

Aproximaciones teóricas a una perspectiva interseccional en la crítica cultural feminista: Aportes para una genealogía dispersa por el continente americano

Natalia Soledad Encinas¹

Recibido: Mayo 2021 / Revisado: Marzo 2022 / Aceptado: Marzo 2022

Resumen: Introducción. El presente artículo propone visitar una serie de críticas feministas sobre la dimensión simbólico-cultural elaboradas desde distintos contextos históricos y geográficos. **Objetivos.** El objetivo general del trabajo es aportar a la construcción de genealogías en torno a la crítica cultural feminista desde una perspectiva raza/clase/género (hooks, 2015/2020). **Metodología.** A través de una revisión bibliográfica procedemos mediante un análisis teórico de artículos, ensayos y libros. **Resultados.** En su conjunto, estos aportes pueden comprenderse como parte de una perspectiva interseccional en la crítica cultural feminista. **Conclusiones y discusión.** El estudio permite reflexionar sobre la vigencia de estas elaboraciones teóricas para producir algunas interpretaciones sobre la etapa actual del feminismo, particularmente en Argentina, en el marco del devenir de un proceso caracterizado por diversas autoras como “cuarta ola” y de la presencia reciente de la denominada “marea verde” en las calles, como expresión que da cuenta de la masividad alcanzada por la lucha a favor de la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo en este país, finalmente sancionada en 2020. Sostenemos que la crítica cultural feminista interseccional es productiva para aportar a la comprensión de una serie de heterogéneas manifestaciones artísticas y prácticas creativas realizadas desde perspectivas antipatriarcales.

Palabras clave: crítica cultural feminista; interseccionalidad; arte; cultura; genealogías; arte feminista.

[en] Theoretical approaches to intersectional perspective in feminist cultural criticism: Contributions for a scattered genealogy throughout the American continent

Abstract: Introduction. This article proposes to review and record a series of feminist criticism about symbolic-cultural dimension carried out from different historical and geographical contexts. **Objectives.** The general objective is to contribute to the construction of genealogies around feminist cultural criticism from a “race/class/gender perspective” (hook, 2015/2020). **Methodology.** Through a bibliographic review we carry out a theoretical analysis of articles, essays and books. **Results.** These contributions can be understood as part of an intersectional perspective in feminist cultural criticism. **Conclusions and discussion.** The study allows us to reflect on the validity of these theorizations some interpretations regarding the current stage of feminism, specifically in Argentina. In the context of a process characterised by various authors as “cuarta ola” (“fourth wave”) and the recent presence of the “marea verde” (“green tide”) in the streets, as an expression that accounts for the massiveness of the struggle in favour of The Voluntary Interruption of Pregnancy Law in this country, finally sanctioned in 2020. We affirm that intersectional feminist cultural criticism can contribute to the understanding of a series of heterogeneous artistic productions and creative practices carried out from antipatriarchal perspectives.

Keywords: feminist cultural criticism; intersectionality; art; culture; genealogies; feminist art.

Sumario: 1. Introducción. 2. Aportes feministas para desanudar la cultura heteropatriarcal/clasista/racista. 2.1. La dimensión simbólica de la heterosexualidad obligatoria. 2.2. La producción creativa en el entramado de opresiones. 2.3. Sobre el silencio/silenciamiento en la cultura. 2.4. Una crítica desde “la frontera”. 2.5. Sobre el arte realizado por mujeres y disidencias. 2.6. Posiciones contra-dominantes en la cultura. 3. Conclusiones y discusión. Financiación. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Encinas, N. S. (2022). Aproximaciones teóricas a una perspectiva interseccional en la crítica cultural feminista: Aportes para una genealogía dispersa por el continente americano, en *Revista de Investigaciones Feministas*, 13(1), pp. 241-251.

1. Introducción

Tras los rastros dispersos de reflexiones feministas sobre la dimensión simbólico-cultural, este artículo propone una lectura en torno a una serie de elaboraciones teóricas realizadas por diversas autoras en distintos contextos históricos y geográficos. El objetivo general del trabajo es aportar a la construcción de genealogías en

¹ Facultad de Ciencias Políticas y Sociales- Universidad Nacional de Cuyo, Argentina.
INCIHUSA-CONICET, Argentina.
natisencinas@hotmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4524-5792>

torno a la crítica cultural feminista desde una “perspectiva raza/clase/género” (hooks, 2015/2020). Específicamente, buscamos poner en relación algunas críticas producidas durante los años setenta y ochenta en el marco del feminismo lesbiano, negro y chicano norteamericano con otras realizadas desde los feminismos latinoamericanos, puntualmente en Chile, a partir de los años noventa². Se trata, cabe señalar, de un recorrido que no se supone exhaustivo ni abarcador de todo lo que las feministas han producido críticamente sobre la dimensión simbólica. Más bien, lo que llevamos a cabo es, al modo de un ejercicio cartográfico, una aproximación a algunos textos en los que identificamos una clave de lectura -entre otras posibles- en la dirección de lo que conceptualizamos como una perspectiva interseccional en la crítica feminista de la cultura y que, además, tienen la particularidad de focalizar en la *politicidad* que reside en las manifestaciones estéticas o creativas realizadas por mujeres y lesbianas³.

En cuanto a las autoras en cuyas teorizaciones indagamos, se trata de una selección de algunas académicas y activistas que han producido desde diversos posicionamientos críticos respecto de la teoría feminista hegemónica. En cuanto a quienes han escrito desde el contexto norteamericano, revisitamos los trabajos de autoras que entre las décadas de 1970 y 1980 elaboraron una crítica al feminismo hegemónico blanco, heterosexual y de clase media dominante. Indagamos, específicamente, en la producción intelectual de Adrienne Rich, Audre Lorde y Gloria Anzaldúa, de quienes nos interesa recuperar específicamente, y poner en diálogo, sus teorizaciones vinculadas a la crítica de la cultura. Por otro lado, nos detenemos en elaboraciones teóricas en torno a la crítica cultural feminista que desde Latinoamérica ha realizado Nelly Richard desde principios de los años noventa, situada en Chile.

Además, es relevante mencionar que se trata de feministas que han transitado entre el ámbito de la academia, el activismo y las intervenciones en el campo cultural. Rich, Lorde y Anzaldúa, además de académicas han sido escritoras; mientras que Richard ejerce la crítica cultural feminista e interviene en el ámbito de la cultura a través de su participación en instituciones como museos, donde dicta frecuentemente conferencias y seminarios. Esto las ubica en una posición singular en la academia, la que transitan, pero que a la vez desbordan o “contaminan” con otros registros y modulaciones del lenguaje, lo que les otorga a varios de sus textos una impronta poética particular. Por este motivo, y para no aplanar estos estilos de escritura en tanto estético-políticos, es que priorizamos en varios pasajes de este artículo las citas textuales antes que las paráfrasis, lo que da como resultado un texto polifónico, construido mayormente a través de las propias voces de las autoras.

En su conjunto, sostenemos que en dichas contribuciones se perfila el feminismo como herramienta de análisis cultural y que éstas permiten articular lo que llamamos una crítica feminista interseccional a la cultura dominante. Partimos del supuesto de que estas elaboraciones teóricas portan vigencia en relación a la comprensión de las luchas feministas contemporáneas en los países latinoamericanos, en un contexto que en el caso de Argentina -desde donde producimos este artículo- se caracteriza por una fuerte visibilización de la lucha histórica de los feminismos y los movimientos de la disidencia sexual (Morgade, 2019), en una etapa que diversas autoras conceptualizan como “cuarta ola” (Freire *et.al.* 2018; Alcaraz y Frontera, 2018). Nuestra anticipación de sentido es que los abordajes de la cultura y el arte con herramientas de la teoría feminista desde una perspectiva interseccional contribuyen a analizar y desarticular una de las dimensiones de la dominación heteropatriarcal, capitalista y racista. Además, entendemos que este punto de vista resulta productivo para interpretar una serie de imágenes, acciones performáticas, manifestaciones creativas y obras artísticas que producen “creativas formas políticas de resistencia y/o transformación social que tienen como eje central (pero no único) la deconstrucción de un sistema patriarcal basado en la desigualdad de género” (País Andrade e Igarzábal, 2021, p. 8).

En cuanto a la metodología, se trata de un trabajo de investigación teórica y hemos procedido mediante una revisión de materiales bibliográficos en vistas a identificar, sistematizar y analizar artículos, ensayos y libros de las autoras seleccionadas. A partir de una aproximación interpretativa y orientada de los textos en relación al tema de nuestro interés, elaboramos una serie de categorías de análisis en torno a algunos “nudos” (Kirkwood, 1990) problemáticos que se desprenden del material abordado.

2. Aportes feministas para desanudar la cultura heteropatriarcal/clasista/racista

Como punto de partida de la mirada sobre la naturaleza interconectada de las dimensiones de sexo-género, clase y raza reconocemos las críticas esgrimidas por las mujeres negras y “de color” al feminismo de las mu-

² Este trabajo se desprende de uno de los capítulos de la propia tesis doctoral en curso, en la que se indaga sobre los cruces entre arte, feminismos y periodismo cultural en los años recientes en Argentina.

³ Cuando nos referimos aquí a “mujeres” lo hacemos entendiendo a éstas no como un grupo natural, sino como una categoría social y política, históricamente construida. Siguiendo a Monique Wittig, consideramos que las mujeres son “una categoría social: el producto de una relación económica de explotación y de una construcción ideológica (...) son una clase social con intereses comunes basados en su condición específica de explotación y dominación” (de Lauretis, 1987/2000, p. 139). Y que entre las mujeres hay diferencias en razón de los entrecruzamientos de distintas dimensiones de opresión como la clase y la racialización. En cuanto a la categoría “lesbianas”, en tanto, la utilizamos distintivamente, siguiendo la conceptualización de Wittig (1992/2006). Asimismo, cuando sostenemos la subordinación sexo-genérica que se produce en las sociedades heteropatriarcales en relación a mujeres y lesbianas tenemos en cuenta que dicha subordinación se lleva a cabo, también, sobre otras disidencias sexuales y sobre personas trans, travestis, intersex y otras identidades de género no binarias.

jeros blancas que dominaban el discurso feminista que había surgido a finales de la década de 1960 en Estados Unidos. Una de las autoras que recupera y elabora algunas de esas críticas es bell hooks (2015/2020), quien bregó por introducir una perspectiva feminista diferente, “que no esté determinada por la ideología del individualismo liberal” (p. 38) que tendía a centrarse exclusivamente en el género. Frente a aquella, hooks propuso articular una teoría “que analizara nuestra cultura desde un punto de vista feminista arraigado en una comprensión del género, la raza y la clase” (p. 18).

El enfoque interseccional construido en la teoría feminista ha permitido reconocer que las desigualdades sociales y materiales son producidas en el entrecruzamiento de distintos sistemas de opresión (racial, sexual, clasista). Esta perspectiva tiene diversas modulaciones y ha sido caracterizada por las feministas afroamericanas como “simultaneidad de opresiones” (Combahee River Collective, 1977), “matriz de dominación” (Collins, 2012), “interseccionalidad” (Crenshaw, 1991), “interdependencia” de opresiones (hooks, 1984). Las feministas decoloniales latinoamericanas, en tanto, se refieren a la “imbricación” (Espinosa Miñoso, 2014) o “consustancialidad” de las categorías sexo/género, raza y sexualidad (Curiel, 2014 y 2012). Mientras que, por otro lado, las feministas materialistas francófonas reflexionan sobre lo que denominan como “consustancialidad” de relaciones sociales: de sexo, de clase y de “raza” (Kergoat, 2003).

Atendiendo a este enfoque, y en pos del trazado de un mapeo teórico a través del cual procuramos reconstruir algunas genealogías de la(s) crítica(s) feminista(es) interseccional(es) a la cultura, comenzaremos por referir a las contribuciones de la poeta, escritora y crítica feminista lesbiana Adrienne Rich en su obra ensayística producida desde mediados de la década de 1970. Nos interesa partir de sus aportaciones en tanto la autora sostiene que la cultura dominante, a la que reconoce como no sólo patriarcal sino también racista -es “la cultura de los hombres blancos” (Rich, 1986/2001, p. 34)-, “anula el cuerpo y la creatividad” (p. 33) de las mujeres. Argumenta que pese a que las mujeres han sido verdaderamente activas en todas las culturas, “en la cultura que los hombres han inventado” yacen una serie de “mentiras y distorsiones” (Rich, 1979/1983, p. 20). Frente a esta cultura, y a partir de la constatación de que “los grupos sociales que viven bajo una cultura dominante que tiene el poder de nombrar y producir imágenes” necesitan “crear un arte que pueda resistirlo” (Rich, 1986/2001, p. 171), convoca a la “desobediencia” y a la “rebelión” (Rich, 1986/2001) a partir de la desidentificación con el patriarcado racista y heterosexista.

2.1. La dimensión simbólica de la heterosexualidad obligatoria

Para comenzar a desanudar esa cultura dominante empezaremos por tirar del hilo de lo que esta autora ha caracterizado como la “heterosexualidad obligatoria”. Lo que procuramos es recuperar lo que señala respecto de la dimensión simbólico-cultural de aquella, a la que entiende como una institución política entre otras -como la maternidad patriarcal, la explotación económica y la familia nuclear-, que han controlado tradicionalmente a las mujeres.

Rich (1986/2001) se refiere a ciertas características culturales que sostienen la institución de la heterosexualidad, tales como el ocultamiento de las relaciones entre mujeres y el virtual o total olvido de la existencia lesbiana tanto en la literatura o en cualquier creación cultural o política, como en las ciencias sociales. Esto conforma, en su conjunto, lo que llama “la propaganda cultural de la heterosexualidad” (p. 80), a las que entiende como “las formas encubiertas de socialización y las presiones manifiestas que han llevado a las mujeres al matrimonio y al romanticismo heterosexual” (p. 50), entre las que incluye “al silencio de la literatura o a las imágenes de la televisión” (p. 50). Es gracias a la institución heterosexual que el amor de las mujeres hacia otras mujeres ha sido mostrado en gran medida a través de silencios y mentiras. Así, existe todo un universo de relaciones que no ha sido nombrado ni descrito en imágenes, que ha sido omitido o disfrazado con un nombre falso. Todo eso -afirma- “se convertirá no solamente en lo no dicho sino en lo inefable” (Rich, 1979/1983, p. 235) en la “cultura patriarcal heterosexista” (Rich, 1979/1983, p. 266).

No obstante, reconoce que pese a que la heterosexualidad se ha impuesto a las mujeres tanto a la fuerza como de forma subliminal, en todas partes éstas se han resistido a ella (Rich, 1986/2001). De allí que destaca la existencia de una historia de resistencia y de “rebelión radical” de las mujeres frente a la heterosexualidad obligatoria; una historia que, no obstante, “ha estado fragmentada, mal nombrada, borrada” (p. 80). Todo esto la lleva ponderar el rol de la dimensión simbólica como parte de la disputa feminista: “Para nosotras [mujeres y lesbianas] el proceso de nombrar y definir no es un juego intelectual, sino una captación de nuestra experiencia y la llave para la acción”, afirma (Rich, 1979/1983, p. 239).

En cuanto a las relaciones entre las distintas dimensiones de la dominación, en el texto “Invisibilidad en la universidad” (Rich, 1986/2001) utiliza el término “heterosexualismo” para describir “un prejuicio profundamente incrustado, comparable con el racismo, el sexismo y el clasismo -un adoctrinamiento político que se debe reconocer como tal y que puede reeducarse” (p. 195). Sobre la simultaneidad de estas opresiones, precisa que “El patriarcado no existe en ningún sitio en estado puro” (Rich, 1986/2001, p. 211) y reconoce la existencia de una “maraña de opresiones que han crecido unas en torno a otras durante siglos” (p. 211). Para sus argumentaciones sobre la interseccionalidad recupera parte del manifiesto elaborado en 1977 por el *Combahee River Collective* que refiere, desde el punto de vista de las feministas negras, a la experiencia de la simultanei-

dad de opresiones. De allí la (auto) crítica de Rich (1986/2001) al feminismo blanco que suele utilizar “la categoría ‘todas las mujeres’, sin rostro, sin raza, sin clase” (p. 212).

2.2. La producción creativa en el entramado de opresiones

La poeta, escritora y activista feminista lesbiana negra Audre Lorde es una de las autoras que en el contexto del feminismo norteamericano de la “segunda ola” ha argumentado sobre las articulaciones entre el racismo, el sexismo y el heterosexismo; los que, entiende, “derivan de la misma raíz: la incapacidad para reconocer el concepto de diferencia en cuanto fuerza humana dinámica” (Lorde, 1984/2003, p. 25). Articula estos, además, al capitalismo: “La problemática de las mujeres Negras es consecuencia de la contradicción general entre capital y fuerza de trabajo, y también lo es el racismo (...). La estructura capitalista es un monstruo multicefálico” (p. 53), sostiene. A la vez que advierte que no basta la abolición del capitalismo para que desaparezcan el racismo y el sexismo.

En sus escritos, Lorde (1984/2003) problematiza específicamente sobre las diferencias –en razón del sexo-género, clase, “raza”- en relación a la experiencia creativa. Arguye, con ello, sobre las desiguales posibilidades para la realización de unas manifestaciones artísticas por sobre otras en función de la posición social que se ocupa en base a los particulares entrecruzamientos de esas dimensiones:

“(…) la manera en que se plasma nuestra creatividad viene muchas veces determinada por la clase social. (...) Los requisitos de la producción de las artes visuales también contribuyen a determinar en términos de clase a quién pertenece cada forma artística. En estos tiempos en que los materiales tienen unos precios abusivos, ¿quiénes son nuestros escultores, nuestros pintores y nuestros fotógrafos? Cuando hablamos de una cultura de mujeres de base amplia, hemos de ser conscientes de los efectos que tienen las diferencias económicas y de clase en la adquisición de los medios necesarios para producir arte” (p. 124-125).

Atendiendo a estas diferencias existentes entre las mujeres, en su ampliamente conocida frase de que “las herramientas del amo nunca desmontan la casa del amo” (Lorde, 1984/2003, p. 115) podemos interpretar una apuesta a un cambio cultural en sentido amplio desde una perspectiva feminista interseccional. Es posible relacionar esta idea, a partir de lo que ella convoca a la creación de unas herramientas otras-propias, con lo que algunas autoras reconocen como distintivo de la trama cultural dominante: el silencio o silenciamiento de/sobre las mujeres, lesbianas y otras disidencias sexuales en torno al cual aquella ha sido construida.

2.3. Sobre el silencio/silenciamiento en la cultura

En varios de sus textos Rich se refiere al silencio existente en la cultura en relación a las mujeres y lesbianas, operando en lo que podríamos considerar una doble dimensión. Silencio, por un lado, *de* las mujeres o impuesto *a* las mujeres a lo largo de la historia y, por otro lado, silencio que se erige *sobre* la producción simbólica en general (y creativa en particular) que de todos modos, y pese a ese intento de silenciamiento, las mujeres han realizado.

Respecto a cómo se teje ese silencio/silenciamiento en la cultura heteropatriarcal, en el ensayo “Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana” (1986/2001) enumera diversas características del poder masculino. Entre ellas, el poder de “obstaculizar la creatividad” de las mujeres, que se lleva a cabo mediante la definición de los objetivos masculinos como más valiosos que los femeninos en cualquier cultura, lo que conduce a que “los valores culturales se conviertan en la manifestación de la subjetividad masculina”, a “la destrucción social y económica de las aspiraciones creativas de las mujeres” y a “la anulación de la tradición femenina” (p. 54). Mientras que otra de las características del poder masculino sería el poder de “arrebatarles [a las mujeres] amplias áreas del conocimiento social y de los logros culturales”. Esto se produce, entre otros factores, a través de lo que llama “el ‘Gran Silencio’ sobre las mujeres y, especialmente, sobre la existencia lesbiana en la historia y la cultura” (p. 54).

Esta idea del “Gran Silencio” es trabajada por la autora desde distintas perspectivas. Por un lado, argumenta que hay “efectos visibles en la vida de las mujeres al escuchar y ver nuestras experiencias inefables o negadas” (1979/1983, p. 46), por lo que convoca a “la ruptura del silencio feminista” (1979/1983, p. 32). Por otro lado, se refiere a la perspectiva histórica respecto de este Gran Silencio en la cultura y advierte que:

“Como mujeres, nuestra relación con el pasado ha sido problemática. Hemos constituido la obsesión central (y la represión) de todas y cada una de las culturas. Siempre hemos sido al menos la mitad (...) de la especie humana; sin embargo, en los relatos que han quedado escritos, apenas podemos encontrarnos representadas” (Rich, 1976/2019, p. 138).

Del mismo modo que sucede con la historia de otros grupos sociales que habitan los márgenes, la herencia cultural de las mujeres se ha visto oscurecida, borrada o fragmentada. Y destaca, como consecuencia de ello:

“el daño que se le puede hacer a la energía creadora cuando a ésta le falta el sentido de continuidad, la avalación histórica y la continuidad. Parece ser que la mayoría de las mujeres han realizado sus trabajos en una especie de aislamiento espiritual, de soledad tanto en su tiempo como por desconocimiento de su lugar dentro de una tradición femenina” (Rich, 1979/1983, p. 241).

Para transformar ese estado, y para que una tradición creativa continúe, precisamos de instrumentos concretos: sea las obras producidas, las palabras escritas, las imágenes para mirar y un diálogo con las mujeres creadoras que nos precedieron (Rich, 1979/1983). De allí que argumenta sobre la importancia, para las mujeres que escriben (o crean, más ampliamente), de recobrar a sus precursoras y “resistirse a la amnesia” (Sánchez Gómez, 2001). Encontrar y visibilizar las obras artísticas producidas por las mujeres en el pasado puede pensarse, entonces, como una de las vías para romper el Silencio impuesto a/y sobre las mujeres, lesbianas y otrxs sujetxs subalternizadxs. Éste será, de hecho, un tema central y una de las principales corrientes dentro de la historiografía feminista del arte.

Los aportes de Rich en torno al Silencio sobre las mujeres en la cultura han sido relevantes también para argumentar sobre la reconstrucción de genealogías de mujeres y feministas. En relación a estas últimas, la filósofa argentina Alejandra Ciriza (2015) sostiene que:

“Reconstruir genealogías feministas es un gesto político que requiere de una tarea de búsqueda de las huellas doblemente dispersas de nuestras ancestras, mujeres transgresoras algunas de ellas, feministas otras. Esas huellas se hallan dispersas pues como señalara Simone de Beauvoir (1949) las mujeres estamos dispersas entre los hombres, disgregadas debido a la discontinuidad de nuestra historia, cruzada por las desigualdades de clase y de raza, de localización, orientación sexual y lugar” (p. 85).

Rich propone, además, como contra-estrategia frente al Gran Silencio en la cultura, la acción de “re-visión”. Atendiendo particularmente al caso de la escritura, en el ensayo “Cuando las muertas despertamos: escribir como re-visión” (1979/1983) destaca el “reto lanzado por las feministas a los cánones literarios establecidos, a los métodos de enseñarlos y al tendencioso y estigmático punto de vista masculino” (p. 46). De allí que propone empezar a ver de un modo distinto: “Re-visión, el acto de mirar atrás, de mirar con ojos nuevos, de asimilar un viejo texto desde una nueva orientación crítica, esto es para las mujeres más que un capítulo de historia cultural, un acto de supervivencia” (p. 47). Esto supone moverse hacia lo que llama “un ‘espacio nuevo’ en las fronteras del patriarcado” (p. 66), lo cual nos aproxima a la idea de “vivir en las fronteras” que ha desarrollado, con otros matices, Gloria Anzaldúa.

2.4. Una crítica desde “la frontera”

Desde una identidad que define como “mestiza”, la escritora, poeta y activista feminista lesbiana chicana Gloria Anzaldúa (1987/2016) ha elaborado una crítica a lo que denomina la “tiranía cultural” (p. 57). La cultura ocupa un lugar central en su pensamiento ya que parte de la consideración de que “percibimos la versión de la realidad que nos comunica nuestra cultura” (p. 134) y advierte la posición dominante sobre la que ésta se ha construido: “La cultura está hecha por quienes tienen el poder –los hombres” (p. 57).

Anzaldúa (1987/2016) refiere como una de las características de esta cultura dominante a la “tradición del silencio” (104) que recae particularmente sobre las mujeres. De allí que convoque -en una dirección similar a las que propone Rich- a unos “movimientos de rebeldía” (p. 55). En su teorización, estos se orientan a vencer dicha tradición con la propia voz, a la que reconoce como una “lengua salvaje” (p. 111). En un sentido similar, Lorde (1984/2003) también esgrime “el poder de la palabra” y la necesidad de “recuperar un lenguaje que se ha vuelto contra nosotras” (Lorde, 1984/2003, p. 23). Por eso también convoca a una “guerra contra la tiranía del silencio” (p.21) mediante “la transformación del silencio en lenguaje y acción” (Lorde, 1984/2003, p. 19).

En Anzaldúa (1987/2016), esta crítica tiene la particularidad de ser desarrollada en una doble dirección. Por un lado, a la que reconoce como la propia cultura, a la que cuestiona por su sesgo sexista y heterosexista:

“Las mujeres se encuentran en la parte más baja de la escalera, solo un peldaño por encima de los aberrantes y los desviados. La cultura Chicana, mexicana y otras culturas indígenas no toleran la desviación. (...) La mayor parte de las culturas ha quemado y apaleado a sus homosexuales y a todo el que se desvía del común sexual” (p. 59).

Y esto se engarza, a la vez, con un cuestionamiento a la cultura de la “Supremacía Blanca” angloamericana, sobre la que advierte: “Al intentar hacerse ‘objetiva’, la cultura occidental ha convertido en ‘objetos’ a las cosas y a las personas al distanciarse de ellas, con lo que ha perdido el ‘contacto’ con ella. En esta dicotomía se halla la raíz de toda violencia” (p. 83).

Esta crítica de doble rostro es elaborada desde un posicionamiento en lo que denomina la “Frontera” (Anzaldúa, 1987/2016). A partir de su propia experiencia de vivir en los bordes, “en la juntura de las culturas” (p. 36), afirma: “La mujer no se siente segura cuando su propia cultura, y la cultura blanca, la critican; cuando los

machos de todas las razas le dan caza” (p. 62). Ante esa tiranía cultural centrada en lo masculino tanto en la cultura “blanca” como en la cultura que reconoce como propia” (india, chicana, mexicana), se rebela identificándose como *mestiza*, una posición ajena a todas las tradiciones opresoras (Anzaldúa, 1987/2016).

A partir de esa rebeldía feminista –“la lucha de la *mestiza* es, por encima de todo, una lucha feminista” afirma (Anzaldúa, 1987/2016, p. 142)- propone también un doble movimiento: cuestionar la historia y crear una cultura-otra. En relación a lo segundo, convoca a instituir “una nueva cultura –una cultura *mestiza*- con mi propia madera, mis propios ladrillos y mortero y mi propia arquitectura feminista” (Anzaldúa, 1987/2016, p. 64). Esto nos lleva a pensar en las producciones creativas de las mujeres como portadoras de una cierta *politicidad*, sobre lo que desarrollamos en el siguiente apartado.

2.5. Sobre el arte realizado por mujeres y disidencias

En continuidad con la idea de Audre Lorde (1984/2003) de que “la poesía no es un lujo”, Rich (1986/2001) también cuestiona que ésta, y el arte en general, sean “un lujo, un adorno” (p. 165) y les otorga, en cambio, un carácter político-social: “Yo creo en la presencia social del arte –como algo que rompe el silencio oficial, como voz para aquellos y aquellas cuyas voces son ignoradas, como un derecho humano innato”, sostiene (Rich, 2005, p. 46). Considera que la separación establecida entre arte y política es “una de las muchas fuerzas del patriarcado capitalista” (Rich, 1986/2001, p. 179) y frente a una visión mística del arte como proveniente de una inspiración sobrenatural que nada tiene que ver con el poder ni con el privilegio, propone lo que podemos entender como una concepción política del arte.

La autora inscribe su propia mirada sobre la literatura y el arte en el contexto de la segunda ola feminista de finales de los años sesenta en Estados Unidos y la declaración de que “lo personal es político”, cuando diversas autoras comienzan a escudriñar y cuestionar en esa clave en torno a las manifestaciones artísticas. Respecto al aprendizaje fruto de ese proceso político sostiene que “Las mujeres hemos entendido que necesitamos un arte propio: para que nos recuerde nuestra historia y lo que podríamos ser; para mostrarnos nuestras verdaderas caras –todas ellas, incluyendo las inaceptables; para hablar de lo que se ha amortiguado con códigos o con silencios (...)” (Rich, 1986/2001, p. 178). Argumenta que en el universo del paradigma masculino en la cultura se crean ideas acerca de las mujeres, la sexualidad y el poder desde el punto de vista subjetivo de los creadores varones, de allí que frente a esa “cultura dominante que tiene el poder de nombrar y crear imágenes” sea necesario producir “un arte que pueda resistirlo” (Rich, 1986/2001, p. 171).

También Lorde (1984/2003) ha sostenido que la producción creativa de las mujeres -particularmente se refirió a la poesía- no puede reducirse al mero placer estético ya que puede emerger de ella reservas de creatividad y poder que son plausibles ser convertidas en ideas y acción que contribuyan cambiar las vidas de aquellas que han estado marginadas, especialmente las mujeres y lesbianas negras, las pobres, las racializadas. Pero ésta no es una propiedad que atribuye al arte en general, sino a un tipo particular de prácticas artísticas: “Me refiero a la poesía entendida como reveladora destilación de la experiencia y no al estéril juego de palabras que, tantas veces, los padres blancos han querido hacer pasar por poesía” (p. 14). Para Lorde, es en las experiencias cotidianas que se labran este tipo de producciones creativas y dichas manifestaciones artísticas permiten que se vuelva decible/visible aquello que la cultura masculino-dominante torna innostrado/innostrable (“lo que no tiene nombre” en sus palabras) y que es necesario conceptualizar en vistas a cualquier acción futura.

Anzaldúa (1987/2016) también ha destacado la acción transformadora del arte en quien lo produce, a la que entiende con un particular matiz: “La capacidad del relato (prosa y poesía) de transformar a quien narra y a quien escucha en algo o alguien distinto es chamanística” (p. 120), afirma. El arte al que Anzaldúa “invoca” se diferencia del que llama el “arte occidental”, al que caracteriza como aquel de “la estética del virtuosismo, el arte típico de las culturas de Europa Occidental”, que “está dedicado a la validación de sí mismo. Su tarea es conmover a los humanos, alcanzando una maestría sobre el contenido, la técnica, el sentimiento. (...) Es individual (no colectivo)” (p. 122). A diferencia de ese, el arte que convoca es aquel que “es comunal y habla de la vida cotidiana”. Éste es el arte que supone para ella una transformación: “Mi alma se recrea a sí misma por medio del acto creativo”, resume sobre su experiencia (p. 129).

Considerando lo señalado por estas autoras podemos pensar en cierta *politicidad* que reside en la producción creativa de las mujeres y lesbianas -así como de otras identidades subalternizadas como las trans, travestis y no binarias- en cuanto ésta podría alterar las codificaciones de poder que operan en el ámbito de la cultura dominante a través del silencio/silenciamiento. Cuando hablamos aquí de *politicidad* utilizamos esta expresión en el sentido en que la define la teórica y crítica cultural franco-chilena Nelly Richard (2018), quien sostiene que “Existe *politicidad* en cada lugar y situación donde operan codificaciones de poder y donde estas codificaciones de poder pueden ser alteradas mediante actos críticos de oposición que subviertan escalas de valor, normas autoritarias y mecanismos represivos” (p. 197). En un primer nivel, podemos interpretar que en la cultura operan efectivamente codificaciones de poder y que la presencia de producciones artísticas realizadas por mujeres, lesbianas y otrxs sujetxs subalternizadxs tiene la potencialidad de subvertir las escalas de valor y normas autoritarias que tienden a recluir al Silencio a las mujeres mediante estrategias como la valorización de las creaciones de los varones, blancos, heterosexuales y occidentales, convertidos en cánones de las disciplinas

artísticas, lo que contribuye a la construcción de la idea de creatividad como una prerrogativa fundamentalmente masculina, cuanto mucho admitiendo el “genio” artístico de las mujeres en la historia como excepcionalidad y ocultando la parcialidad que se esconde tras el criterio aparentemente neutro de “calidad”.

Richard (2018), por su parte, ha destacado también el potencial de extrañamiento que despliegan las simbolizaciones artísticas y culturales y su capacidad para torcer los esquemas identitarios. De allí el rol que les otorga, específicamente, en la lucha feminista:

“Aunque sigue siendo necesario para las mujeres un lenguaje de denuncias y reclamos por la legítima obtención de derechos, no basta con los lenguajes de la política militante, de la acción y las luchas institucionales. Sabemos bien que no hay transformación del sistema de relaciones sociales sin una alteración de las reglas del discurso simbólico que ordenan y formulan el sentido. De esta alteración depende que nazcan nuevas figuraciones de pensamiento, nuevos estilos de habla, nuevas constelaciones del imaginario para ampliar la subjetividad a los registros figurativos de una otredad que, muchas veces, choca contra el lenguaje militante de la protesta política y, también, contra el lenguaje burocratizado de la academia” (Richard, 2008, p.63-64).

A partir de lo expuesto podríamos considerar que en las producciones creativas de las mujeres y lesbianas -y de las disidencias sexuales y otras identidades subalternizadas- residiría una cierta *politicidad*. Dichas manifestaciones pueden ser interpretadas como una alteración de las codificaciones de poder que priorizan la creación masculina en la cultura heteropatriarcal dominante, gesto que identificamos, por ejemplo, en la recuperación de la producción de artistas del pasado por parte de la crítica feminista o en la propuesta de “cupos” de mujeres y disidencias en instituciones o premiaciones artísticas. No obstante, entendemos que ciertas creaciones artísticas portan una *politicidad* específica que deviene de su potencialidad de subversión de las codificaciones de poder dominantes. A partir de ello cabe pensar, de modo específico, en el carácter *crítico-político*⁴ (Richard, 2011) que es posible atribuir a algunas manifestaciones artísticas.

2.6. Posiciones contra-dominantes en la cultura

Richard (2008) sostiene que “la relación entre *mujer* y *transgresión* no está nunca garantizada *a priori*” (p. 21). Explica que “Bien sabemos que no basta con que una obra de arte sea firmada por una mujer, para garantizar que dicha obra produzca significados culturales diferentes y alternativos a los determinados por los marcos de significación dominantes” (Richard, 2008, p. 90). En otras palabras, que “el ‘ser mujer’ de las autoras no garantiza *naturalmente* que sus textos transgredan la norma socio-masculina de representación literaria y cultural” (2018, p. 26)⁵. Ahora bien, tampoco considera que la creación artística sea indiferente a la diferencia genérico-sexual. Afirmar eso equivaldría –sostiene- a actuar en complicidad “con las maniobras de generalización del poder establecido que consisten, precisamente, en llevar la masculinidad hegemónica a valerse de lo neutro, de lo im/personal, para ocultar sus exclusiones de género tras la metafísica de lo humano-universal” (2008, p.15-16). Explica que lo llama la condición “mujer” es el dato de experiencia socio-biográfico a partir del cual se construye la obra, es decir, remite a la pertenencia de género o identificación sexual de sus autoras (Richard, 2008). Y encuentra a “lo femenino en/de la mujer” como un lugar privilegiado para conectar con “los flujos indisciplinados que no se ajustan al control normativo de la ley simbólica” por encontrarse las mujeres situadas “en los bordes de discriminación del sistema masculino” (Richard, 2008, p. 21).

Richard (1993) parte del reconocimiento de que “La historia y la cultura de las mujeres no se tejieron nunca *fuera* de la dominación y colonización masculinas. Siempre entremezclaban sus formas con las del sistema de autoridad en cuyos huecos y resquebrajaduras fueron practicando la resistencia” (p. 23). En este punto su postura se asemeja a la expresada por Teresa de Lauretis en el ensayo “Tecnología del género” (1986/1996), quien afirma que la mayoría de las teorías disponibles y las producciones culturales están construidas sobre narrativas masculinas de género o centradas en lo masculino y limitadas por el contrato patriarcal y heterosexual. Pero que, no obstante, también subsisten en los márgenes de los discursos hegemónicos, los términos de una construcción diferente de género, a modo de espacios sociales socavados en los intersticios de las instituciones y en las grietas y resquebrajaduras de los aparatos del poder-saber. En un sentido similar, y sobre la importancia de la lucha feminista en este plano, Richard (2008) sostiene que “Aunque las reglas del combate entre los signos están precondicionadas ideológicamente desde lo masculino, las mujeres no pueden darse el lujo de renunciar a participar activamente en estos combates de la cultura para generar en su interior entrelineas rebeldes por donde se filtran y diseminan los significados antipatriarcales” (p. 24).

De allí que propone que la intervención teórica feminista en este ámbito, más que buscar en las vidas de las mujeres una otredad esencializada, irrumpa desde la diferencia genérica y sexual como eje de potenciación y

⁴ Siguiendo a Richard (2011) el arte político-crítico es “un arte que desafía las tramas de poder y dominancia ideológico-sociales y culturales, generando alternativas de sentido en las brechas e intervalos del sistema hegemónico” (p. 8).

⁵ Para comprender mejor la perspectiva de la autora es importante precisar la manera en que entiende a la categoría “mujer”. Al respecto, sostiene que “Uno de los grandes aportes de la teoría feminista consiste en haber demostrado que las categorías “hombre” y “mujer” obedecen a montajes ideológico-culturales que son desarmables y transformables histórica y socialmente” (Richard, 2018, p. 27).

activación de las diferencias, pluralizando “lo femenino” (Richard, 1993). Conceptualiza “lo femenino” como “posición-articulación de una subjetividad alternativa y *disidente*” (Richard, 1993, p. 60) o, en otras palabras, “como vector de antagonismos de género y como fuerza de descentramiento político-cultural del mapa de los poderes dominantes” (Richard, 2018, p. 23).

En este desplazamiento, “lo femenino” es entendido como una posición: la posición contra-dominante (transgresora, minoritaria y subversiva) frente a lo que Richard (2008) denomina “significación masculina” (p.18) o “cultura masculino-paterna” (p. 18). Así, cuando una producción simbólica busca “descontrolar las pautas de la discursividad masculina/hegemónica estaría virtualmente compartiendo el ‘devenir-minoritario’ de un femenino que opera como paradigma de desterritorialización de los regímenes de poder y captura de la identidad normada y centrada por la cultura oficial” (p. 19). Esto supone establecer una relación entre “*líneas de dominancia* (la jerarquía masculina de la racionalidad socio-política) y *puntos de fuga* (la creatividad literaria y sus estrategias de lo “femenino”)” (Richard, 2018, p. 9). Y el arte y la literatura, reconoce, son prácticas que “se abren precisamente a aquel trabajo de remodelación simbólica de las coordenadas de identidad y género que, a diferencia de lo que ocurre con el discurso de la realidad sociopolítica que las asume normativamente, despliega un terreno privilegiado para hacer estallar las identificaciones *simples* (“hombre”/“mujer”) liberando aquellas partículas *compuestas* que rehúyen de lo idéntico a sí mismo” (Richard, 2018, p. 26).

Entendemos que el uso de esta categoría -“lo femenino”- propuesta por la autora es productiva para calificar a determinadas producciones artísticas que guardan algún tipo de sentido *crítico-político* en relación a los sentidos hegemónicos-patriarcales aunque que no necesariamente planteen un contenido temático definido como expresamente “feminista” ni aludan directamente a problemáticas sexo-genéricas. Esto adquiere relevancia para abordar, tal como Richard lo hace para el caso chileno en la dictadura y la transición democrática, algunas obras artísticas que no se ajustan a categorías como las de “arte feminista” propiamente dicho.

Richard se ocupa, de hecho, también de esas nociones: recupera tempranamente desde América Latina aportes de historiadoras feministas del arte que producen en otros contextos, como Griselda Pollock, y elabora sus propias definiciones. En un texto publicado a principios de los años noventa en Chile trae esas lecturas provenientes de la historiografía anglosajona de los años ochenta y propone entender a la “estética feminista” como aquella “que postula a la mujer como signo envuelto en una cadena de opresiones y represiones patriarcales que debe ser rota mediante la toma de conciencia de cómo se ejerce y se combate la superioridad masculina” (Richard, 1993, p. 47). Mientras que define al “arte feminista” como “el arte que busca corregir las imágenes estereotipadas de lo femenino que lo masculino-hegemónico ha ido rebajando y castigando. Un arte motivado, en sus contenidos y formas, por una crítica a la ideología sexual dominante” (Richard, 1993, p. 47). Esta distinción conceptual nos habla de la necesidad de articular las teorías elaboradas en distintas geografías y, a la vez, producir categorías situadas, en relación a los propios contextos socio-históricos en los que éstas buscan proponer interpretaciones.

Finalmente, cabe mencionar que Richard (1993) advierte que el contexto latinoamericano se caracteriza porque son siempre varios los mecanismos de opresión que se tejen, con lo cual la ideología masculino-patriarcal que atraviesa sujetos, discursos e instituciones hace nudos con otros dispositivos de poder (colonialista, capitalista, etc.). Entendemos que esta forma de comprender a las producciones creativas de las mujeres y disidencias sexuales nos permite trazar continuidades entre su pensamiento y las aportaciones realizadas desde una posición feminista interseccional que cuestionan la universalización de la categoría “mujer” y, a la vez, pensar en las distintas posiciones críticas que pueden asumir las producciones artísticas de mujeres y otros sujetos que también se encuentran en los bordes de discriminación del sistema heteromasculino-dominante⁶.

3. Conclusiones y discusión

El estudio realizado permite reflexionar sobre la vigencia de estas elaboraciones teóricas para producir interpretaciones respecto al presente del feminismo en Latinoamérica, particularmente en Argentina. Como señala Verónica Gago (2019), el movimiento feminista se caracteriza en este país por “conjuguar *masividad* y *radicalidad*” (p. 11) fruto de un tejido de años, cuyos hitos históricos asumen relevancia para comprender el presente. La etapa actual ha sido delineada a través de distintos acontecimientos: las convocatorias #NiUnaMenos contra los femicidios y violencias machistas realizadas cada año desde el 3 de junio de 2015 con multitudinarias marchas callejeras; el paro nacional de mujeres organizado en 2016 y que desde 2017 resignificó el 8 de marzo con diversas denominaciones hasta devenir en “Paro Internacional Feminista”; las masivas convocatorias callejeras para demandar la legalización del aborto desde el año 2018 –a las que por el color del tradicional pañuelo característico de la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito

⁶ Es relevante recordar las aproximaciones que la autora ha realizado, desde la crítica cultural feminista, en torno al travestismo y la desnaturalización de las identidades genéricas en las obras y performances que desde fines de los ochenta realizaron Pedro Lemebel y Francisco Casas en Chile con el colectivo de arte homosexual *Las Yeguas del Apocalipsis*.

y por su masividad se llamó “marea verde”, caracterizada por la incorporación de una nueva generación de jóvenes y adolescentes al movimiento.

En este proceso el feminismo se discutió en los últimos años a sí mismo en distintos ámbitos y se redefinió –no sin tensiones- en plural, expandiéndose hacia incluir y nombrar, explícitamente y a la vez, distintas posiciones y sujetos: *popular, antirracista, anticapitalista, interseccional, transfeminista, no binarie, marrón...* A la vez se han ido tensionando construcciones dominantes y se han elaborado y visibilizado nuevos sentidos, deseos, formas de lucha y organización en distintos ámbitos, marco en el cual se ha producido lo que podemos interpretar como una revitalización de los vínculos entre el activismo feminista y el arte.

Sin embargo, tal como sostiene la historiadora del arte y curadora Andrea Giunta respecto a los interrogantes y teorizaciones de Nelly Richard sobre el lugar social de “lo femenino”, éstas portan aún plena vigencia:

“Particularmente en un momento en el que lo femenino retoma agendas incumplidas desde los años sesenta, recoge los cuestionamientos de los noventa y amplía sus urgencias a consecuencia de las incrementadas violencias hacia las mujeres y los colectivos LGBTTTQ+; el aumento de la pobreza y los sistemas de exclusión y discriminación; la observación crítica y atenta de los programas que acechan los recursos naturales del planeta” (Giunta, 2020, p. 1).

En este escenario complejo, Verónica Gago (2019) sostiene que transitamos un proceso feminista que busca conmovirlo todo, y que es “a la vez político, subjetivo, económico, cultural, artístico, libidinal y epistémico” (p. 12). En el plano cultural, manifestaciones artísticas de carácter feminista se han multiplicado y circulan por medios diversos. En ese entramado heterogéneo, lejos de representaciones universalizantes sobre las mujeres, las convenciones en torno a la dominación sexo-genérica en el fragor del Ni Una Menos y de la “marea verde” se han estallado. Así, nos vemos representadas/es por producciones artísticas feministas: mujeres, lesbianas, personas trans, travestis, no binarias, y nos vemos diversas: pobres, migrantes, racializadas/es. Se ha abierto de manera inédita el horizonte de lo visible/representable sobre ese suelo de “mentiras, secretos y silencios” al que se refiriese Rich. Vidas, cuerpos y experiencias doble o triplemente marginalizadas, veladas, comienzan a ser –a través de estrategias de subversión diversas- oídas, vistas, leídas.

Manifestaciones artísticas feministas producidas por mujeres, lesbianas, travestis, trans circulan por espacios antes mayormente inaccesibles. Así, por ejemplo, obras artísticas realizadas por mujeres y disidencias y muestras con criterios curatoriales de carácter feminista forman parte de exposiciones de algunos museos⁷. A la vez, en los años recientes la perspectiva de investigación feminista se ha visto multiplicada en trabajos que, desde distintas disciplinas –la historia del arte, la sociología, la comunicación, los estudios visuales-, focalizan en distintas producciones artísticas feministas⁸. Sin dudas, sigue habiendo muxhs aún no escuchadxs ni vistxs y no representadxs; pero no es menos cierto que el horizonte de la representación se ha ensanchado y que el Gran Silencio se ha ido, poco a poco, llenando de voces e imágenes en primera persona que visibilizan, desde perspectivas feministas diversas, experiencias de subalternizaciones múltiples.

Podemos pensar a esta constelación de heterogéneas prácticas, intervenciones y producciones artísticas feministas en el horizonte de una coyuntura en la que, tal como la caracteriza desde Brasil Suely Rolnik (2019), al calor del ascenso global de fuerzas reactivas se produce la potenciación y reactivación de nuevos tipos de activismo que no restringen el foco de su lucha a la insurgencia macropolítica (esto es, la ampliación de derechos) sino que la expanden a la dimensión micropolítica, allí donde se juega el derecho a la vida en su esencia de potencia creadora y tras el objetivo de la reapropiación de la fuerza vital.

La autora explica que, en lo que denomina el “régimen colonial-capitalístico”, el capital explota, haciendo de ella su motor, la propia pulsión de creación individual y colectiva de nuevas formas de existencia y sus funciones, sus códigos y sus representaciones. Por eso, “la fuente de la cual el régimen extrae su fuerza deja de ser exclusivamente económica para serlo también intrínseca e indisolublemente cultural y subjetiva” (p.28). De allí que se hace evidente “que no basta con actuar en la esfera macropolítica” (28). La resistencia, entonces, pasaría actualmente también por un esfuerzo de “la reapropiación deseante, individual y cooperativa, del destino ético de la pulsión vital” (p. 29). Y es en esta dirección que, señala la autora, vienen actuando varios de los movimientos colectivos que irrumpen en el activismo propiamente dicho y también en el arte, con sus fronteras cada vez más indiscernibles.

En ese marco se activa lo que llama “la potencia micropolítica en las prácticas artísticas” (p. 30). Esto supone que en estas prácticas, cuando ejercen su función ética de “dar cuerpo a lo que la vida anuncia” (Rolnik, 2019, p. 83), reside una fuerza transfiguradora –lo que podemos pensar se aproxima a la manera en que las comprendiera Anzaldúa-. La potencia política del arte se manifiesta entonces cuando las producciones artísticas logran encarnar la pulsación de los mundos por venir, que es cuando tienen el poder potencial de polinización de los ambientes en los cuales circulan.

⁷ Cabe mencionar, por ejemplo, la realización de varias muestras de artistas mujeres o exposiciones que tienden a revisar los cánones y a poner en cuestión las desigualdades de género en acervos museísticos. Sobre esto ver, por ejemplo: Zacharias (2019 y 2021). Además, recientemente inauguró una importante muestra con perspectiva feminista de mujeres artistas en Argentina (1890-1950), en el Museo Nacional de Bellas Artes, con curaduría de la investigadora Georgina Gluzman: <https://www.bellasartes.gob.ar/exhibiciones/el-canon-accidental/>

⁸ Ver, por ejemplo: Rosa (2014), Giunta (2018), Gutiérrez (2017), Menoyo (2018), Acevedo (2020), País Andrade e Igarzábal (2021); Encinas y Maure (2018), Encinas y Paganini (2020).

Es en esta clave que podemos pensar el rol micropolítico fundamental de gran parte de las producciones artísticas contemporáneas vinculadas a los feminismos. Rolnik (2019) argumenta que en este contexto se vuelve indispensable pensar y actuar en dirección a una micropolítica activa, la cual implica la desidentificación con los modos de vida que el régimen construye, “a fin de que podamos desertar de ellos, no para volver a las formas del pasado sino para inventar otras, en función de los gérmenes de futuros incubados en el presente” (p. 80). Esto es, en última instancia, lo que se juega en la crítica feminista a la cultura aquí revisitada a través de distintas autoras, así como en las prácticas y producciones creativas vinculadas a los feminismos que se producen en el fragor de esta “cuarta ola” y a los que estas teorizaciones contribuyen críticamente a interpretar.

Financiación

Este trabajo fue realizado en el marco de una Beca Doctoral otorgada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina.

Referencias bibliográficas

- Acevedo, Mariela (2020). Nosotras contamos. Notas en torno a construir genealogía feminista en el campo de la historietta y el humor gráfico (Argentina, 1933 – 2019). *Tempo e Argumento*, 12(31), 1-28. <http://dx.doi.org/10.5965/2175180312312020e0106>
- Alcaraz, Florencia y Frontera, Agustina Paz (2018). La cuarta ola argentina. La generación “Ni una menos”. En Creusa Muñoz (coord.): *El atlas de la revolución de las mujeres. Las luchas históricas y los desafíos actuales del feminismo*. Buenos Aires: Capital Intelectual/Le Monde Diplomatique.
- Anzaldúa, Gloria (1987/2016). *Borderlands/La Frontera*. Madrid: Capitán Swing.
- Ciriza, Alejandra (2015). Construir genealogías feministas desde el Sur: encrucijadas y tensiones. *MILLCAYAC - Revista Digital de Ciencias Sociales*, N° 3, 83-104. Mendoza, FCPyS, UNCuyo.
- Collins, Patricia Hill (2012). Rasgos distintivos del pensamiento feminista negro. En M. Jabardo (ed.): *Feminismos negros. Una antología* (p. 99-134). Madrid: Traficantes de Sueños.
- Combahee River Collective (1977). Manifiesto de la colectiva Río Combahee. *Herramienta, revista de debate y crítica marxista*. Disponible en: <https://www.herramienta.com.ar/articulo.php?id=1802>
- Crenshaw, Kimberlé (1991/2012). Cartografiando los márgenes. Interseccionalidad, políticas identitarias, y violencia contra las mujeres de color. En R.L. Platero (coord.): *Intersecciones: Cuerpos y sexualidades en la encrucijada*. España: Bellaterra
- Curiel, Ochy (2014). Hacia la construcción de un feminismo descolonizado. En Y. Espinosa Minoso, D. Gómez Correal, y C. Ochoa Muñoz (eds.): *Tejiendo de otro modo. Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*. Colombia: Editorial Universidad del Cauca.
- Curiel, Ochy (2012). Género, raza, clase y sexualidad: debates contemporáneos. Conferencia presentada en la Universidad Javeriana. <https://www.urosario.edu.co/>
- De Lauretis, Teresa (1987/2000). Sujetos excéntricos. En: *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: horas y HORAS.
- De Laurentis, Teresa (1989/1996). Tecnologías del género. *Mora* n° 2. Buenos Aires, IIEGE, FFyL, UBA.
- Encinas, Natalia y Paganini, María Eugenia (2020). ¡Ahora que sí nos ven! Activismo artístico feminista en la lucha por la legalización del aborto. En Rodríguez Agüero, Eva y Encinas, Natalia (comp.), *Feminismos en la comunicación: medios, redes y artivismo al calor de la cuarta ola*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado. Disponible en: <https://bibliotecadigital.cin.edu.ar/handle/123456789/2791>
- Encinas, Natalia y Maure, Gabriela (2018). Aquelarre subversiva. Políticas de autorrepresentación en las prácticas artísticas feministas populares y migrantes, Cooperativa Gráfica La Voz de la Mujer. *Discurso Visual. Revista de Artes Visuales*, Ciudad de México, pp. 26-36. http://www.discursovisual.net/dvweb42/PDF/04_Aquelarre%20_subversiva.pdf
- Espinosa Miñoso, Yuderlys (2014). Una crítica descolonial a la epistemología feminista crítica. *El Cotidiano*, núm. 184, 7-12. UAM-Unidad Azcapotzalco, México.
- Freire, Victoria [et. al] (2018). *La cuarta ola feminista*. Buenos Aires: Emilio Ulises Bosia.
- Gago, Verónica (2019). *La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Giunta, Andrea (2020). *Femenino(s). Visualidades, acciones y afectos*. <https://es.bienalmercosul.art.br/curadoria>
- Giunta, Andrea (2018). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Gutiérrez, María Laura (2017). *Imágenes de lo posible. Intervenciones y visibilidades feministas en las prácticas artísticas en Argentina (1986-2013)*. Tesis para optar por el título de Doctora en Ciencias Sociales. Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.
- Hooks, Bell (2015/2020). *Teoría feminista: de los márgenes al centro*. Madrid: Traficantes de sueños.

- Hooks, Bell (1984/ 2004). *Mujeres negras. Dar forma a la teoría feminista*. En b. hooks, A. Brah, Ch. Sandoval, G. Anzaldúa y otras: *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Kergoat, Danièle (2003). De la relación social de sexo al sujeto sexuado. *Revista Mexicana de Sociología*, año 65, núm. 4, 841-861. México, D. F.
- Kirkwood, Julieta. *Ser política en Chile. Los nudos de la sabiduría feminista*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1990.
- Lorde, Audre (1984/2003). *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias*. Madrid: Horas y Horas.
- Menoyo, Sofía (2018). Transformar en cenizas. Estrategias estético-políticas en el arte público feminista. *RevIISE - Revista De Ciencias Sociales Y Humanas*, 11(11), 291-302. <http://www.ojs.unsj.edu.ar/index.php/reviise/article/view/239>
- Morgade, Graciela (2019). La marea feminista. En V. Vazquez Laba, *Feminismos, género y transgénero. Breve historia desde el siglo XIX hasta nuestros días*. San Martín: UNSAM Edita.
- País Andrade, Marcela e Igarzabal, Belén (2021). Introducción. En: *De la cultura al feminismo* (Tomo 1). Caseros: RGC Libros.
- Rich, Adrienne (1986/2001). *Sangre, pan y poesía*. Barcelona: Icaria
- Rich, Adrienne (1986/2019). *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Rich, Adrienne (1979/1983). *Sobre mentiras, secretos y silencios*. Barcelona: Icaria.
- Richard, Nelly (2018). *Abismos temporales: Feminismo, estéticas travestis y teoría queer*. Chile: Metales Pesados.
- Richard, Nelly (2011). Lo político en el arte. Arte, política e instituciones. En *Hemispheric Institute E-Misférica*. <https://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-62/richard>
- Richard, Nelly (2008). *Feminismo, Género y Diferencia (s)*. Santiago: Palinodia.
- Richard, Nelly (1993). *Masculino/Femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago, Chile: Francisco Zegers Editor.
- Rolnik, Suely (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rosa, María Laura (2014). *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*. Buenos Aires.: Biblos.
- Sánchez Gómez (2001). Prefacio: La prosa de una poeta. En A. Rich.: *Sangre, pan y poesía*. Barcelona: Icaria
- Wittig, Monique (1992/2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona: Egales.
- Zacharías, María Paula (9 de marzo de 2021). 8M: nuevos signos de los tiempos, más abiertos e inclusivos, en la agenda del arte. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/8m-nuevos-signos-de-los-tiempos-mas-abiertos-e-inclusivos-en-la-agenda-del-arte-nid08032021/>
- Zacharías, María Paula (29 de enero 2019). Juego de damas: el arte rescata de las sombras la obra de las mujeres. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/juego-de-damas-el-arte-rescata-de-las-sombras-la-obra-de-las-mujeres-nid2215231/>