín desde las perspectivas de su cuerpo, necesariamente se basan en una sensibilidad estética, entendida, por un lado, como “una forma específica de sensibilidad humana”, y por otro, como su forma superior de expresión, ya que manifiesta en toda su riqueza y plenitud la verdadera relación humana con los sujetos que con él interactúan como confirmación de las fuerzas esenciales humanas en él objetivadas.

Estas relaciones estéticas que establece la bailarina con su cuerpo constituyen unos de los aspectos esenciales de su actividad creativa, en la que la bailarina, a partir de los elementos de la realidad, los combina en arreglos variados, produciendo algo nuevo y, en ese proceso, se objetiva y subjetiva la relación que establece consigo mismo y con el público espectador.

De esta manera, el conocimiento y la apropiación estéticas que posee la bailarina, son determinantes en la proyección de su actividad creativa, y deben ser asumidas como directrices de su proyecto artístico-cultural. Son directrices porque en su formación se busca dotarlo de herramientas que le permitan a través del cuerpo no solamente reproducir lo existente, sino fundamental-

mente partir de la multiplicidad de recursos socialmente disponibles para producir combinaciones innovadoras, comprometidas con la ética y la estética de la vida.

Su formación le permite mirar la realidad e inventar posibilidades ilimitadas para reinventarla. A través de su cuerpo la bailarina tiene opciones infinitas para recrear la vida y (re)significar la suya y las de los sujetos concretos con los cuales se relaciona, muestran la realidad y se facultan, al relacionarse con esa realidad: mirar, admirar, reconocer detalles, ángulos, variaciones de luz, que al final se proyectan como relaciones estéticas con los objetos, con los otros y consigo mismos. Igualmente logra así (re)conocer el desarrollo de las cualidades de esas personas y de esos objetos como cualidades estéticas.

El cuerpo de la bailarina por sí solo, al margen de su relación mutua con otros sujetos que lo perciban, no tiene una real y efectiva existencia estética, necesita del público para existir, de la misma manera que el público necesita de ella para encontrarse en un estado estético. De este modo, se desprende que en el sujeto (bailarina-público), no ocurre algo así como una actitud estética anterior a esa relación mutua. Lo que existe realmente, es la experiencia que el objeto provoca, el estado o la actitud engendrada *en la* (y no antes de la) relación estética, concreta, singular con ese objeto.

La danza contemporánea, por ejemplo, opta por el medio de la *re/des-presentación corporal*. Ese medio es realmente un “punto medio” o un “entre”: es la relación entre la escena y el público espectador, entre los cuerpos en movimiento y su percepción (Laermans & Meulders, 2009, p.761).

Sabemos que personas concretas, marcadas por las condiciones sociales e históricas que las forjaron, pueden establecer variadas formas de relacionarse con la realidad, con otros y consigo mismas, las cuales pueden ser práctico-utilitarias o estéticas.

La danza “(re)media” representaciones del cuerpo, estímulos mediales de cuerpos afectivos –y, por lo tanto, a veces quiere deconstruir su medio primario, poner a prueba la posibilidad de una relación no ocupada con el espectador– (Laermans & Meulders, 2009, p.761).

Las relaciones que establece la bailarina con su cuerpo son estéticas, y se destacan en la medida en que posibilitan al público-espectador con su movimiento, desprenderse de la realidad vivida y emerger en otra, mediada por nuevas significaciones que, una vez apropiadas, contribuyen al redimensionamiento y re-significación del propio vivir/existir de ese espectador.

A través del cuerpo de la bailarina, o, podríamos también decir, a partir de una vivencia estética intensa mostrada a través del movimiento de su cuerpo, es posible redimensionar el modo en que los espectadores ven la realidad. Experiencias estas que permiten la producción de síntesis cualitativas de la emoción, la cognición, la *psiquis* y las formas de ser del otro.

La bailarina debe ser consciente de que con su cuerpo ejerce un efecto profundo y de gran alcance en los diversos aspectos de la psicología del espectador, no solo sobre la imaginación o los sentidos, sino también sobre el pensamiento y la voluntad. Por eso su enorme importancia para el desarrollo de la conciencia y la autoconciencia, la sensibilidad, la emoción, el placer y el gusto, entre otros aspectos de la apropiación de valores estéticos en los demás y en la formación de la concepción de sus vidas.

Y cuando está bien ordenado y dispuesto, entonces es bello, en el todo y en las partes; pues el orden debido de nuestros miembros produce un placer de no sé qué admirable armonía (Dante, citado por Tatarkiewicz, 1987, p.296).

A través del cuerpo se experimentan otras formas de mirar, escuchar, sentir y de objetivarse creativamente: las posibilidades de leer la realidad, que com-

prenden el mirar, el escuchar y el sentir, mediados por los procesos psicológicos superiores y la emoción, que se manifiesta como amalgama de la propia existencia humana, son de carácter histórico y social. Por lo tanto, es posible y fundamental reinventarlos, a fin de transformar lo que está impuesto y cristalizado, y como condición para instituir nuevas formas de ser y de crear otras realidades, de modo que se puedan abrir a la diversidad.

La bailarina con su cuerpo desafía a la creación de nuevos sentidos: lo cristalizado se objetiva de varias formas, pero en todas ellas existe una característica de negación de la polisemia de la vida. Promover la proliferación de los sentidos, como también la reflexión sobre los caminos ético-estéticos que estos atraviesan, es fundamental en sus movimientos para la re-significación de sus saberes y hacer-es, y para la creación de nuevas formas que hoy están premiando su propia existencia.

En la relación visual con el espectador, los movimientos y los cuerpos de los bailarines en verdad se disuelven en Cuerpos Visuales. En escena, sea que esa escena esté marcada espacialmente o solo simbólicamente, un cuerpo nunca es él mismo, sino que se representa a sí mismo (Laermans, & Meulders, 2009, p.760).

La necesidad que tiene la bailarina de trabajar con su cuerpo y su trayectoria de vida: reconstituir los caminos recorridos le permiten explicar las elecciones que ha realizado en sus puestas artísticas, lo que resultó de ellas y las posibilidades que se abren para su devenir. El ayer, el hoy y el mañana se le presentan como norte para la re-significación de lo que es y de lo que puede llegar a ser su vida futura, así como también son fuentes para el conocimiento de la formación estética que tiene y pretende consolidar.

Para esta artífice de la danza las relaciones estéticas cobran importancia en la medida en que permiten desligarse de la realidad vivida, y al mismo tiempo,

imaginar e inventar otras posibles en un proceso en el que se presenta la posibilidad de su propio redimensionamiento y re-significación, de su forma de vivir/existir y de transformar el contexto en el que se inserta.

Estas relaciones estéticas son sensibles, (in)tensas y necesitan constituirse como foco de atención y de acción por parte de las profesionales preocupadas por la promoción del desarrollo pleno de la mujer o, como mencionamos anteriormente, por la formación de sujetos capaces de resistirse a la humillación y crear nuevas condiciones de existencia.

Por lo tanto, que la bailarina sea consciente de que ella promueve a través de su cuerpo la educación estética es fundamental y significa propiciar momentos de encuentro con otros, en los que todos, movilizados por la complejidad de lo que ocurre y puede ocurrir, se muestren como lo que fueron, lo que son y lo que pueden llegar a ser.

Con su cuerpo muestra momentos en los que las rupturas existen como posibilidad y las resistencias como necesidades, lo que significa correr un riesgo de incomodidad y de oposición a lo impuesto. Tal resistencia puede dirigirse inicialmente contra sí misma, para orientarse luego a lo que de hecho humilla la existencia y se opone a su devenir.

Conocer y problematizar formas estereotipadas sobre el cuerpo de la bailarina, es esencial para ella, pues es lo que le permite observar lo que se muestra como conocido, extrañar las estructuras que caracterizan lo cotidiano y que ciegan ante la posibilidad de abrirse a lo diferente.

La misma realidad de la cual participa diariamente puede revelar lo nunca visto, los detalles desapercibidos, otros ángulos y lecturas que enriquezcan la experiencia humana y redimensionen las posibilidades de su propia acción corporal.

Relativizar las certezas de la percepción a través del cuerpo, romper con lo instituido no es tarea fácil, pues implica destituir certezas y convicciones, y nos lanza delante de lo nuevo, de lo imprevisto. Por lo tanto, es complejo relativizar las percepciones, ya que al hacerlo nos enfrentamos en cuerpo, pensamientos y emociones delante de lo desconocido, lo que necesariamente viene acompañado de angustias e incertidumbres. No obstante, estas son inevitables en los procesos de emergencia de algo nuevo, lo que requiere su explicitación y superación.

Conclusiones

Las diferentes lecturas que se han realizado sobre el cuerpo femenino suponen develar sus complejidades en los terrenos artísticos y extra-artísticos. El cuerpo objetivado y cosificado reducido al mundo de la imagen y de la apariencia se ha proyectado en el escenario público mediante la creación de cánones estéticos que hoy impactan la sensibilidad y el gusto. Como resultado de esta invención la mujer prefabricada asume dichos cánones como estrategias para visibilizarse en la sociedad actual. Así se construyen nuevos paradigmas donde “la belleza corporal es capaz de contener y animar a la razón; en efecto, transforma a la mayoría en poetas y héroes” (Bruno, citado por Tatarkiewicz, 1987, p.645).

En los recintos artísticos, el cuerpo ha sido re-pensado a partir de la deconstrucción de esos cánones impuestos por el mundo de la imagen. Así mismo, se ha vuelto escenario de creación y representación, en el cual la experiencia estética tiene gran peso. Ella posibilita el acto reflexivo en que la mujer es pensada, contextualizada en una sociedad donde el androcentrismo ya no tiene todo el protagonismo. El discurso feminista y de género se convierten en materia prima que anuncian otras problemáticas urgentes en el mundo de la creación y la representación artística.

En la danza, el rol y el lugar del cuerpo femenino se intensifican, pues con

ayuda de movimientos, sonidos, expresión y gestualidad se asumen otras maneras de comunicar que anuncian una ruptura con los cánones estéticos sobre los cuales se pensó esta disciplina artística. El sobrepeso, los movimientos aleatorios o la participación del público también como sujeto protagonista de una historia, son algunos de los elementos que denotan el nuevo posicionamiento del cuerpo en el escenario artístico. La danza pensada y hecha por y para la mujer suele asumir estos elementos, pero también re-direcciona la mirada en función de su rol en el mundo moderno al poner en crisis las nociones que sujetan las clásicas estructuras de su cuerpo en la contemporaneidad.

Referencias Bibliográficas

- Bruno, G. (1987). El poder de la belleza corporal. En W. Tatarkiewicz, *Historia de la Estética II. La estética medieval* (p. 645). España: Editorial Akal.
- Cicerón, M. T. (1987). Pulcritud y decoro. En W. Tatarkiewicz, *Historia de la Estética II. La estética medieval*. España: Editorial Akal.
- Dante, A. (1987). La belleza del cuerpo. En W. Tatarkiewicz, *Historia de la Estética II. La estética medieval* (p. 296). España: Editorial Akal.
- Dugal, M. (2002). *Le corps dans l'art contemporain en Arcotheme. Contexte de réalisation: UQÀM, cours EDU 7492, les TIC dans l'enseignement* [En línea]. Recuperado de: <http://arcotheme.chez-alice.fr/theme.html>
- Escudero, J. A. (2003). Estéticas feministas contemporáneas (o de cómo hacer cosas con el cuerpo). *Revista Anales de Historia del Arte*, 3, 287-305.
- Ferreiro Pérez, A. (2007). Cuerpo, disciplina y técnica: problemas de la formación dancística profesional. *Revista Intercontinental de Psicología y Educación*, 9(2), 25-48.
- Hutcheon, L. (1993). La política de la parodia postmoderna. *Revista Criterios*, 187-203.
- Laermans R. & Meulders, C. (2009). The body is the re/de-presentation or, what makes dance contemporary? En S. Gareis & K. Kruschkova (Eds.), *Uncalled. Dance and performance of the future*. Berlin: Verlag Theater der Zeit. Recuperado de: <http://sarma.be/docs/1299>

- Lipovetsky, G. (1986). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Ed. Anagrama. Colección Argumentos.
- Luckács, G. (1973). *Historia y conciencia de clases*. La Habana, Cuba: Editorial Ciencias Sociales.
- Lyotard, J. F. (1987). *La condición posmoderna*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Martínez Barreiro, A. (2004). La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas. *Revista Papers*, 73, 127-152.
- Pellicer, E. (2011). *Moda, cuerpo y trastornos alimenticios en la Argentina moderna*. Denver: Universidad de Colorado, Boulder.
- Pérez, A. F. (2007). Cuerpo, disciplina y técnica: Problemas de la formación dancística profesional. *Revista Intercontinental de Psicología y Educación*, 002(9), 25-48. Universidad Intercontinental. DF. México. Recuperado de: [www.http://redalyc.uaemex.mx](http://redalyc.uaemex.mx): <http://redalyc.uaemex.mx>
- Pinochet, C. (2013). Arte y antropología. Entorno a los acentos y omisiones de una adscripción disciplinar. *Revista Sans Soleil-Estudio de la Imagen*, 5(1), 74-81.
- Quintiliano (1987). La expresión. En W. Tatarkiewicz, *Historia de la Estética. Tomo I. La estética antigua*. España: Akal.
- Tambutti, S. (2006-2007). Danza y modos de representación. En P. Chaves, N. Orozco, M. Roa & Asociación Alambique (Eds.), *La danza se lee memorias*. Recuperado de: http://issuu.com/filarmonicabogota/docs/la_danza_se_lee/60

CAPÍTULO 7
A REPRESENTATIVIDADE DA MULHER NEGRA
NA POESIA DE MARY GRUESO ROMERO:
AFRO-COLOMBIANIDADE E MEMÓRIA*

Sandra Regina Marcelino Pinto**
Universidade do Estado da Bahia
reginamarceley@gmail.com

* Este capítulo de libro es resultado de investigación en el marco de la tesina presentada en el Master de Filología y Lengua Portuguesa de la Universidad de São Paulo (USP) y co-financiada por la misma.

** Graduada en Letras de la Universidad de Vale do Paraíba, Licenciada en Letras/españoles de la Universidad de Vale do Paraíba y Magistra en Filología y Lengua Portuguesa de la Universidad de São Paulo.

Resumo

Este ensaio tem como intenção principal apresentar as questões de memória e o resgate afro-colombiano que a poesia da autora Mary Grueso Romero configura em sua obra. Autora de contos infantis e poesias destinadas ao público adulto, para ambos, sua obra constitui-se na apresentação da representatividade da mulher negra da região do Pacífico colombiano. Suas poesias tecem apreço ao orgulho de ser negra(o), valoram o ser mulher e a reavivam o orgulho do povo descendente de escravo com forte tradição oral assegurada pela memória de registros que resgatam sua essência pela força da ancestralidade. Há na sociedade apresentada por ela em todos os espaços: sociais, acadêmicos e profissionais valorização da mulher na composição de sua poesia. Ela escolhe bem seus termos para apresentar a imagem da mulher do Pacífico: uma mulher sensual, forte, independente, inteligente e sensível e desses elementos se vale para contar o que sabe e o que conhece de sua gente, sua terra e seu mar.

Palavras chave: Afro-Colombia, Mulher negra, Ancestralidade e Poesia.

Abstract

This essay pretends give visibility to memory issues and an afro-Colombian rescue that the poetry Mary Grueso Romero sets up in her work. Author of children's stories and poems targeting adults, for both of them, her writings bring us representations of the black women from Pacific Colombian. Her poems work with the proud feeling of being black woman (or black man), and give value to the woman being and revive the pride of the enslaved people's descendants, with a strong oral tradition ensured by the register memories that bring back this essence by the power of her ancestrally. There is a women's valuation in her presentation of the society-in every space: social, academic and professional, in every composition of her poems. She chooses well her terms to show a specific image of Pacific woman: a sensual woman, strong, independent, intelligent and sensitive-and by these elements she tells us what she knows about her people, her land and her sea.

Key words: Afro-Colombian, Black woman, Ancestrality and Poetry.

O conjunto de obras da autora Mary Grueso Romero é composto de muitos temas, porém alguns podem ser considerados a essência de todos os demais. São temas que conversam entre si e a interação é tanta que se pode conferir uma extensão entre eles, como acontece com alguns elementos que este texto tem intenção de destacar: afro-colombianidade e ancestralidade, juntamente do teor de memória e história resgatando a negritude e a sua autoafirmação negra, de de mulher negra. Esses elementos são a fonte para o que ela menciona sobre religiosidade, sobre a beleza da região do pacífico, memória e todo o aporte que lhe dá repertório para que sua sensibilidade fecunda prolifere e dessa forma configure cenários, diálogos, interação, autoafirmação e questionamentos.

A autora chama atenção para seus temas, não de forma a explorar sentimentalidades, mas destaca que as questões apresentadas por ela são universais enquanto houver uma *alma negra* com quem sua poesia se comunique, porque ela será compreendida, pois sua poesia não se trata meramente de um conjunto de questões pessoais - o que lhe confere ser regional e ao mesmo tempo universal por ser uma mensagem que se comunica com o negro da diáspora. O que relata sentir, o conjunto de tudo que vê e retrata, o seu traço cultural, sua relação com a natureza, traduz o que o negro *guarda e revela* nas considerações de sua religião e de sua relação com a natureza e no trato com sua cultura.

Este texto concentra especial atenção a uma publicação da autora denominada *Negra Soy* (2008). Entretanto, a aproximação desse texto específico, deste livro, não significa o abandono não significa que nos demais trabalhos ela abandone as temáticas das quais são mencionadas aqui. De forma alguma, sua reflexão cultural, a valorização da variante vocabular, da mulher negra simples, do trabalhador do porto, das ruas, da gente pobre, as questões geradas e degeneradas da escravidão se restringem a um só trabalho, são elementos que se traduzem na sua força de motivação para a composição de todos os seus trabalhos, são sua fome e o seu alimento para a composição de sua obra, são

esses elementos nesta obra e em todo seu conjunto sua fonte e combustão para o dinamismo de criação.

AFRO-COLOMBIANIDADE

A África já rendeu muitos temas em uma diversidade de livros, de filmes, de documentos e documentários. São muitas histórias que ensinam e falam de um povo que teve sua voz calada pela história e sua história escrita deturpada, e essa deturpação proliferada. Considerando todos esses fatores somados ao fato de existirem várias diásporas africanas, por conta da venda e tráfico de escravos africanos por muitas partes do mundo, este texto nos leva a valorar o resultante da presença e contribuição cultural dos negros na América do Sul, mais especificamente na Colômbia.

Para contextualizar e melhor compreender, é preciso falar de escravidão. É a configuração de distinção que se estabelece: social, religiosa, econômica, e indiscutivelmente física. Para Joaquim Nabuco, trata desses fatores não só atrelados a questões de força física, mas da dependência do Estado/Coroa relacionados a todos esses pontos. Ele pensa o conceito de escravidão não referido somente à relação entre o senhor e o escravo, mas abrangia também as relações do escravismo com o meio físico, e outras questões como o sistema de propriedade da terra, o comércio, a indústria, a cultura, o regime político e o Estado. A escravidão foi o fator gerador de feridas profundas na constituição da nacionalidade brasileira, fato é que ainda vivemos sob sequelas desse acontecimento até hoje. Devido a esse caráter orgânico da escravidão é que, a seu ver, o abolicionismo constituía a reforma nacional por excelência.

Assim como a palavra abolicionismo, a palavra escravidão é tomada neste livro em sentido lato. Esta não significa somente a relação do escravo para com o senhor; significa muito mais: a soma do poderio, influência, capital, e clientela dos senhores todos; o feudalismo estabelecido no interior; a dependência em que o comércio, a religião, a pobreza, a indústria, o Parlamento, a Coroa, o Estado enfim, se acham perante o

poder agregado da minoria aristocrática, em cujas senzalas centenas de milhares de entes humanos vivem embrutecidos e moralmente mutilados pelo próprio régimen a que estão sujeitos; e por último, o espírito, o princípio vital que anima a instituição toda, sobretudo no momento em que ela entra a recear pela posse imemorial em que se acha investida, espírito que há sido em toda a história dos países de escravos a causa do seu atraso e da sua ruína (Nabuco, 2011, pp.13-14).

Um fator de identidade que engendrará posteriormente o que o negro preserva e que ao mesmo tempo perdeu muito, é a tradição histórica que vive pela oralidade; um desafio enfrentado era a diversidade de línguas diferentes faladas entre eles mesmos, uma vez que muitos negros foram forçados a conviver com outras etnias, o que pode ser melhor explicado nas palavras de Pereira (2006):

A diversidade lingüística na África é excepcional [...]. Tem cerca de duas mil línguas com suas variações dialetais. [...] Ocorre também que certas línguas são reconhecidas com nomes ou grafias diferentes, consoante o país ou região. É o caso de *peules*, *fulbês* ou *fulas* (na área de língua portuguesa) (Pereira, 2006, p.23).

Imagina-se essa difícil relação no contexto de viagem em barcos destinados ao Novo Mundo, ao Além Mar... o que ocorreu *aqui* foi que a identificação e a proximidade se fortaleciam pela cor da pele.

A cor da pele passou a ser como uma marca excelente e facilmente identificável que cada um carregava no rosto e nos membros, impedindo qualquer esperança de impostura ou dissimulação. [...] Nem todo negro era escravo, mas a maioria dos negros era, e, deste ponto de vista, todos os negros poderiam ser tratados como escravos, a menos que pudessem provas que eram livres – e mesmo assim, ainda seriam mais maltratados do que os colonos brancos. [...] Mas a cor da pele continuou a ser

uma marca social fundamental, extremamente relacionada à escravidão
(Blackburn, 2003, pp.28-29).

É por meio dessas prerrogativas que as considerações do vocábulo “afro” se pré-estabelecem, e a “colombianidade” é remetida neste texto. A junção desses dois termos configura-se ao suscitar que, de fato, esses elementos remetem de outrora a identidade do negro colombiano. Identidade essa que se constrói dentro da junção, das contribuições, de: crenças espirituais, do trabalho braçal, do desenvolvimento e resistência dos negros no Novo Mundo que gerou a realidade do que essa gente é hoje, ou seja o conjunto patrimonial imaterial que é tudo isso. É a constituição do *ser afro-colombiano*, arraigada a todo esse processo político, étnico, social, pluricultural e cheio de tantos elementos que tecem a história desse povo.

*Esta es mi tierra, hospitalaria y buena
de puertas abiertas para propios y extraños
de arenas blancas de mares azulosos,
de negros rudos pero de ingenua alma.*

*Esta es mi tierra que guardo en mi recuerdo
los mitos y leyendas de abuelos encarnados.
Esta es la tierra recuerdo de mi infancia
donde la tunda es heroína de poderes mágicos.
(Esta es mi tierra, do livro *Negra Soy*, 2008, p.01)*

Nesse contexto nasce Mary Grueso Romero.* A marca de sua região, a boa

* Nascida na cidade de Guapí, departamento de Cauca, no ano de 1947. Vive em Santiago de Cali, capital do Valle de Cauca. É professora bacharel da Normal Nacional Inmaculada, de Guapí. Licenciada em Espanhol e Literatura, da Universidade de Quindío. Obteve seu título de especialista em Ensino de Literatura na mesma Universidade. Especialista em Lúdica e Recreação para do Desenvolvimento Social e Cultural da Universidade dos Libertadores, em Bogotá. Tem pós-graduação em Gestão de Projetos Culturais da Escola de Belas Artes e da Universidade do Pacífico. Tem pós-graduação em Análises e Produção de Textos na Universidade do Vale. No ano de 1997 foi reconhecida como a primeira mulher poeta consagrada do Pacífico caucano, outorgado pela Normal Nacional, de sua natal Guapí, Cauca.

apresentação de sua gente é o que constitui aprender de seu lugar. Sua terra é o espaço das lembranças e memórias, eu me descubro e aprendo dos meus e com os meus, há uma configuração da base desse conhecimento e aprendizado recíproco. Não é só um estudo documentado geográfico e sim a vida como base para naturais: constituir seu conhecimento; a memória relatada como individual tem, em verdade, a dimensão coletiva, uma vez que o contexto / processo / cenário e todos os demais elementos geográficos fundamentam a magia, a história e as memórias a terra, o mar, a areia branca que conduzem a poetisa às suas memórias. ali vividas. No fragmento do poema acima, nota-se a característica da “gente” que acolhe os estranhos, ou seja, que permite partilhar conhecimentos e dar a desfrutar de “seu lugar”. Chama atenção, neste fragmento, a harmonia com os elementos A natureza é muito valorizada pelo povo negro, com destaque nas religiões de matrizes africanas que constituem seus orixás protegendo seus elementos. Ela tem a força de segredos, é mistério, vida e morte. *Tunda*, mencionada no último verso é um personagem mítico da região do pacífico a quem se atribuí poderes sobrenaturais.

Retomando a autora, entre seus muitos outros diplomas e títulos - se há algum dos que ela mais gosta, pode-se afirmar que é o mais propagado por ela - o mais aprofundado, que é sobre a questão afro-colombiana.

Esse tema, portanto, é também o que lhe permite ser apresentada pela *Antología de mujeres poetas afrocolombianas**, em Maio de 2010, em Bogotá: “considerada como una de las voces más fuertes del Pacífico colombiano”. O que há de sentimento latente na autora aflora em suas poesias de diversos temas, mas o pano de fundo é essencialmente esse: sua essência, sua existência, o que ela é por dentro e por fora. É seu ser exteriorizado em poesia que se revelam as vozes do pacífico que eclodem em seus escritos. Seus versos, suas expressões, seus personagens, sua inspiração corresponde ao povo de sua região.

* Poetas colombianas, oito delas do século XIX e dezoito da primeira metade do XX.

Embora em suas poesias se encontre um conjunto de variados temas como: a mulher, o amor, a natureza, a música, a morte, a religiosidade, entre tantos outros, pode-se conferir que sempre se parte da ancestralidade, das raízes afro-colombianas que se aprofundam e fecundam sua criação.

Ou ainda, como a própria autora dirá:

De las profundas entrañas,

Los gritos de mis ancestros

Formando tempestades

En mi corazón y en mi sangre.

(Naufrágio de tambores, do livro *Negra Soy*, 2008, p.28).

É de suas entranhas que vem o clamor. Não é uma questão exteriorizada, a cor da pele, que lhe faz cantar sua terra e ter orgulho de ser negra, é algo que lhe vem do âmago e de negra, ela é orgulhosa por reconhecer que sua herança é uma construção, de um povo mais profundo, a relação com seus ancestrais. Não que ela seja ou sinta-se mais uma forte, e desse fator vem de dentro o que manifesta nestes versos, o que lhe suscita proximidade e harmonia com o que lhe comunicam seus ancestrais. É uma questão de sangue, de laços interiores, porém, é a sensibilidade com a qual se constitui os poemas que lhes confere uma relação espiritual. Ainda que sejam expressos em sua carne, em seu corpo, *coração e sangue*, a relação de formar *tempestades* em seu ser só lhe é conferida com a relação ancestral. Os ritos, os cantos, as alegrias de ser dessa terra, sua sensibilidade, o orgulho de ser negra, a pobreza, as delícias e as alegrias dessa terra, tudo lhe advém da condição de ser descendente, de ser afro-colombiana. Tem sua escrita impregnada do que lhe é próprio. Próprio de sua gente, do seu lugar. Esse tema lhe leva a outros, mas o fato de ser afro-colombiana é seu manancial para todos os demais temas.

A marginalização de sua cor - da cor de sua pele - e a marginalização que o seu povo negro colombiano sofre, não é o que lhe faz calar e resignar-se, mas

é o que lhe motiva a escrever. Ela apresenta em suas poesias verdades, personagens, fatos e vozes que são reais. Há em sua voz, na voz de suas poesias, um teor de convergência, que confere transcendência do que ali é dito para o sentimento e a pessoa do negro, seja lá qual for a sua diáspora: brasileira, colombiana, américa central ou do norte. Há um ponto de encontro consolidado na dor “universal” que se sente ante ao que toca o ser negro. O fator resultante de todo o conjunto político dessa condição dos negros colombianos, não é diferente do que ocorreu em outros países onde houve o mesmo processo de colonização-escavidão.

O que era nobre, era rei, era príncipe, ou ainda de outros títulos de nobreza, é agora escravo. E não só bastasse o fato da humilhação que lhes assombrava, lhes cabia também passar por isso, pelas mesmas dores, privações e aflições que seus subordinados. Nas palavras de Nina S. de Friedemann (s.f.),* como se descrevesse uma cena encontramos:

Atrás en la madre patria africana quedaron los ámbitos terrenales y espirituales de la selva, de aguas de ríos y mares, los imperios legendarios, los de las celebraciones con música de firmamento y las conmemoraciones en las casas de llantos y lágrimas. Los cautivos tan solo conservaron sus memorias: las de sus hablas e idiomas y con ellos impidieron una épica de resistencia. Para aguantar y sobrevivir (Friedemann, s.f., p.138).

Os negros não encontraram espaço para consolidar representação. Os negros são sua representação. Onde eles estão agora é o espaço não da resignação, mas da resignificação. Sua língua é desprezada e sua pátria? Ao saber que não voltará, contempla e reflete que os filhos de seus filhos, tem o novo “aqui” como pátria. É de um modo muito significativo e de forma sucinta que afirma Eduardo Galeano em *Los nadies*, ao falar de todo o povo da América do

* Antropóloga nascida em Bogotá, em 1935. Graduada no Instituto Colombiano de Antropologia de Bogotá, do Hunter College e da Universidade de Califórnia. Distingue-se, especialmente, no campo dos estudos afroamericanos.

Sul, proclama a voz dos desvalidos. Os versos desse poema traduzem bem essa ideia de desvalorização. O sentimento de descer, de se despir de sua condição para assumir a condição de ser nada:

*Que no hablan idiomas, sino dialectos.
Que no hacen arte, sino artesanía.
Que no practican cultura, sino folklore.
Que no son seres humanos, sino recursos humanos.
Que no tienen cara, sino brazos.
Que no tienen nombre, sino número.
Que no figuran en la historia universal, sino en la Crónica
Roja de la prensa local.*
(Galeano, 1993, p.52)

Posterior a esse poema, acercamo-nos da reflexão de o que é ser um afro-colombiano. O que é ter sua língua, seu trabalho, sua cultura, seus direitos, sua remuneração, seu prestígio ridicularizados? É ter sua história contada por outros, da maneira que melhor lhes aprouver? O que é ter sua religião, sua crença reprimida?

É resignar-se? É calar e fazer silêncio. Ser afro-colombiano é resistência. A condição de diáspora não destrói o que o negro tem dentro de si.

Não destrói o que lhe advém das entranhas, mas ensina a recriar, a seguir e resistir o que é ser afro-colombiano. A condição de ser um afro-colombiano, afro-brasileiro, de ser afro em uma parte do mundo que não é a África, ou muitas vezes, no prospecto que o século XXI traça, mesmo na África, a comunicação, os golpes da colonização, se mostra mesmo para os que nunca saíram de lá.

Aclarando ainda a questão do que significa ser afro-colombiano no uni-

verso de Mary Grueso Romero, significa uma questão importante, é o passaporte, a chave para compreender o todo que ela descreve no mundo traçado por ela. O conjunto de temas apreciados por ela, lhe conferiram notoriedade literária, mas como comenta Livio Sansone (1998), há muito para se discutir na perspectiva política: “não só na literatura e nos discursos oficiais sobre a raça, mas também nas ciências sociais, os afro-colombianos, geralmente, não são representados de forma sistemática como categoria e, até há poucos anos, eram quase invisíveis”.

Reiterando, advinda da condição de afro-colombianidade é que são pensados os aspectos de resgate histórico; a escrita da autora encontra sua fonte, seu motivo, seu retrato e o retrato de seu povo. Deve-se a isso a insistência nessa questão antes de aprofundar qualquer outro aspecto mencionado.

NEGRA SOY

A força da representatividade do gênero nas páginas do livro *Negra Soy*, são de modo peculiar pessoal à autora, que é uma mulher negra, como um ponto de conexão com todas as mulheres negras do mundo. Não se pode deixar de comentar que o próprio título tem a intenção de exaltar a mulher negra e o verbo evidencia a autoafirmação de mulher negra que assume sua etnia. Fato evidente. O destaque se dá na construção da negra que ela apresenta na poesia que intitula sua obra, a negra que ela – orgulhosa de ser – apresenta, a negra que tem orgulho de ser negra, a negra que conhece sua história, a negra que estudou, que sabe quem ela é. É nesse e em outros pontos de sua obra que a mulher negra se reconhece retratada, independente de sua classe social, Mary Grueso Romero apresenta a mulher do pacífico de sua região.

Sem ignorar as formas clássicas da poesia moderna hispânica, ela alimenta suas poesias dando a conhecer as variações regionais, a geografia, os lugares da gente de sua obra e tudo isso para mostrar a *fonte*: o espaço de sua gente. Tudo remete à *sua* negritude:

*¿Por qué me dicen morena?
Si moreno no es color
Y tengo una raza que es negra,
Y negra me hizo Dios.
[...]
Yo soy negra como la noche,
Como el carbón mineral,
Como las entrañas de la tierra
Y como el oscuro pedernal.*

*Así que no disimulen
Llamándome de color
Diciéndome morena
Porque negra es que soy yo.
(Mary Grueso Romero, *Negra Soy*, 2008, p.03)*

Há um discurso universal e não um eu isolado que se comunica pela poesia. A percepção de si, de sua representação, conversam na construção do poema. Ele se desenvolve na apresentação de elementos de discussão étnica, pertinente ao contexto lexical referencial, mas vinculado ao conceitual determinante do olhar do outro. Não uma consternação proveniente de elementos semânticos e pragmáticos, mas uma autoanálise percebendo questões de memória e resgate histórico transcendendo a coloração - tonalidade física da pele.

O eu-poético feminino inicia seu poema tecendo conceituações de autoafirmação, coloca-se sendo reconhecida como algo que não consegue conceber porque sabe que ela aceita e reconhece sua origem. Orgulhosa de sua raça, não deseja que lhe *amenizem* a condição que afirma ser concedida por Deus, elemento chave da sabedoria e princípio da ação/realização de todas as coisas. Nessa configuração, não há nada de errado com o que ela é. Não há ofensa em ser negra, nem em ser chamada de negra. Recobra então elementos da natureza, o eu lírico exalta então a beleza dos elementos: o carvão, como a noite,

como as pedras negras. Não se cria uma relação que denote tratamento, abrandamento de termos para dizer que o carvão tem cor forte. Não, ele é negro.

E chama a atenção para formas que denotem aprazíveis no referente à pessoas diferente desses elementos, adverte-se a questionamentos sobre essa maneira de se expressar em relação à dissimulação de negação do ser em decorrência de sua postura social.

A contestação social é articulada e inteligente. No poema *Negra pinchada* o eu lírico se impõe, se declara uma mulher: negra livre, estudada, trabalhadora, orgulhosa dos elementos de sua região. Em *Negra Pinchada* a sensualidade aflora de modo que a natureza e seu corpo exalam sintonia e música, mas a oportunidade de destacar aquela região é predominante em toda sua temática:

*Soy una niña negra
Con ancestros esclavo soy
Donde mi abuelo sacaba
El oro para el patrón.*

*Mi cuerpo es una palmera
Una palmera negra soy
Que danza cuando el viento canta
Con la música de la región.*

[...]
*No nací con cadenas
Ni playé en un socavón
Fui a la universidad y tengo
En la pared mi cartón.*

*Soy libre como el viento
Como las aves, libre soy
Soy una mujer negra*

Que nació en esta región.

(Mary Grueso Romero, *Negra Soy*, 2008, p.31)

Há um ponto de conexão com o fato de ser mulher negra, de qualquer parte do mundo que se plenifica no fato de ser negra, ser mulher, de sua identidade – história e memória do espaço onde se vive e há proposição de um questionamento, se conhecemos assim a região onde vivemos e o que se sabe de onde estamos. A autora exalta sua região, a conhece, dança *cuando el viento canta*, o que dá a ideia de liberdade, ideia essa reforçada com historicidade ao afirmar *no nací con cadenas*. A ideia de liberdade física é vinculada à racionalidade. Entre muitas discussões, o estereótipo é um conceito que aqui se instaura fazendo recordar a discussão proposta pela autora Zilá Bernd relacionada à teoria da barbárie em *O que é negritude* (1988) ao acerrar-se da capacidade de adquirir qualquer tipo de conhecimento e aprendizado dos negros:

Na Europa do século XVI configura-se uma tendência a ver a cultura do outro nem como superior nem como inferior à nossa, mas simplesmente *diferente*, e como tal digna de nosso interesse e respeito. Essa linha, infelizmente, não foi a regra geral, pois, como sabemos, o “descobridor” da América, Cristóvão Colombo, assumiu nitidamente uma postura contrária, caracterizada pelo desprezo completo pelos elementos culturais das populações autóctones, que ele julgava “primitivos” ou “bárbaros” [...] No início do século XIX, também, o filósofo alemão Hegel, em suas *Lições de Filosofia de História Universal* (1822-1831), sustentou que nem os povos da África nem os da América estavam aptos a realizar a Ideia da Razão, estando, pois, condenados a “vagar no espaço natural, a menos que pelo contato com os europeus – tocados pelo Espírito – essas hordas primitivas tomassem consciência de si” (Bernd, 1988, p.13).

Sua poesia é política. O eu lírico é *libre como el viento, como las aves, libre soy, soy una mujer negra*; a condição de liberdade é proveniente do conhecimento do processo político histórico presente nos primeiros versos, trecho em

que a afirmação de descender de escravos, de recobrar a condição de subordinados à construção de seu processo de poder, afirma:

*Fui a la universidad y tengo
En la pared mi cartón.*

Não há sobreposição da condição de hoje sobre seus ancestrais e sim a apresentação de um processo de construção histórico e de um ingresso em novo processo de construção de identidade. A marcação ancestral é primordial para efetuar o destaque de que há processos conquistados, e hoje pode-se dizer de si:

*No nací con cadenas,
Ni planye um socavón*

É o resgate da postura da mulher que socialmente coopera com a história de seu lugar colaborando com poesia, conhecimento e estudos. A sua contribuição social é com sua cultura, com seu povo e, conseqüentemente e em decorrência de sua pesquisa e vivência, Mary Grueso Romero é uma referência procurada para palestras, cursos, universidades e eventos, para partilhar seus conhecimentos a respeito dos negros, de memórias e para dar suporte de resgate ancestral. É esta mulher que se declara *libre como el viento* que exala o orgulho de sua região, conseqüentemente de sua identidade; ela compila sua arte poética como memória, história e identidade.

ANCESTRALIDADE

A consciência de sua negritude é o que confere a força de sua arte. Não é reconhecer-se simplesmente, é o orgulho de sua história que lhe impulsiona a compor suas poesias. E como um tear, as palavras se encaixam de modo que sua mensagem é captada de forma a traduzir a história da negra que se reconhece em suas palavras quando ela profere: *negra soy*, quando fala de sua terra,

quando fala de sua gente, de sua música, de seus tambores, do que é peculiar do negro, do que é particular para um negro, do que é do universo negro. E trata de cada uma dessas questões como única. A força de sua expressividade se compõe em palavras, mas é de alma que ela se expressa e compõe sua escrita, não meramente para a divulgação de seu conhecimento ou para simplesmente compor uma pesquisa, ou o que seja, mas é de seu âmago que lhe vem o desejo e o que sente como obrigação de escrever para exteriorizar o que ela denomina como clamor de seus ancestrais. A força *de seu sangue*, ou que define como *força dos ancestrais* é o que a move. É partindo desse ponto que sua poesia se estrutura, se configura - como menciona no poema *Negra Soy*, é força de protesto. O motivo de seu protesto se expressa em arte, em poesia, em livros que escreve para crianças falando da beleza e da força dessa ancestralidade. A força da memória de seus ancestrais não a faz falar da morte e sim de orgulho, exalta o sangue - elemento de representação da vida, correndo pelas veias - ressaltando a luta e a vida do negro hoje. Seu poema *Naufragio dos tambores* é a exaltação dessas memórias, por isso elementos de vida: os instrumentos musicais, a dança, o sangue correndo-lhe na veia... é vida. É vida que segue sem se desligar do que passou por uma simples questão: herança. Não uma herança que reclamada chega por meio de uma documentação ou qualquer elemento externo, é uma herança com a qual se nasce com ela. É sangue. É o que está dentro de si. A herança é o sangue, o sangue que lhe corre nas veias, a herança é o que lhe constitui: é sua pele, é seu cabelo, a força que tem para lutar também é herança de uma gente de luta.

*En mi sangre de mujer negra
Hay tambores que sollozan
Con rumor de litorales,
Naufragio de marimba*
En los esteros de la manglaría.*

* Instrumento musical popular da região do Pacífico.

*Oigo sonar el guasá
Con sonidos incitantes,
Y siento un clamor en el cuerpo
Que me recorre hasta el alma
Cuando me llaman de adentro,
De las profundas entrañas,
Los gritos de mis ancestros
Formando tempestades
En mi corazón y en mi sangre.
Entonces se encienden hogueras
En mi ánfora pagana
Y me muevo como palmera
Cuando el viento la reclama.
Son tambores navegantes
Desde los estuarios de África
Que navegan en la orilla oscura de mi carne.
(Grueso Romero, *Nafragio de tambores*, 2008, p.28)*

A mulher negra da região do Pacífico, soma elementos de sua geografia à elementos de música, de história, de memória, para traduzir-se. É o caminho pelo qual chega a sua identidade. O poder que ela confere à música que é o que acorda sua negritude - a autora não fala de si -, ela remete a relação do negro com a música em sua história, em sua religião. Não há celebração no candomblé, nas religiões africanas sem toque de tambor. Há um coletivo em tudo que ela expressa e sua obra traduz esse coletivo, sua obra é parte desse coletivo e ela é esse coletivo, esse coletivo se sintetiza nela. É um círculo que vem dos ancestrais, passa por ela e recobra todo o negro que tem consciência de ser negro, ou em sua poesia se descobre negro e resgata sua negritude.

A força da musicalidade é equiparada à força da ancestralidade, a autora confere a seus versos a intenção de que sintetizem o poder do efeito da música sobre ela, não como algo exterior mas a própria Mary Grueso menciona *En mi*

corazón y en mi sangre, uma frase que denota que está além de instintivo, é o que lhe vem do coração, é o que lhe vem de sangue, não em significado de impulsividade, mas pela ancestralidade, pela herança dos tambores: *Son tambores navegantes /Desde los estuarios de África-* a marcação geográfica lhe é importante pela questão da ancestralidade, é parte integrante essencial para compreender onde vive sua gente pobre e preta. É também elemento de marcação da construção de identidade, uma vez que seu povo pobre é absolutamente a população negra, dessa forma, quando no final do poema expressa: *Que navegan en la orilla oscura de mi carne*, Mary Grueso Romero marca - mais uma vez - a menção do mar, por onde vieram seus antepassados com o verbo navegar e com isso se pode sentir como e o quanto o mar é importante para o povo negro no resgate histórico/memória. De um modo muito específico nota-se a natureza e seus elementos extremamente valorizados no candomblé e nas religiões de matriz africana: *En mi ánfora pagana*, assim como a dança *Y me muevo como palmera*:

Los sonidos transmiten la memoria ancestral e inundan de emociones a la oyente, estos sentimientos se reflejan en la imagen de la palmera movida por el viento y en las hogueras encendidas la hablante lírica responde a los gritos de los ancestros y siente el fuego de la memoria que navega desde África y que aún forma tempestades en el corazón y sangre. Memoria vital y corporal que se hace evidente en los ritmos y danzas del Pacífico y en el inconsciente colectivo de los afro-colombianos (Jaramillo, 2007, p.223).

A questão da ancestralidade é ainda vinculada há vários poemas, e elemento principal de outros. É uma temática que não se ausenta dos poemas de Mary Grueso Romero, uma vez que é o seu motivo de escrita. Os elementos aos quais ela remete são essencialmente culturais, concatenados não somente com o povo de sua região, mas que tem um ponto de conexão com os negros de todo o mundo ao remeter à África e à ancestralidade.



Fuente: Imagem pertencente aos arquivos da autora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Soy negra, soy poesía... Assim é Mary Grueso Romero, entre tantos temas e tantos elementos dos quais ela trata em suas obras, constata-se a valorização da mulher negra como uma poesia. Constata-se assim que incide nessa questão o tema da própria auto valorização da mulher negra que tem sua imagem depreciada como objeto sexual, como escrava que ainda hoje ocupa os mais desvalorizados cargos no mercado de trabalho, mulher que tem seu trabalho como desvalorizado e sua força desvalorizada e é depreciada por sua cor, seu cabelo, suas formas, seu corpo portador dessa força que Romero proclama ser vinda dos ancestrais.

Sua poesia tem elementos da busca pessoal da resposta de quem sou eu e de onde vim, e ao mesmo tempo em que apresenta afirmações traz questionamentos, é uma tradução do sentimento do negro que se encontra na diáspora. Tradução do sentimento do negro que em qualquer ponto do mundo que busca sua identidade, se questiona, questiona a religião, sua terra, o senti-

mento inexplicável do que é o som de um tambor, de um instrumento que lhe “acorda” seu âmagô... o verbo ser em sua poesia é sempre uma voz universal. O título *Negra Soy* parece um convite a conhecer alguém, no caso a autora, e - na verdade - a mulher negra que toma tais páginas sente-se apresentada a si mesma. Isso é o que constitui a autora como uma construtora do estudo de mulheres, poetisa e representante de sua cultura.

A autora afro-colombiana, negra, repleta de questionamentos ancestrais que lhe transbordam da alma para sua escrita, Mary Grueso Romero, faz de sua obra um reduto das temáticas que suscitam o orgulho da negritude; neta de escravos, não esconde sua origem e seu passado que é triste, mas que lhe é fonte de inspiração e lhe serve para se comunicar com quem tem semelhante história. É como uma missão transmitir uma mensagem de força, de libertação de orgulho, coragem e força.

Quem deseja ler a poesia da autora pode esperar encontrar a leveza dos elementos da natureza, a alegria da música, a dureza da realidade da “sua gente” como ela gosta de dizer, a alegria de ser negra colombiana, enfim tudo o que sua alma negra cheia de luz transmite para traduzir o que entende que é sua gente, o que é sua história, o que tem consonância com o que é ancestral.

Esse texto, com algumas poesias apresenta a essência de seus temas. A poesia é sua arma, sua força e a tradução de sua história. Gratidão pela sua produção ser tecida assim dessa forma que ensina, comunica e traduz conhecimento e história, memória; memória de um povo, memória pessoal e enfim, a história de sua gente, de sua terra e de seu mar.

Referências Bibliográficas

- Blackburn, R. (2003). *A construção do escravismo no Novo Mundo*. Rio de Janeiro: Editora Record.
- Bernd, Z. (1998). *O que é negritude?* Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Editora Brasiliense.

- Friedemann, N. S. de (s.f.). *Estudios del caso la Diaspora Afrocolombiana em Litoral Pacífico*. Recuperado de: <http://biblovirtual.minambiente.gov.co:3000/DOCS/MEMORIA/MMA-0035/MMA-0035-CAPITULO12.pdf>
- Friedemann, N. S. de & Arocha, J. R. (1986). *De sol a sol. Génesis, transformación y presencia de los negros en Colombia*. Bogotá: Planeta Colombiana Editorial.
- Galeano, E. (1993). *El libro de los abrazos*. Montevideo: Ediciones La Cueva.
- Grueso Romero, M. (2008). *Negra Soy*. Colombia - Rondillo: Ediciones Embalaje/Museo Rayo.
- Jaramillo, M. M. (2007). Vida y muerte en el litoral, de Juan Guillermo Rúa: oficio de difuntos y rito de cohesión social. En L. Ortiz (Ed.), *Mary Grueso: Poesía, Memoria e identidade. Chambacú, la historia la escribes tú. Ensayos sobre cultura afrocolombiana*. Frankfurt/Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- Nabuco, J. (2011). *Que é o abolicionismo?* Seleção de Evaldo Cabral de Mello. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras.
- Pereira, J. M. N. (2006). África, um novo olhar. *Cadernos CEAP*. Recuperado de: <http://www.casadasafricas.org.br/wp/wp-content/uploads/2011/08/Africa-um-novo-olhar.pdf>.
- Sansone, L. (1998). Racismo sem Etnicidade. Políticas Públicas e Discriminação Racial em Perspectiva Comparada. *Dados*, 4(41), 751-783. Recuperado de: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0011-52581998000400003&script=sci_arttext
- Zamorano, A. O. & Escobar, G. C. (2010). *Antología de mujeres poetas afrocolombianas*. Tomo XVI Biblioteca de Literatura Afrocolombiana. Colección de Literatura Afrocolombiana. Bogotá: Ministério da Cultura República da Colômbia.

CAPÍTULO 8

ESTRATEGIAS EMPRESARIALES EN LA PRODUCCIÓN ARTESANAL DE TAPETES. EL CASO DE UNA COMUNIDAD INDÍGENA DE OAXACA, MÉXICO*

Alejandra Elizabeth Urbiola Solís**
Universidad Autónoma de Querétaro
alex-urbiola@hotmail.com

Ángel Wilhelm Vázquez García***
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
courses2046@gmail.com

* Este capítulo es resultado de la investigación financiada por la Universidad Autónoma de Querétaro para el periodo 2013-2014: Procesos transicionales y género en emprendimientos económicos. Un acercamiento al cambio cultural desde el lenguaje y el ritual. Participaron en el trabajo de campo y análisis de resultados estudiantes de los Programas de Verano Científico que organiza la Academia Mexicana de Ciencias: Martha Yamileth Nieto García del Instituto Tecnológico de Tepic y Carlos Alberto Castillo Tavera de la Universidad Autónoma de Querétaro. Una versión de este capítulo ha sido enviada a la revista *RIO*.

** Posdoctora en Estudios de Género, Doctora en Estudios Organizacionales; Magistra en Antropología Social. Licenciada en Economía. Docente investigadora de la Universidad Autónoma de Querétaro.

*** Posdoctor en Estudios de Género, Doctor y Magister en Estudios Organizacionales. Licenciado en Administración de Empresas.

Resumen

El capítulo resume una investigación de campo, se analizan las estrategias de las productoras y los productores artesanales de tapetes de lana en una población zapoteca ubicada en la región de los Valles Centrales de Oaxaca, México. El objetivo de la investigación fue estudiar los cambios en la organización del trabajo a partir de un proceso de producción que identifica a la comunidad. La metodología fue de tipo cualitativa, inductiva. Se utilizaron el estudio de caso y la fenomenología. Las técnicas de obtención de datos fueron la observación participante y no participante, así como las entrevistas estructuradas y semiestructuradas. Los resultados generales muestran que existe un proceso de transición en la producción de tapetes, aunque se mantiene su condición artesanal como una estrategia de mercado. El proceso de producción se organiza con los miembros de la comunidad. Existe un alto grado de valoración hacia los elementos étnico-religiosos compartidos. La elaboración de tapetes es un ejemplo de organización de energía humana que responde a un sistema de género tradicional que asigna roles distintos a mujeres y varones y que se reproduce gracias a un sistema simbólico y de normas de conducta. En la comercialización de los tapetes, se utilizan mecanismos que incluyen la construcción de redes en Oaxaca y en el extranjero, así como un discurso que busca promover la venta de los productos como orgánicos, relacionando elementos tradicionales o ya utilizados por costumbre en la comunidad, con requerimientos de nuevos mercados y consumidores.

Palabras clave: Estrategia empresarial, Emprendimiento, Comunidad, Género.

Abstract

The chapter summarizes a field research; we analyze the strategies of producers and artisanal producers of wool rugs in a Zapotec community. The community lies in the region of the Central Valleys of Oaxaca, Mexico. The objective of the research was to study changes in the organization of work from a production process that identifies the community. The methodology was qualitative, inductive type. The case study and phenomenology were used. The data collection techniques were participant and non-participant observation and semi-structured and structured interviews. The overall results show that there is a transition process in the production of carpets, although its artisan condition remains as a market strategy. The production process is organized with members of the community. There is a high degree of judgment to shared ethnic and religious elements. The preparation of carpets is an example of organization of human energy that responds to a traditional gender system that assigns different roles to men and women and that is played through a symbolic and system standards of conduct. In marketing mats are used mechanisms that include building networks in Oaxaca and abroad, as well as a speech that seeks to promote the sale of products as organic, linking traditional elements or already used by custom in the community with requirements of new markets and consumers.

Key words: Business strategy, Entrepreneurship, Community, Gender.

Introducción

El trabajo que se presenta es un análisis sobre un modelo de género tradicional en proceso de transformación. El estudio se realizó en una comunidad indígena mexicana en la región de los Valles Centrales de Oaxaca, Teotitlán del Valle. Su traducción del zapoteco es “Lugar cerca de los Dioses”, o de acuerdo con los aztecas, “El Décimo Tercer Cielo”; la investigación se realizó durante 2013-2014. El trabajo muestra el modelo de género vigente en la organización de la producción de tapetes así como las posibilidades de cambio a raíz de dos elementos: uno relacionado con el contexto externo o de los cambios socioeconómicos de la región, que enmarca los procesos de migración y la creación y uso de redes de los teotitecos en los Estados Unidos y otro interno propio de la dinámica de la comunidad con la incorporación de las mujeres teotitecas al mercado laboral en la región de los Valles Centrales. Ambos elementos se conjugan para coadyuvar tanto en la preservación de la tradición de las fiestas y tradiciones de la comunidad como en los posibles cambios en el orden y jerarquía de los sujetos en la comunidad.

El modelo de género que prevalece obedece a una concepción social compartida entre los miembros de la comunidad, incluye elementos étnicos y de la tradición zapoteca. La comunidad es el eje de articulación de las actividades y el reconocerse como comunidad indígena donde el idioma zapoteco y la tradición de la comida ritual no se han perdido constituyen elementos que acompañan un estilo de vida que subraya la condición de género (Butler, 1997). Subyace un sistema sexual y de diferenciación sexual organizado con reglas y normas que rigen la conducta de los sujetos. La organización de la producción obedece primariamente a una división sexual del trabajo entre mujeres y varones (sistema binario) que comienza a modificarse con la participación de las féminas en el mercado laboral, la migración hacia los Estados Unidos y las estrategias de comercialización de los productos artesanales (Hirata & Kergoat, 1997).

En la investigación se analizaron los procesos económicos en relación a la

tradición y a los roles que juegan mujeres y hombres en las diferentes actividades. Por ser un trabajo que involucra a personas de ambos sexos se recurre al concepto/categoría de género ya que este ha sido un heurístico útil para estudiar los espacios público/privados así como la división sexual del trabajo. El capítulo recupera no solo los elementos espaciales y de contexto donde se llevan a cabo las actividades económicas sino los aspectos subjetivos de los sujetos a través del uso de la metodología cualitativa. La estrategia empresarial de venta descansa en los procesos sustentables que cuidan los recursos de la comunidad y en los procesos de producción y uso de materiales naturales. De esta forma, lo *natural*, es no solo aquello que se utiliza en el proceso de producción sino también aquello relacionado con el cuidado de los recursos de la comunidad: desde el proceso de pastoreo y trasquila, hasta el de carda y teñido del hilo. Una vez elaborado el producto puede venderse en la comunidad o fuera de ella. Se han construido redes nacionales e internacionales que colocan los productos como orgánicos.

Los procesos económicos se relacionan con los procesos políticos y de organización del ciclo ritual anual correspondiente a la tradición católica, ambos son mecanismos sociales de poder que refuerzan el sistema binario de género vigente. Con respecto a los aspectos simbólico-religiosos, se observa que la comunidad tiene una alta valoración por los elementos étnico-religiosos compartidos, es decir, cada sujeto ocupa un puesto o desempeña un rol en el desarrollo de los sistemas rituales: la fiesta de la Preciosa Sangre de Cristo, la Danza de la Pluma y la fiesta de la Natividad, entre otros.

Entre los procesos económicos que se involucran en la fiesta religiosa sobresale la división del trabajo y asignación por género de las actividades relacionadas con el cuidado y preparación de las festividades y el ritual así como el uso de los recursos naturales. Asimismo, hay una asignación tradicional para los aspectos relacionados con el festejo y las actividades económicas como la gastronomía y las labores del campo y la elaboración de tapetes.

División sexual del trabajo y género. La elaboración de tapetes

El sistema sexual de organización de la producción incluye para Chodorow (1984), una distinción sexual femenino-masculino, que se relaciona con el sexo humano, la diferenciación sexual y la procreación. Por otra parte, la organización de la producción permite conocer el modo de producción o apropiación del entorno y el uso de la energía humana. Aunque pueden existir sistemas de diferenciación sexual igualitarios, la mayoría tienen un predominio masculino. El sistema sexual binario es dominante en Teotitlán del Valle. Las relaciones asimétricas entre mujeres y hombres se expresan en el matrimonio heterosexual, el ejercicio maternal y el cuidado de los hijos en las mujeres. Este sistema (Rubin, 2013), es producto de una particular forma de apropiación de los recursos y de una división del trabajo basada en el sexo. Logra su reproducción a partir de las normas impuestas a las personas y de los procesos rituales que incluyen los relacionados con aspectos de la fiesta religiosa y los de los cambios de estatus de los individuos (periódicos, de paso y reguladores fundamentalmente); la fiesta y el ritual nos permite analizar las condiciones bajo las cuales se reproduce el sistema de género vigente y las posibilidades de cambio. La proposición que guía este trabajo es que los cambios culturales se pueden observar en un espacio geográfico-temporal, en la dimensión económica; las condiciones de incorporación de las mujeres a las actividades económicas han cambiado así como la percepción sobre el papel que desempeñan en relación a los emprendimientos y su relación con el éxito/fracaso.

Los procesos económicos se entrelazan estructuralmente con los procesos ideológicos y simbólicos específicamente con la institucionalización ritual de las fiestas, gracias a ello la red de colaboración y distribución de recursos se reproduce. En la tradición zapoteca, la organización de la comunidad tiene como base la tradición étnica religiosa y al mismo tiempo, los miembros de la comunidad –las mujeres y los varones en su cotidianidad– expresan una subjetividad que permanece sujeta a una estructura y a los roles por género. Es decir existe una dialéctica entre sujetos y comunidad que se mantiene por la fuerza de las tradiciones. Las transformaciones culturales están relacionados

con los cambios en la comunidad, la migración y la modernización que comienza a ser parte de su vida cotidiana pero que es impulsada desde la capital del Estado.

Las actividades económicas que se realizan en la comunidad son un ejemplo del uso de recursos. La población se rige por usos y costumbres, esto significa que existen mecanismos de origen prehispánico que hacen posible el uso de la energía individual en obras comunales y la distribución de bienes entre sus miembros.

Para la organización de la fuerza de trabajo, se sigue un esquema de división por género y en el caso de los productos artesanales por los cuales es conocido Teotitlán del Valle, esto aplica para la elaboración de tapetes. En principio, es una actividad que congrega a las familias extensas, asigna labores específicas en función de las diferentes etapas del proceso de producción. Se mantiene viva la tradición, y puede afirmarse que la distribución del trabajo por género en los talleres familiares no contradice la distribución tradicional en la comunidad. Asimismo, el cambio en la asignación de labores por género comienza a observarse y es posible que tenga un impacto en la organización de otras actividades por género que se realizan en esta comunidad.

Existe una organización comunitaria tanto para la elaboración de los tapetes así como para su promoción y venta. Se ha buscado colocarlos no solo en la ciudad de Oaxaca o en la región, sino en todo México y en el exterior. Para ello, la organización comunitaria ha utilizado las redes de teotitecos en el exterior, específicamente en los Estados Unidos. Esto les ha permitido realizar una venta directa entre productor-consumidor. A través de las redes se refuerzan los elementos que definen la identidad teotiteca: el uso del idioma zapoteco, la comida tradicional y las fiestas y rituales religiosos.

Se busca colocar en mercados más exigentes, los productos elaborados a mano con utensilios tradicionales y materia prima orgánica. Durante las entre-

vistas realizadas se resaltaron los elementos que los teotitecos creen que deben venderse a un consumidor más exigente:

lo natural...

el ...tinte

todo a mano, (en referencia a la elaboración)

producto artesanal

la calidad

alternativas (en referencia a lo que representa el tapete como producto).

(Entrevista 10)

La división del trabajo en las familias extensas incluye los procesos de cardar, teñir, hilar y tejer. Los lugares de trabajo son por lo general las casas familiares, donde al centro se pueden observar utensilios para teñido de hilo. Por lo general se reserva un área de la casa para los telares y otra contigua para el almacén y venta. Aún los miembros más ancianos participan en estas actividades. El proceso de elaboración es manual y se aprende desde los 4 o 6 años, normalmente las personas de la tercera edad siguen elaborando tapetes.

En todos los casos, la elaboración es familiar, no existen fábricas sino pequeños talleres o empresas donde puede o no producirse la lana. La división del trabajo se observa también en actividades previas al proceso como la obtención de hilo. Las mujeres por tradición pueden hacer cualquier actividad a excepción de los tapetes de gran tamaño por el tipo de telar que se utiliza. En la mayoría de los negocios se busca agradar al cliente elaborando tapetes con diseños bajo pedido y al mismo tiempo se trata de conservar algunos elementos tradicionales de la cultura teotitica y/o zapoteca en los diseños, por ejemplo el diamante o las grecas.

Es común que los teotitecos elaboren tapetes con motivos y símbolos tradicionales y de la región así como diseños especiales bajo pedido, diseñadores, arquitectos y pintores extranjeros y nacionales son asiduos clientes de los teotitecos (Figura 1).



Figura 1. Diseños geométricos y bajo pedido

Comúnmente para la elaboración de un tapete, se sigue la tradición, tanto en la enseñanza de los procesos: cardar, hilado, entintar, montar el hilo en el telar, señalar el dibujo en los hilos y tejer. En la comunidad se aprende a tejer de manera indistinta, la única diferencia es el tamaño del telar que se puede manejar y en algunos casos los diseños que se proponen. En la mayoría de los casos son diseños geométricos. La familia Mendoza Ruiz es reconocida en Teotitlán del Valle por conservar la tradición de la comida y las artesanías. Todos sus miembros son tejedores y se manifiestan guardianes de la tradición. Arnulfo Mendoza Ruiz, fue reconocido por su trabajo en artes plásticas y por su interés en la elaboración de tapetes al introducir nuevos materiales como el algodón, la seda, el oro y la plata, así como por la difusión de la tradición teotitlteca con la galería de arte “La Mano Mágica” en la ciudad de Oaxaca. Este pintor recuperó las grecas de Monte Albán y el Diamante de Saltillo, y junto con otros artesanos ha hecho popular los diseños de milpas, lluvias y monta-

ñas y el ojo de Dios. Existen diversas organizaciones cooperativas de producción como: Mujeres que Tejen Sarapes con sus Manos, Semillas por la Mujer, Centro de Arte Textil Zapoteco Bii Daiüü, entre otras. Estas cooperativas han pasado por altibajos y en algunos casos no han logrado el éxito. Es importante recalcar que la organización comunitaria está por encima de la organización cooperativa o de emprendimientos individuales que se pueden realizar. El éxito comunitario descansa en la interdependencia positiva entre los miembros de la comunidad, que es reforzada a través de los lazos familiares y las creencias religiosas.

Elaboración artesanal de tapetes

En la comunidad de Teotitlán del Valle así como en las cercanas, se buscó la especialización en un producto. Esta especialización se derivó de un proceso artificial debido a la conquista española en la región. Se conservaron elementos indígenas zapotecos por ser esta región un lugar de asentamiento importante. Otro elemento que se incorporó a raíz de la conquista fue la religión católica. Se asimilaron las prácticas religiosas, los ritos y la división de género para las actividades religiosas. Esta diferenciación por género asigna a mujeres y hombres dentro de la comunidad un lugar en relación a la jerarquía y un rol en cuanto al género. Se consideran para el primero las relaciones de poder que se dan entre los miembros de la comunidad y el estatus acumulado por cada miembro a lo largo del tiempo. Para lo segundo se considera una división sexo-genérica del trabajo como lo indica Rubin (2013, p.37), “un conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana”. Esta asignación considera el sexo en un primer lugar y posteriormente el género como una construcción social.

Actualmente en Teotitlán del Valle existe una disposición de mujeres y hombres para las labores seculares incluidas las familiares y económicas y para las actividades religiosas. En los procesos de elaboración de tapetes en emprendimientos como negocios familiares, se incorpora entonces a los miem-

bros de la familia y se conservan las relaciones de poder que existen entre ellos. La asignación de los roles económicos respeta la asignación tradicional para mujeres y hombres. En Teotitlán del Valle, los hombres tienen una alta jerarquía en las familias extensas aunque las mujeres pueden participar tanto en la toma de decisiones como en las labores propias de ellos (tejer, por ejemplo). Esta situación presupone que las familias siempre deban ser extensas con presencia masculina. Con los procesos de cambio económico, de incorporación de mujeres al mercado laboral, de precariedad laboral y de migración hacia los Estados Unidos, esta circunstancia tiende a cambiar.

En un proceso tradicional para elaborar un tapete toda la familia participa. Existen procesos previos como el pastoreo y la obtención de lana e hilo. En esas actividades también hay una asignación de roles por género. Tradicionalmente son los hombres los que se encargan de cuidar a los animales, mientras que las mujeres se dedican a la coloración de la lana. Para la obtención de hilo la actividad se asigna en forma indistinta. Un buen o una buena tejedora deben conocer este proceso. La diferencia al tejer es el tamaño del tapete ya que para las mujeres los telares son siempre más pequeños. La comercialización y el diseño de estrategias de venta también son indistintos ya que es permitido que las mujeres salgan de la comunidad y vendan en ferias o eventos así como dentro de ella. Normalmente los lugares de venta son las mismas casas o solares donde es posible observar el proceso artesanal de producción. Los teotitecos se caracterizan por ser indígenas orgullosos de su comunidad, de su origen y de su forma de vida. Esta incluye elementos culturales como el idioma, las tradiciones, la comida, etc., que se han conservado y de las cuales ellos han logrado incorporar con éxito a sus productos. Así, puede afirmarse que se incorporan al mercado con productos que tienen una demanda bajo pedido. No existe una producción en serie sino una atención personal, específica y de acuerdo con las necesidades del cliente (Lipovetsky, 2013). Esta forma de colocar el producto ha sido exitosa y les ha permitido explorar mercados fuera de la comunidad y de la región.

Proceso de producción

Puede dividirse en dos grandes etapas: una que corresponde con la obtención y preparación de la materia prima y la segunda, con la elaboración del tapete. La primera busca ante todo conservar los terrenos de la comunidad destinados a bosque por lo que la crianza de las ovejas queda restringida a espacios específicos o en su defecto puede comprarse de otra comunidad. Los tapetes no tienen mezclas con otros productos sean estos naturales o sintéticos y eso impacta en su precio. El primer proceso involucra la escarmenada, la limpia y la hilada de la lana. La textura del hilo dependerá de la tensión que aplique el productor a cada mechón de lana, junto con el movimiento de los malacates y ruedas de madera (Figura 2).

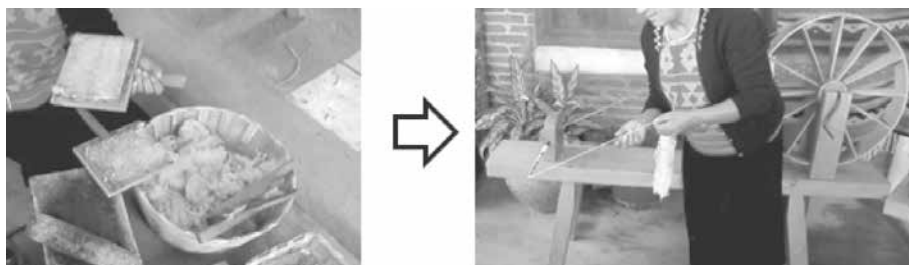


Figura 2. Proceso de hilado

La lana puede utilizarse en su color natural con escalas de blanco, gris y negro o ser teñida en diferentes matices (Figura 3); a través de un proceso de cocción con sustancias de origen mineral, vegetal o animal. Dependiendo del color deseado, varía el tiempo de cocción así como la cantidad y variedad de ingredientes que se agregan. Este proceso lo realizan las mujeres porque involucra utensilios relacionados con la preparación de alimentos o los espacios destinados para ello, sin embargo todos los hombres conocen las combinaciones de color y los colores base que pueden obtenerse en el proceso de teñido. Una vez terminado de teñir el hilo, se lava y se seca. Cada tejedor debe conocer la cantidad esperada de este a gastar en función del diseño que va a plasmar.



Figura 3. Proceso de teñido

Los teotitecos se enorgullecen por utilizar “productos naturales” para teñir los hilos de lana. Dentro de los colorantes se encuentran la cochinilla de nopal, el añil, el musgo de roca, el huizache, la barba de pirul, el pericón y la nuez; para fijar los colores se emplea la lejía de cal, el alumbre, el jugo de limón, la sal natural, el vinagre casero, entre otros.

Recientemente los teotitecos han usado la condición natural de los materiales de los tapetes y su elaboración manual como parte de una estrategia de mercadotecnia que ubica a los productos con el distintivo de *orgánicos*. Esto les ha permitido abarcar nichos de mercado nuevos e incrementar los precios de los productos dado que tienen una demanda alta por ser elaborados a mano y emplear diversos materiales (incluido el algodón y la seda).

Organización comunitaria y redes de comercialización

La tradición étnico-religiosa de la comunidad es católica. Se celebran fiestas en honor a la Preciosa Sangre, al Cristo Negro de Esquipulas y a la Virgen del Rosario, así como las Fiestas de Muertos, Semana Santa y Navidad. Aunque muchos teotitecos han emigrado, conservan su idioma y sus tradiciones. Regresan en temporadas específicas a la comunidad para participar de las fiestas, contraer matrimonio o bautizar a sus hijos. Los elementos que refuerzan la identidad son el autorreconocimiento como zapotecas, miembros de una colectividad y la práctica religiosa católica.

En Teotitlán la tradición zapoteca es muy grande, se puede observar en la preparación de comida tradicional, en los rituales religiosos que son mezclados con creencias prehispánicas y en el uso del idioma zapoteco como lengua materna. Se trata de un municipio indígena, regido por los usos y costumbres. Esta organización política y la forma colectivista de participación de cada teotiteco aseguran la reciprocidad entre los miembros de la comunidad. En Oaxaca existen dos formas de reciprocidad comunal, una es la *guelaguetza* donde una persona pide a otra ayuda en especie. Esta ayuda se debe retribuir en otro momento. Cualquier persona puede hacer uso de este mecanismo horizontalmente con cualquier sujeto del grupo que tenga un estatus igual o similar. El segundo mecanismo es el *tequio* donde se busca el apoyo de los individuos de la colectividad con trabajo. Normalmente para construcción o reparación de obras en común. Ambos mecanismos solo funcionan si existe voluntad de las partes, involucran redes de apoyo entre los miembros de la comunidad. La base de la red es la *reciprocidad* entendida como la capacidad de devolver en la misma proporción el bien o servicio que ha sido donado. La equivalencia está dada por los criterios de los integrantes de la población en relación al uso y/o valor de los bienes o servicios y no involucra periodos de tiempo fijos.

En relación a las actividades productivas, las redes de apoyo comunitario como el *tequio* son percibidas en algunos casos como obstáculos para el desarrollo empresarial, debido al uso de la energía humana en otras actividades diferentes a las empresariales y el destino comunitario del trabajo. Aun así, ambas formas de reciprocidad colectiva han perdurado hasta nuestros días. Puede decirse que estas han permitido desarrollar una infraestructura en la comunidad y son la base de red que se emplea para la comercialización. Es decir, la estructura social que mantienen los teotitecos se utiliza para la venta de las artesanías y particularmente de los tapetes. Teotitlán del Valle es reconocido en la región como una comunidad especializada en su elaboración. De esta forma, ese reconocimiento permite usar a la comunidad entera los nichos de mercado.

Las estrategias de venta involucran el diseño de programas de turismo donde los posibles compradores pueden visitar la comunidad; las redes entre empresarios del ramo turístico y miembros de otras comunidades pueden utilizarse en ferias permanentes o itinerantes y en espacios de venta de artesanías de la región, así como las redes que los teotitecos tienen en el exterior.

La comercialización de los tapetes puede realizarse directamente con el productor o con la familia extensa. Se busca satisfacer al cliente y recibir un ingreso por la venta, los productores conocen la producción por familia y en el proceso de venta asignan el dinero al productor directo; la estrategia de venta tiene como base a la comunidad indígena y no al empresario individual, porque el beneficio se concibe comunitario.

Por otra parte existen elementos del contexto que presionan hacia el cambio a la comunidad entera. Por un lado, el crecimiento económico de la región del valle en la que se ubica la población, el crecimiento urbano de la ciudad de Oaxaca y la migración de los habitantes de la comunidad. Por otro lado, los procesos de educación pública que han permitido la incorporación de las mujeres al mercado laboral en mejores condiciones.

Aunque Teotitlán del Valle no es una comunidad expulsora de mano de obra está expuesta a los cambios que registra la región y a la migración de algunos de sus miembros. Así, varios teotitecos han migrado hacia la ciudad de Oaxaca para establecer comercios fijos; la migración que se observa es por grupos de familias extensas más que referida a un género en particular, es decir, las familias buscan mejorar sus condiciones de vida en otro lugar y no las personas en forma individual. Tampoco hay una migración hacia mercados laborales con demanda específica por género. Esta particularidad permite a los teotitecos mantener fuera las redes que existen en la colectividad, asimismo, el cúmulo de elementos que son significativos culturalmente; de esta manera, la migración evidencia las tensiones al interior del grupo. Por un lado una tensión hacia la estabilidad y continuidad cultural y por el otro una tensión hacia el cambio. Ambas tensiones se expresan en la construcción de género de los

teotitecos. En la medida que comiencen a darse cambios en los elementos del núcleo cultural, estos se expresarán en las relaciones de producción y en los papeles que se asignan a mujeres y hombres en la comunidad.

Ritual y poder

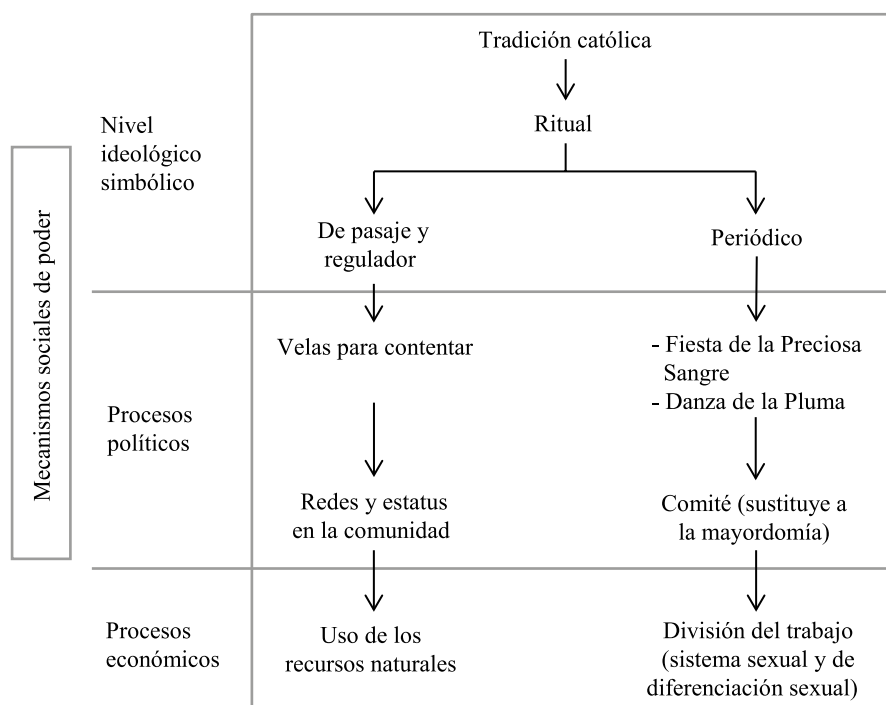
Los procesos que tienen relación con la distribución del poder en Teotitlán son los de nivel ideológico simbólico que incluyen los rituales de paso, reguladores y periódicos y los procesos de distribución del poder con los comités religiosos y seculares. Cada individuo en la comunidad tiene asignado un espacio en la estructura social y le corresponden ciertas actividades en el ciclo ritual religioso y secular.

La comunidad organiza su ciclo ritual conforme lo marca la tradición religiosa católica; hay rituales de paso relacionados con las bodas: velas para contentar y los fandangos (seculares y religiosos), celebración del nacimiento, confirmación y entierros (Hernández-Díaz, 2012; Díaz, 1998; Van Gennep, 1969); todas estas ceremonias se acompañan con música y comida especial. Para la preparación del rito se siguen reglas estrictas sobre lo que deben hacer mujeres y hombres según sus condiciones (solteros, casados, viudos) y edad. Esto aplica también para la vestimenta y comida tradicional que se emplea en estas actividades.

En los rituales se reproduce la estructura de jerarquía que predomina en la comunidad, y que se mantiene también en los procesos económicos. El género, la edad, el prestigio adquirido en el grupo y el rango en la estructura social se respeta tanto en los rituales como en la elección de los comités y en los procesos de producción (ver Diagrama 1). Ejemplo de esta estructura son las disposiciones del presidente del comité, o del huehuete o escribano (Hernández-Díaz, 2012) en las ceremonias seculares o religiosas. La disposición del espacio, los objetos que acompañan al ritual, el lenguaje durante las ceremonias, los turnos para hablar o bailar, el orden para recibir a los invitados, etc., están rígidamente establecidos y se convierten en norma para los habitantes de Teotitlán.

Las ceremonias religiosas suelen ser de adoración a los santos, de ritos de paso (compromisos matrimoniales, compadrazgos) o de comités para acuerdos comunitarios, todas ellas muestran el estatus de las parejas en la colectividad. La tradición marca que sean parejas católicas casadas con arraigo en la comunidad las que tengan mayor responsabilidad en los ritos comunales. En relación a la división del trabajo para la preparación de los alimentos, existen también normas rígidas para las mujeres. La elaboración de la comida ritual, involucra no solo el conocimiento que estas tienen sobre los ingredientes y preparación a la usanza antigua de la comida ritual sino que además deben tener un reconocimiento entre los miembros de la comunidad.

Diagrama 1. Ciclo ritual en Teotitlán del Valle



La fiesta tiene un elemento ideológico simbólico relacionado con la tradición católica; otro de relaciones políticas y redes entre los miembros de la comunidad, que es el medio para ejercer poder o reforzar el estatus de los

individuos así como para distribuir los recursos; y un tercer nivel, del proceso económico que en el caso de la fiesta, se refiere a la organización del comité del templo para asegurar que exista continuidad en los festejos. La fiesta religiosa es un evento en el que participan todos los miembros de la comunidad. Es importante porque reúne no solo a los teotitecos que están fuera de la comunidad, sino a los turistas que pueden consumir los productos artesanales. La fiesta religiosa refuerza la identidad de género, étnica y comunal; para llevarla a cabo se realizan tres colectas en la comunidad, de acuerdo con la importancia de la celebración: para la Semana Santa, para la Preciosa Sangre y para la Virgen del Rosario. La fiesta es la ocasión para visitar la comunidad y establecer redes para la venta fuera de la región.

Para la organización de la fiesta se articulan grupos de hombres que conforman los comités. Esta figura ha sustituido a las antiguas *mayordomías*, pero mantiene vigente la disposición simbólica y de relaciones de poder que eran parte de esa institución.

Los miembros del comité son trece personas (hombres adultos mayores de cincuenta años, casados) con estatus reconocido en la comunidad, que tienen a su cargo la organización de las fiestas, la distribución del trabajo y de los bienes suntuarios que incluyen la comida asignada para cada ritual y la elaboración de las velas y ofrecimientos o mandas a los santos entre los miembros de la comunidad (ver Diagrama 2). Si se analiza el ritual por temporalidad (Diagrama 3), podrá observarse que la mayoría de las ceremonias son periódicas; los rituales reguladores se corresponden con el invierno y con las fiestas de abundancia como la Natividad, Niño Dios, Fiesta de La Cuevita.

Las actividades económicas se entrelazan con las actividades religiosas y rituales. La actividad de las velas y la elaboración de tapetes son dos ejemplos de ello. Por un lado, las velas se utilizan en ritos relacionados con los compromisos, el “robo” de la novia y la explicación que se debe dar a los padres al descubrir que su hija no está en casa. El intermediario entre los padres y el novio de la hija ausente es el huehuete. Esta mediación requiere la elaboración de

velas aromáticas cuya luz representa a la hija ausente. Su número varía en relación a la prosperidad de los contrayentes. Gagnier (2007) cita un ritual donde fueron necesarias 87 velas para contentar. La elaboración de este producto es manual, y en general, labor de mujeres; se busca cera especial (del Istmo, en algunos casos), aromática y se utilizan colores naturales como la cochinilla para confeccionar flores multicolores de diferente tipo que adornan cirios, y velas que pueden llegar a medir hasta dos metros de altura, dependiendo de la importancia y estatus de los contrayentes. Además de las velas se incluye fruta y pan en grandes cantidades. Todo esto a excepción de las velas se reparte entre los parientes y amistades que dan fe del compromiso de los futuros novios. Así, comienza un proceso de reciprocidad que culmina con la ceremonia religiosa. Las actividades económicas relacionadas incluyen a miembros de la comunidad, tanto en la fabricación de las velas, como en las flores, pan y fruta.

Para la confección de tapetes se requiere la energía de toda la familia extensa, la división del trabajo se basa en un sistema sexogenérico binario pero no hay concentración de los ingresos. Cada miembro adulto recibe lo proporcional a su trabajo.

Los rituales se siguen llevando a cabo en la comunidad a pesar de los cambios en las estrategias laborales por género. La migración no ha impedido que los teotitecos vuelvan o que financien la fiesta desde el exterior. Sin embargo, el cambio cultural comienza a darse desde las actividades económicas. Se puede constatar que las mayordomías han sido sustituidas por los comités y que a través de los rituales se asegura la reciprocidad y la distribución de excedentes. A medida que algunos teotitecos logran acumular más ingresos, estos mecanismos deben asegurar que no exista concentración (rituales reguladores). Son los cambios en las actividades económicas los que han comenzado a modificar la percepción sobre el papel que desempeñan las mujeres en relación a los emprendimientos económicos. Aunque el éxito al interior de la comunidad puede ser atribuido a una estrategia comunal, no así en el exterior –sobre todo en la elaboración de redes y la participación de mujeres–. Así, Teotitlán es una

comunidad que sigue manteniendo vigentes sus tradiciones, pero las adecúa a la dinámica económica de la región (turística y económica).

Diagrama 2. Ciclo ritual religioso

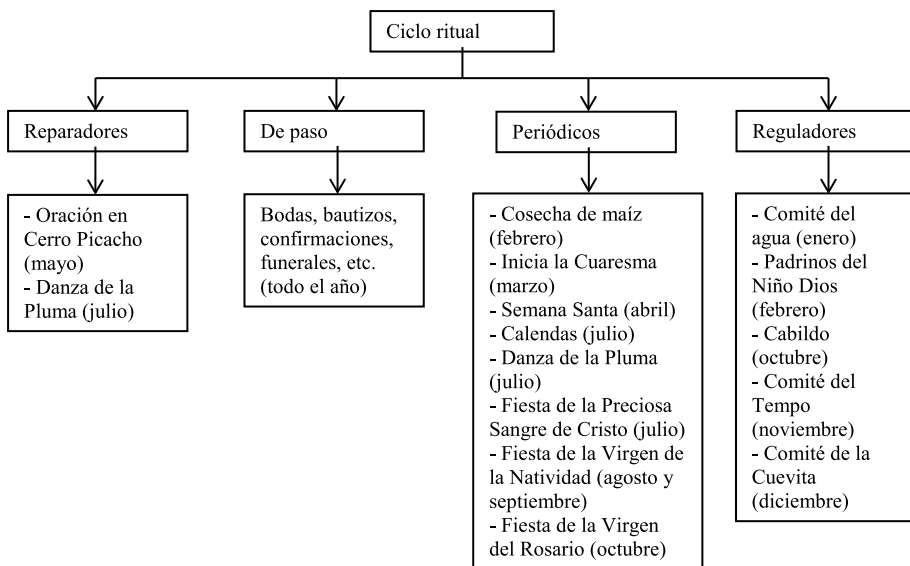
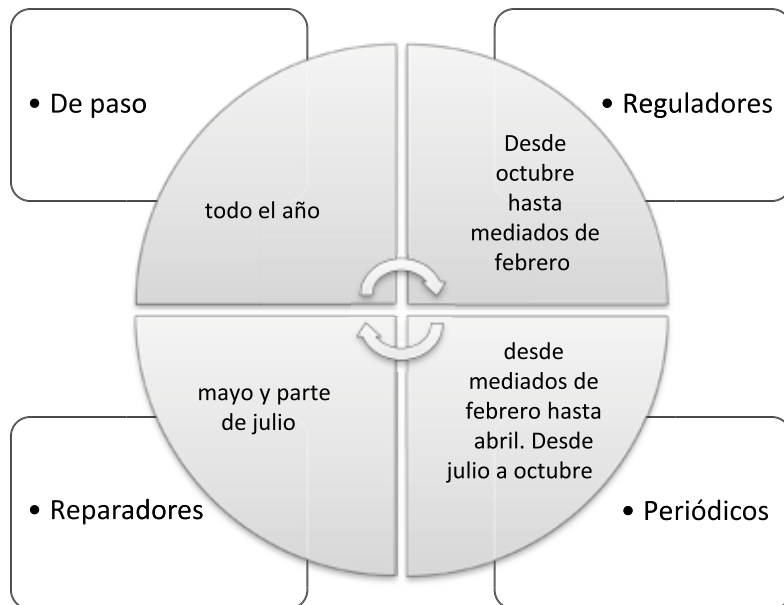


Diagrama 3. Ciclo ritual anual



Conclusiones

En Teotitlán del Valle la elaboración de tapetes se realiza de manera artesanal utilizando la estructura social vigente y la división sexo-genérica del trabajo. En la comunidad existen mecanismos que articulan los aspectos económicos con los políticos e ideológicos a través de dos elementos: la identidad étnica y la tradición católica. La disposición de la fuerza de trabajo por género se observa en dos mecanismos que buscan la reciprocidad al interior de la comunidad y que permiten reducir las fricciones entre sus miembros. En esta población existe un apego muy grande a la tradición. Esta tradición se reproduce en la organización para el trabajo y en las empresas familiares.

La organización de las unidades de producción se lleva a cabo con las familias extensas donde cada mujer y cada hombre tiene asignado un rol. A través del estudio de los emprendimientos económicos en pequeños talleres familiares de elaboración de tapetes pudo comprobarse que esta actividad es un ejemplo de la organización para el trabajo que se corresponde con un sistema de género binario en transición. Es una actividad tradicional de la comunidad así como la fabricación de velas y de pan.

Aunque por un lado hay elementos que refuerzan la estabilidad, existen otros que comienzan a presionar hacia la transformación. Los cambios en la construcción del género se relacionan con los cambios en la subjetividad de cada individuo y con la variación del entorno. Entre los primeros están los elementos ideológicos y simbólicos que aglutinan el conjunto de creencias de los teotitecos y que se expresan en el ciclo ritual anual. Asimismo existen actividades relacionadas con el ritual donde la modificación no es visible. En la comunidad de Teotitlán del Valle la relación de género comienza a estar expuesta a las condiciones de cambio económico y social de la región así como a la posibilidad de ingreso al mercado laboral por parte de las mujeres.

Los procesos económicos aunque pueden estudiarse en forma aislada no

deben separarse de los procesos políticos e ideológicos; dentro de Teotitlán se siguen utilizando mecanismos de contención, de reciprocidad y de redistribución de recursos. Todos ellos aseguran que la tradición perdure. Asimismo se comienzan a utilizar elementos de la tradición como estrategias empresariales que podrían considerarse sustentables y que buscan proteger los recursos comunales y al mismo tiempo proporcionar un producto de alta calidad. En la elaboración de tapetes artesanales se sigue un proceso que respeta la tradición en cuanto a la asignación de roles por género, se utilizan las redes que los teotitecos han podido establecer en el exterior de la comunidad para poder vender el producto como artesanal y se difunde la producción como de alta especialización. Esta población a pesar de estar inmersos en un proceso de cambio socioeconómico regional han logrado preservar elementos comunitarios colectivistas que les han permitido conservar y fortalecer las redes.

La orientación colectivista también les ha permitido utilizar formas alternativas para proveer la materia prima. Los productos son elaborados en forma tradicional de desde la obtención de la materia prima hasta el proceso de tejido. Los diseños personalizados cumplen con los requerimientos de cada consumidor. De esta forma se logra un producto artesanal altamente valorado tanto dentro como fuera de la comunidad.

Referencias Bibliográficas

- Butler, J. (1997). *Lenguaje, poder e identidad*. España: Editorial Síntesis.
- Chodorow, N. (1984). *El ejercicio de la maternidad: psicoanálisis y sociología de la maternidad y paternidad en la crianza de los hijos*. Barcelona: Gedisa.
- Dalton, M. (2010). *Mujeres: género e identidad en el Istmo de Tehuantepec*. Oaxaca, México: CIESAS.
- Díaz, R. (1998). *Archipiélago de rituales. Teorías antropológicas del ritual*. México: Anthropos. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Gagnier, M. J. (2007). *Rituales de armonía. Fiestas de Teotitlán del Valle*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Artes de México.

- Hernández-Díaz, J. (2012). *La Danza de la Pluma en Teotitlán del Valle. Expresión de identidad de una comunidad zapoteca*. México: Secretaría de las Culturas y Artes de Oaxaca.
- Hirata, H. & Kergoat, D. (1997). *La división sexual del trabajo, permanencia y cambio*. Argentina: Asociación Trabajo y Sociedad.
- Lipovetsky, G. (2013). *La felicidad paradójica*. México: Anagrama.
- Rubin, G. (2013). “El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo”. En M. Lamas (comp.), *El género: La construcción cultural de la diferencia sexual* (pp. 35-96). México: PUEG.
- Van Gennep, A. (1969). *Los ritos de paso*. España: Antropología Alianza Editorial.