

ARTE RESTAURATIVO Y FEMINISTA

Contra la violencia feminicida
en Abya Yala

1

Larisa Escobedo

Prólogo de Karen Cordero Reiman



Colección Visualidades

Universidad Autónoma del Estado de Morelos



ARTE RESTAURATIVO Y FEMINISTA

LARISA ESCOBEDO

Visualidades. Vol. 1

ARTE RESTAURATIVO Y FEMINISTA

Contra la violencia feminicida en Abya Yala

LARISA ESCOBEDO



Escobedo, Larisa, autor

Arte restaurativo y feminista : contra la violencia feminicida en Abya Yala / Larisa Escobedo. – Primera edición. – México : Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Facultad de Artes, 2025.

196 páginas : ilustraciones . – (Colección Visualidades ; 1)

ISBN: 978-607-2646-00-1 colección

ISBN: 978-607-2646-01-8 volumen 1

1. Feminismo y arte 2. Mujeres – Violencia contra – En el arte 3. Violencia de género 4. Arte y sociedad

LCC N72.F45

DC 704.042

Esta obra fue dictaminada por pares académicos bajo la modalidad doble ciego.

Arte restaurativo y feminista. Contra la violencia feminicida en Abya Yala

Larisa Escobedo (autora). Primera edición, marzo de 2025.

D. R. 2025, Larisa Escobedo

D. R. 2025, Universidad Autónoma del Estado de Morelos
Av. Universidad 1001, col. Chamilpa, CP 62209, Cuernavaca, Morelos
publicaciones@uaem.mx
libros.uaem.mx

Coordinadora de la colección: Isadora Escobedo Contreras

Corrección de estilo: Rocío Elizabeth Rivera

Diseño de la colección: Lizbeth Zenteno Espinoza

Formación: Sandra Mendoza Ortiz y Alejandro Infante

Diseño de portada: Lizbeth Zenteno Espinoza

Imagen de portada: Larisa Escobedo

ISBN colección: 978-607-2646-00-1

ISBN vol. I: 978-607-2646-01-8

DOI: 10.30973/2025/visualidades_1



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Licencia Internacional (CC BY-NC-SA 4.0).

Hecho en México

Contenido

Prólogo	9
Introducción	13

01

ARTE RESTAURATIVO 21

Justicia restaurativa, justicia transicional	25
Restaurar los vínculos, hacer arte	30
Nombrar, testimoniar, denunciar	35
Testimonios de acoso y redes de afecto: <i>El Tendedero</i> de Mónica Mayer	56
Evidencias de la violencia en las obras de Argelia Bravo y Lorena Wolffer	64
Lo que comienza cuando todo termina: testimonios de familiares en <i>Atravesadxs</i> de Eleonora Ghioldi	74
Ciudad Juárez: <i>Pesquisas</i> de Teresa Margolles	80

02

FEMIGENOCIDIO: DE LA VIOLENCIA DOMÉSTICA A LA GUERRA CONTRA LAS MUJERES 87

Huellas de la desaparición en <i>Zapatos rojos</i> de Elina Chauvet	96
La violencia como performance: <i>La piñata</i> de Teresa Serrano	102
Recuperar el duelo: <i>La caída de las campanas</i> de Hekatherina Delgado y <i>Sudarios</i> de Erika Diettes	105
Regina José Galindo: poner el cuerpo, defender la sociedad	111

03

RESTAURAR LA VIDA

127

¿Dónde está Ana Mendieta? Ana Mendieta está en nosotras 133

¡Vivas nos queremos! Murales, bordados, altares, iconoclasia
y antimonumentas 154

Himnos por la vida: Fuerza Artística de Choque Comunicativo,
LASTESIS y Vivir Quintana 171

Epílogo 187

*A mi abuela María Hernández Guerra y sus hijas,
por sobrevivir al feminicidio.*

Para Olga, Isadora, Guadalupe, Magali y Zoe.

Prólogo

Arte restaurativo y feminista contra la violencia feminicida en Abya Yala es un libro sumamente necesario e importante. Aunque mucho se ha escrito sobre el feminicidio en México y —en menor grado— acerca de las obras de arte que abordan esta problemática, este texto, además de ser elocuente, claro, bien fundamentado y minuciosamente investigado, aporta varios aspectos distintivos.

Para mí, lo más destacado es que entra de lleno a la problemática esencial del arte político y, por ende, del arte feminista: más allá de enunciar atropellos sociales urgentes y dolorosos —como es el caso del feminicidio— busca (y logra) contestar las interrogantes: ¿qué puede hacer el arte para transformar el mundo?, y ¿qué aporta el arte y el análisis feminista en este sentido? La artista multidisciplinaria Larisa Escobedo, a partir de su concepción del arte restaurativo —planteamiento central del volumen— ofrece una propuesta metodológica que entreteje un estudio pormenorizado de las diversas facetas de la violencia de género contra mujeres, las cuales llevan al asesinato, con un abordaje de las maneras en que, desde el arte feminista de América Latina (o Abya Yala, como prefiere nombrarla para desligar su discurso de una nomenclatura fundada en procesos coloniales), creadoras y colectivas feministas han desarrollado prácticas artísticas que no sólo visibilizan y denuncian los hechos, sino, en sus procesos, sus cualidades plásticas y su modo de convocar a sus espectadores-partícipes, plantean estrategias políticas y estéticas para rezurcir los tejidos sociales violentados o rotos, modelando así alternativas éticas que se contraponen al peso histórico del patriarcado. Así, permiten crear otros modos de vinculación e interrelación entre sujetos para, a partir de ese hecho, construir otras posibilidades vitales y afectivas e imaginar otros futuros.

Además, luego de describir estas prácticas artísticas —cuidadosamente seleccionadas, documentadas y contextualizadas— Escobedo analiza y evoca con precisión, elocuencia y sensibilidad la manera específica en que actúa cada obra o acción para incidir en los afectos, el cuerpo, la conciencia y la memoria de su público o sus públicos. Articula tanto los aspectos que comparten las obras, como sus diferencias. Ello deja claro la pertinencia y motivo de selección de cada ejemplo entre el amplio universo de prácticas culturales y artísticas que ha mapeado. El nivel de detalle en la documentación y la narración de la experiencia de las obras a nivel multisensorial y emotivo, y la inclusión por medio de citas de diversas voces, incluyendo las de las artistas, nos permiten acercarnos a cada caso en profundidad, lo cual hace posible el desarrollo convincente de la argumentación de Escobedo en términos artísticos —no retóricos—, desempacando las maneras en que ejerce una transformación en el terreno de las subjetividades.

A la vez, el trasfondo transdisciplinario de la autora sustenta sus planteamientos desde múltiples ejes, poniendo en juego las contribuciones de pensadores desde y entre la política, la filosofía, la literatura, el derecho, la antropología, la pedagogía, la historia, la historia del arte y los estudios de género, entre otros. Justamente su planteamiento del arte restaurativo es un ejemplo de esta integración conceptual de saberes, retomando del derecho el concepto de la justicia restaurativa para referirse a la acción profunda de las prácticas artísticas, que constituyen para ella “una pedagogía del respeto”, “una voluntad de imaginación histórica” y un “abrazo colectivo”.

La atinada estructura del libro desglosa en tres secciones las estrategias creativas que estudia, reuniéndolas en función de la manera en que conceptualizan y abordan el feminicidio. En el primer capítulo, además de introducir el planteamiento teórico del volumen y el contexto histórico del fenómeno analizado, se revisan obras de arte que proponen el testimonio de las víctimas de la violencia de género como eje fundamental de creación. El siguiente apartado recoge una reflexión sobre el feminicidio como crimen de Estado y herramienta de control del régimen patriarcal y revisa prácticas artísticas que abordan el feminicidio como máquina de guerra necrófila. Y la última sección resalta las formas comunitarias del arte contemporáneo que coadyuvan a procesos de regeneración de los tejidos sociales a partir de luchas colectivas simbólicas.

La narrativa fluida de Escobedo —en consonancia con los planteamientos de la teoría y la práctica feministas y su lema “lo personal es político” — manifiesta una profunda compenetración con la literatura que desde diversas disciplinas ha analizado el feminicidio y desarrollado distintos términos para identificar sus modalidades, así como un conocimiento amplio de los planteamientos teóricos y filosóficos sobre estética, política y cuerpo, con un posicionamiento situado que no pretende desligar de su prosa el innegable componente afectivo y personal de su tema. La pasión y el dolor que forman parte de su proceso de investigación y escritura se abordan de manera explícita y también emergen espontáneamente en sus enunciados e interpretaciones. Y su propia práctica artística, que se vincula con el tópico de su estudio, también se introduce, de manera pertinente y sin protagonismos, en diálogo con la nutrida selección de ejemplos del arte feminista restaurativo.

De esta manera, *Arte restaurativo y feminista. Contra la violencia feminicida en Abya Yala* abre para lectores provenientes de múltiples campos de conocimiento y acción una guía para conocer, comprender y vincularse con el arte como un elemento indispensable y transformador en la lucha contra el feminicidio y la violencia de género.

Karen Cordero Reiman
Ciudad de México, agosto de 2024

Introducción

El arte tiene poder. Siendo una de las principales manifestaciones de la cultura, el arte trabaja con los territorios simbólicos de la sociedad: la historia de las mentalidades es también —en muchos sentidos— la historia del arte. En la totalidad del devenir humano, el arte ha funcionado para conectar a los pueblos con sus mundos. El arte ha sido servicial al mercantilismo, y se ha colocado a sí mismo como un producto de lujo, para alimentar el ego de los potentados a través del coleccionismo, pero también ha servido para contar las historias de las y los oprimidos, de las naciones devastadas, de las injusticias innombrables.

Las interminables discusiones sobre la inutilidad del arte pretenden convertirlo en un objeto estéril socialmente, alienado de sus contextos, de las culturas que lo producen y, sobre todo, de las personas que lo trabajan: las ferias internacionales de arte se han convertido en supermercados de objetos ensimismados, cotizados en cifras absurdas que luego se convertirán en inversiones altamente rentables en la bolsa de valores, productos cuyas plusvalías alcanzan extremos incalculables y ofensivos para la realidad social del planeta. Pero la historia del arte es muchísimo más amplia que la historia del capitalismo y el mercantilismo. El arte tiene profundos vínculos con los sentires sociales de cada época, y su utilidad recae en las fuerzas de lo simbólico, que generan lazos de cohesión social.

En momentos de emergencia social, como son las crisis económicas, políticas, ecológicas, bélicas o sociales, el arte como producto pierde importancia y da paso a la generación de prácticas simbólicas que ayudan a la recuperación de los lazos comunitarios. Arte cuya misión es la restauración de los tejidos sociales

que han sido violentados o rotos. A ese arte, que no es nuevo ni es permanente, lo he llamado *arte restaurativo*.

No se trata de un arte cuyo fin es la representación, ni la descontextualización, ni la apropiación. Es un arte que centra su interés en el origen del propio arte. Si el arte es una forma de comunicación y de generación de vínculos identitarios de cohesión social, entonces, cuando aparece una crisis severa que logra romper estos vínculos en una comunidad, es necesaria la creación de un arte enfocado en esa restauración. Es muy posible que muchas prácticas consideradas folclor en México sean en muchos sentidos prácticas restaurativas que se originaron después de los primeros genocidios colonialistas. Es decir, que el sincretismo, en un sentido, es una forma cultural restaurativa para impedir la desaparición total de las culturas nativas.

El feminicidio, el asesinato de mujeres por el hecho de ser mujeres, es una emergencia social contemporánea, que debe ser confrontado desde todos los frentes posibles. El arte no puede permanecer en silencio frente a la ignominia, frente al dolor humano. Pero el dolor, la herida, no pueden ser sólo representadas en una literalidad mimética, es necesario metabolizar, procesar para comprender. El feminicidio nos duele a todas las mujeres vivas porque es una amenaza constante a nuestros cuerpos y existencias: el feminicidio es un crimen en latencia que, al igual que los crímenes de odio, está orientado a la disociación entre conducta y castigo, pues comportarnos de una y otra forma no es garantía de estar en salvidad. Frente a ello, las mujeres feministas han estado desarrollando herramientas de análisis, comprensión, denuncia y combate al feminicidio. De igual forma, muchas artistas feministas del siglo XXI han elaborado formas, conceptos y espacios de diálogo sobre el feminicidio, dirigidos fundamentalmente a realizar contradispositivos culturales que permitan a las mujeres acercarse a la experiencia de vivir sus vidas sin miedo. Este libro está dedicado a estas artistas y a su arte.

No es una disertación dedicada al feminicidio, sino a la manera en que el arte lo confronta, lo expone mientras se realiza a sí mismo en la vida, en el testimonio, la denuncia, la memoria y la sororidad. Se localiza en nuestro continente, en este texto nombrado Abya Yala¹ en concordancia con la epistemología decolonial que

¹ En este libro, todas las referencias al continente americano serán nombradas Abya Yala, en concordancia con la visión decolonial de este trabajo. El nombre es dado por las personas guna de Panamá para referirse al continente, es aceptado por la mayoría de los movimientos de los pueblos originarios y de

corresponde a la selección de las artistas. Esta denominación crea una relación mucho más cercana con la larguísima tradición del arte prehispánico, el colonial y el arte vivo de los pueblos originarios del continente, además de hacer explícita una postura epistémica situada. La selección de artistas se realizó haciendo un esfuerzo por mostrar las diversas maneras de aproximarse al tema, pero tiene un énfasis en lo acontecido en México, pues es desde este contexto donde se enuncia y también porque es en México donde la crisis de Ciudad Juárez dio las pautas para la elaboración de las teorías feministas sobre el feminicidio. Esta reflexión está situada en el sentido de que yo, como su autora, me reconozco como parte del contexto del objeto de estudio. Soy mujer, pertenezco a Abya Yala, soy artista y soy feminista. Sobre todo, me reconozco a mí misma como parte del engranaje de la lucha contra el feminicidio. Este es mi pequeño granito de arena.

El concepto *feminicidio* es producto de una amplia y relativamente reciente investigación feminista que ha desembocado en análisis y aproximaciones epistemológicas transdisciplinares, desde una perspectiva de complejidad. El feminicidio ha implicado abordajes académicos, teorizantes, acciones prácticas, modificaciones culturales, legislativas e investigaciones provenientes de campos tan amplios como la sociología, la filosofía, la antropología, el derecho, la criminalística, la estadística, la teoría política, el desarrollo de políticas públicas, la psicología, la literatura, el cine y el arte. Es un concepto tremendamente doloroso, cuyas múltiples aristas son reflejo, por un lado, de un tipo de contrato social disfuncional, que necesita del exterminio de la diferencia; y por otro, la urgencia de la transformación de ese contrato social, por formas nuevas de relación basadas en el respeto y la empatía.

El feminicidio, que podemos definir como el asesinato de mujeres por el hecho de ser mujeres, es una práctica tan antigua como el patriarcado, cuyos orígenes han podido mapearse en el Neolítico con la aparición de la agricultura y la propiedad privada. Esta práctica tiene un doble objetivo: por un lado, el disciplinamiento ejemplar de las mujeres para consolidar sus cautiverios como base de la organización económica y, por otro, el castigo ejemplar a quienes opten por la desobediencia. El feminicidio es la práctica de método disciplinario extremo de opresión de los varones sobre las mujeres. Feminicidio es un concepto acuñado

por feministas de Abya Yala, primero con la creación del término femicidio en las obras de Jill Radford, Diana Russell y Janet Caputi (1992) a principios de la década de los noventa del siglo pasado, cuando elaboraron una teoría en la que señalan que los asesinatos de mujeres no tienen la misma carga social que los de los varones, considerando que estos asesinatos tienen un contenido de exterminio político asociado directamente al género. Más tarde, el concepto se modifica de femicidio a feminicidio con las aportaciones y la reformulación del concepto por la antropóloga feminista Marcela Lagarde y de los Ríos (2006) en México, en el contexto de la crisis de asesinatos múltiples de mujeres en Ciudad Juárez, Chihuahua. Lagarde explica que el vocablo femicidio parecía ser simplemente una oposición del prefijo *femi* al prefijo *homo* de la palabra homicidio, dando la impresión, de que femicidio era simplemente el asesinato de mujeres en oposición al homicidio como el asesinato de hombres. El término *feminicidio*, en cambio, se acerca más al concepto de genocidio, connotando de esta manera, la cercanía de este delito, a los crímenes de odio por raza o etnia, pero en este caso, centrado en el género y el sexo; es decir, el asesinato de mujeres en razón de su existencia sexual, así como de su condición de género. Durante sus funciones como diputada federal en el Congreso de la Unión en México, Marcela Lagarde impulsó legislaciones de combate al feminicidio al tiempo que desarrolló el concepto de violencia feminicida, que incluye los intentos de asesinato, las golpizas brutales y las violaciones especialmente crueles, ampliando la noción jurídica no sólo a la culminación del asesinato, sino a todas sus tentativas. Finalmente, ya en el siglo XXI, la antropóloga feminista Rita Segato se encargaría de hacer un análisis detallado de las relaciones entre el capitalismo neoliberal y el patriarcado para describir lo que ella ha llamado una guerra contra las mujeres, que implica que los feminicidios son parte de una política institucional globalizada que sostiene las desigualdades del neoliberalismo, llegando incluso a ampliar el término de feminicidio hacia el de femigenocidio.

Existe un movimiento dialéctico en relación con el feminismo y la emancipación de las mujeres. A la par de que el feminismo ha traído grandes avances para la vida de las mujeres, en términos de igualdad, acceso a la educación, a la salud, a la visibilidad y al trabajo; también ha implicado una reacción sistemática del poder patriarcal, que ha incrementado cualitativa y cuantitativamente los castigos a las mujeres a través de las exigencias de la belleza, la hipersexualización y

pornificación del cuerpo, la violencia sexual y reproductiva y la violencia feminicida. Ha creado dispositivos necropolíticos, moralizadores y aleccionadores, generando castigos ejemplares sobre algunas mujeres para que todas comprendan los riesgos que supone la desobediencia a los pactos matrimoniales y patriarcales. De este modo, la sociedad ha presenciado un aumento significativo en los niveles de crueldad de la violencia sexual, sea simbólica o real, aumentando año con año prácticas atroces como violaciones tumultuarias, ataques de hiperviolencia a mujeres, pornificación de las relaciones sexuales, extrema violencia mediática y pornográfica, trata de personas con fines de esclavitud sexual, cirugías plásticas coaccionadas, control religioso extremo, ablación, mutilaciones genitales y, finalmente, feminicidios sistemáticos, sean individuales o colectivos, realizados en procesos de tortura psicológica, sexual y física, concluyendo en descuartizamientos, mutilaciones, quemaduras y abandono de los cuerpos en barrancas, descampados, carreteras y ríos, en bolsas de basura y con signos de violencia sexual atroz.

Por otro lado, la cuarta ola del feminismo del siglo XXI ha sido un caldo de cultivo de impulsos libertarios para las mujeres, ha impactado muchísimos ámbitos de la vida social contemporánea, uno de ellos, por supuesto es el arte. En los últimos años hemos presenciado una efervescencia de exposiciones de arte tanto feministas como de mujeres. Como termómetro podemos mapear una cantidad inmensa de obras de arte producidas por mujeres que están teniendo una exposición mucho mayor en los grandes escenarios del arte global. Se han multiplicado las exposiciones de arte separatistas —en las que participan solamente mujeres como una decisión política—, y se promueve el rescate de artistas precursoras que posibilitan el trazado colectivo de una genealogía artística femenina, como ha sucedido con las revisiones de artistas protomodernas como Hilma af Klint o Georgiana Houghton, los estudios del papel vanguardista de Elsa Von Freytag-Loringhoven, Hannah Höch, Claude Cahun o María Izquierdo. Las grandes exposiciones individuales de mujeres artistas que han sido éxitos globales como Marina Abramovic, Yayoi Kusama, Adrian Piper o María Teresa Hincapié también se suman a dicha tendencia. O bien, crecer el interés por exponer a artistas afrodescendientes como Kara Walker, o abyayalenses como Cecilia Vicuña o Doris Salcedo. Así mismo, muchos otros foros se han llenado de prácticas artísticas provenientes de mujeres, en particular, los discursos feministas están

llegando no sin dificultad a los ámbitos académicos del arte, como los museos, las revistas y las universidades.

Debemos preguntarnos si los contextos específicos de una problemática generan, a su vez, una manera específica de ser abordados por el arte. En ese sentido, la crítica feminista a la historia del arte nos hace ver la manera en que las mujeres artistas han estado sistemáticamente marginalizadas del escenario central del arte, por lo cual, precisamente, han desarrollado una serie de estrategias de producción y difusión de la obra que ocurren fuera de la esfera de los sistemas académico y mercantil del arte. De este modo, sostenemos que las prácticas artísticas suscitadas en el contexto específico de la cuarta ola feminista y de la lucha contra las violencias feminicidas, han provocado en las artistas estrategias alternativas que producen formas de arte nuevas, vigorosas y desafiantes, no sólo en términos temáticos, sino también en términos formales, cuya receptividad apunala a formas de arte participativo y comunitario. Formas que abordan el espacio público y el privado para ampliar los acotamientos de la recepción, que establecen vínculos afectivos y relacionales, que promueven formas de cohesión social diversas, y que restituyen los tejidos sociales desgarrados o rotos: el arte restaurativo. Formas de arte que han borrado las fronteras entre arte y activismo, o bien, entre arte y etnografía, y que más que objetos dan por resultado obras procesuales o vivenciales cuya desmaterialización apunta la más a categorizarlas como prácticas artísticas más que como arte, como lo ha señalado Claire Bishop (2012) en su texto sobre arte participativo. Prácticas que incluyen diálogos públicos, colaboración social, relaciones específicas con los espacios expositivos y, sobre todo, un énfasis en la denuncia, el testimonio y la lucha contra toda forma de violencia feminicida, haciendo una cargada de energías reconstructivas y restaurativas, socialmente hablando.

Este trabajo pretende hacer un mapeo de las múltiples prácticas culturales y artísticas que se han detonado a partir de la noción de que las mujeres estamos en peligro constante de ser asesinadas sólo por el hecho de ser mujeres. ¿De qué manera podemos luchar contra esa violencia? ¿De qué manera podemos replantear la vida como un espacio de placer y creación, dónde varones y mujeres tengamos la misma libertad de andar, de crear, de producir? ¿Cómo el arte puede visibilizar nuestros miedos más intensos, pero también nuestra capacidad de agencia, de organización y nuestra voluntad de empoderamiento? Y, finalmente

¿puede el arte coadyuvar a crear juntas y juntos una cultura despatriarcalizada, basada en el respeto y la empatía y a favor de la restauración de la vida?

Arte restaurativo

01

La multiplicidad de prácticas artísticas contemporáneas nos lleva, desde la figuración o la abstracción, al arte de contexto o relacional ampliando los horizontes de entendimiento de lo que consideramos arte. El arte es una herramienta social que crea identidad, permite establecer vasos comunicantes y refleja la diversidad de sentipensares de un mismo grupo. El arte es mucho más que una forma de comunicación, es también una forma de comunión, de afectividad y abrazo colectivo.

En un entorno de alto riesgo para la sociedad, como son los tiempos de neocolíticas fascistas que se revelan con mayor cinismo en la segunda década del siglo XXI, el arte es —tiene que ser— una defensa de la vida, del amor y de la sociedad. En nuestro siglo, marcado por la islamofobia y la destrucción sistemática de muchísimos pueblos musulmanes —Afganistán, Irak, Siria, Palestina, Libia, Líbano, Yemen—, herido por el terror a los migrantes pobres, pero hambriento de la neocolonización blanca que gentrifica las ciudades del sur; en nuestro siglo, lleno de luchas feministas en todo el planeta, pero atascado también de movimientos antiderechos, machismos rampantes que toman el poder y violencias extremas hacia las mujeres y los disidentes sexuales, se presenta una encrucijada global entre la inercia suicida del imperio capitalista y neoliberal y la posibilidad de las pequeñas comunidades hacia la especulación de futuros diversos y amables, cuidadosos de la naturaleza y de los demás, atentos al cuerpo y a las emociones, feministas, decoloniales y deseantes de una vida basada en el respeto y la comunidad.

En ese sentido, el arte ha estado abriendo diferentes caminos para enfrentar diversas maneras de opresión que se traslapan desde la amplia imaginación fascista del racismo, el clasismo, el machismo y el antropocentrismo. En particular, el arte contextual ha tratado de establecer diálogos abiertos y públicos sobre las problemáticas de cada comunidad. El giro pedagógico de la primera década del

siglo hizo un esfuerzo por plantear la educación como una manera de liberación del oprimido a partir de las enseñanzas de Paulo Freire y otros. El arte documental, el arte de archivo y el arte testimonial han tratado de crear epistemologías del sur que generen relatos comunes desde la memoria, el afecto y la pluriversidad de voces, en oposición a las narrativas oficialistas propias de la historia que se declaran universales y verdaderas. El arte contextual hace esfuerzos por mirar a las personas en sus contextos y pensar cada realidad en relación con lo que les

El arte restaurativo es una práctica cultural que quiere ayudar a sanar las heridas históricas

rodea, creando una ecología del pensamiento artístico y colocando la mirada del artista desde una postura situada y empática. El arte relacional,

por su parte, pretende influir, desafiar u ocuparse de los encuentros entre seres humanos, de sus afectos, sentires y de la forma en que las relaciones pueden ser transformadas en la medida de que los procesos culturales van cambiando.

Sin embargo, existe un tipo de arte social que pretende tomar sus acciones mucho más hondamente e influir en la reconstrucción del tejido social cuando éste ha sido vulnerado: Artistas que trabajan con comunidades que han sufrido crímenes colectivos u opresiones que llegan al genocidio, los crímenes de lesa humanidad, los ecocidios, los desplazamientos forzados o los feminicidios sistemáticos; artistas que pertenecen a esas comunidades o que se acercan a ellas desde el deseo y la convicción de que el trauma puede ser redireccionado para la elaboración de memoria colectiva, el compromiso con la no repetición y los pasos hacia la reformulación de los lazos sociales. Este arte clama por la reconstrucción social, no simplemente los vínculos internos de cada ser humano o los vínculos entre algunos pocos espectadores, como en el arte relacional, sino una acción que vaya directamente hacia el contrato social, lo explore y lo posicione en el centro de la discusión entre la ciudadanía. Un arte para la reformulación de los acuerdos que mantienen cohesionado a un grupo social, étnico, religioso o nacional, de las relaciones de intercambio entre diversos grupos sociales, inclusive aquellos que se han constituido desde la antagonía.

La mayoría de las formas artísticas que se preocupan por estas dimensiones conflictivas trabajan a partir de la experiencia comunitaria de violencias extremas, tanto estatales como paraestatales, éstas requieren tratamientos

transdisciplinarios centrados en la recuperación de la memoria, la aplicación de justicia y una terapéutica grupal para la superación del trauma colectivo. Es por ello que he decidido retomar la noción *justicia restaurativa*, que proviene del derecho, para aplicarla a las prácticas artísticas que pretenden incidir directamente en la restauración de los vínculos sociales después de un rompimiento grave. La noción de lo *restaurativo* ya ha sido aplicada en otras disciplinas para señalar manejos de trauma o conflictos severos, como las *pedagogías restaurativas* en el ámbito escolar:

Desde las pedagogías restaurativas se busca restaurar la universidad, restaurar el tejido social, la convivencia, las relaciones, el clima social y, en general, los daños ocasionados por las prácticas violentas (...) Las pedagogías restaurativas son el campo epistemológico, teórico y metodológico que estamos construyendo a partir de la lectura crítica de los impactos que las violencias coyunturales y las desigualdades estructurales tienen en el tejido comunitario de la universidad. (Cruz et al., 2022, p. 17)

También la encontramos en la música o en el yoga. “La música puede expresar, mediante un lenguaje universal, el contexto conflictivo, la agresión del ofensor, el sufrimiento de la víctima, así como los valores reparadores de la justicia restaurativa” (Redondo, 2019, p. 17).

De este modo, proponemos el uso del término arte restaurativo para señalar las diversas prácticas artísticas que tengan como propósito la restauración de vínculos sociales, afectivos y comunitarios en grupos que hayan vivenciado violencias extremas por parte de los estados u otros grupos antagónicos, opresores o delincuenciales.

Justicia restaurativa, justicia transicional

El criminólogo estadounidense Howard Zehr es hijo de un sacerdote menonita del medio oeste de Estados Unidos. Su formación espiritual dentro de una comunidad pacífica lo llevó tempranamente a pensar en la dificultad de utilizar los principios del derecho penal hegemónico en una etnia cuyos principios éticos difieren fundamentalmente en sus nociones de justicia y su derecho

consuetudinario —la legislación de usos y costumbres de cada pueblo—. A partir de este dilema cultural, Zehr comenzó a desarrollar los principios desde una manera distinta de concebir el acceso a la justicia y otras formas de relacionarse con los procesos delictivos que no estuviesen centrados en la venganza y el castigo.

Es así como durante la década de los setenta del siglo pasado, Zehr comenzó a formular los fundamentos de la *justicia restaurativa*, que también ha tenido otros nombres como justicia relacional, positiva o comunitaria; uno de sus principales desarrollos es la justicia transicional. Ambas metodologías han mostrado resultados exitosos en diversos grados y situaciones, muchas veces en oposición a las nociones de la justicia retributiva, o bien, punitiva o penal, pero otras en combinación o diálogo con ésta.

Para comprender las nociones básicas de la justicia restaurativa, he utilizado fundamentalmente los textos de divulgación jurisprudencial *El pequeño libro de la justicia restaurativa* del propio Zehr, y el *Manual sobre programas de justicia restaurativa* editado por la Organización de las Naciones Unidas; ambos textos dirigidos al público en general que es ajeno a la jerga especializada del derecho.

De acuerdo con Zehr, la justicia restaurativa es un cambio en el enfoque de la propia noción de justicia, pues cambia el centro de atención del ofensor a la víctima. De acuerdo con la visión de la justicia retributiva o penal —es decir, de los principios jurídicos hegemónicos eurocéntricos punitivos—, el delito es un acto que va en contra de las leyes, una desobediencia al sistema legal y, por lo tanto, al Estado por rompimiento o desacato del ordenamiento legal, donde la víctima es el Estado y por ello mismo el Estado debe perseguirlo para asegurar su propia permanencia. En oposición, la justicia restaurativa considera que un delito es un acto en contra de las personas —las víctimas—, poniendo en el centro a los seres humanos y no a las instituciones. Considera también que esa ofensa a las personas crea un rompimiento en los lazos sociales de una misma comunidad, por lo que toda la comunidad es a su vez dañada por el delito. De esta manera, la justicia retributiva pretende separar a las personas que participan del conflicto —literalmente expulsando al victimario de la sociedad y aislándolo o colocándolo en una nueva sociedad carcelaria—, mientras que la justicia restaurativa pretende reestablecer o restaurar los lazos sociales rotos en la medida de lo posible.

La justicia restaurativa es una forma de responder al comportamiento delictivo balanceando las necesidades de la comunidad, de las víctimas y de los delincuentes. Es un concepto evolutivo que ha generado diferentes interpretaciones en diferentes países, respecto al cual no hay siempre un consenso perfecto. (ONU, 2016, p. 6)

El centro de la visión restaurativa es la víctima, sus derechos y necesidades, que comienzan con el menester de contar su propia historia y ser escuchada, no sólo por los abogados o los fiscales, sino también por sus victimarios, por las familias involucradas y, finalmente, por toda la comunidad. Además, de acuerdo con esta formulación, es la víctima la que debería decir lo que necesita para reparar el daño, lo cual, en muchas ocasiones, es solamente el reconocimiento de la injusticia, pero que puede implicar la devolución de los bienes u otros acuerdos que empoderan a la víctima, pues le permiten participar en la solución de la situación. Este enfoque también permite a la víctima cuestionar al victimario en tanto sus intenciones, su código ético y los porqués de sus actos, con altas posibilidades de recibir disculpas y compromisos por parte del victimario sobre su comportamiento futuro. En oposición, en la visión retributiva del derecho, la víctima es secundaria, pues la víctima objetiva es el Estado, por tanto, la persona es mayormente dejada a un lado del proceso, incluso imposibilitada a testificar y en múltiples ocasiones revictimizada por el propio proceso de justicia.

En el sistema punitivo, todo el aparato policiaco y judicial se encamina a la búsqueda, persecución, enjuiciamiento y sentencia del culpable; mientras que en el modelo restaurativo se busca que el sujeto que cometió la falta tome conciencia de las dimensiones de sus actos, asuma su responsabilidad y, en la medida de lo posible, repare los daños, no hacia el Estado, sino hacia las víctimas, apuntalando a que se restauren los vínculos sociales que se han roto.

Otra diferencia es la participación social dentro del proceso. La justicia penal trata de que los involucrados en el proceso sean representantes neutrales del Estado, como policías, fiscales o jueces, para evitar cualquier forma de subjetividad o emocionalidad y asegurar procesos objetivos y fríos. En cambio, en la visión restaurativa, a través de técnicas como los círculos de diálogo, diversos actores participan en el proceso: víctimas y sus familiares, victimarios y sus familiares, vecinos y otros miembros de la comunidad, para que lleven a cabo diálogos que

los involucren a todos, subjetivamente, y de los que se trata de obtener acuerdos de reparación de los daños.

Aunque la justicia restaurativa nace en la segunda década del siglo xx en Estados Unidos, sus aproximaciones provienen de métodos tradicionales de justicia previos a los dogmas del derecho asentados en la Ilustración. En muchos sentidos, la justicia restaurativa es un eco del derecho consuetudinario, es decir, de las prácticas tradicionales del derecho de distintas sociedades no occidentales. En principio, la justicia restaurativa considera que las acciones delictivas se pueden definir como actos dañinos contra personas y sus relaciones interpersonales, que dichas ofensas implican obligaciones adquiridas y que, de éstas, la principal es la de la reparación del daño en la medida de lo posible.

Detrás de esta concepción del delito, subyace una premisa básica acerca de la naturaleza de la sociedad: todos estamos entrelazados. En las escrituras hebreas, este concepto se expresa en la palabra *shalom*, la visión de vivir en “total rectitud” con nuestro prójimo, con Dios y con la naturaleza. Muchas culturas tienen una palabra especial para expresar esta idea de la centralidad de las relaciones: entre los maoríes es *whakapapa*; para los navajos, *hozho*; y, para muchos africanos, es la palabra bantú *ubuntu*. Aunque el significado específico de estas palabras puede variar, todas expresan el mismo principio: todas las cosas están entrelazadas por una red de relaciones.

En esta cosmovisión, el crimen es un problema porque representa una herida en la comunidad, una ruptura en la red de relaciones (...). Lo que es aún más fundamental, este concepto del delito supone una preocupación por la sanación de todos los involucrados: las víctimas, pero también los ofensores y las comunidades. (Zehr, 2012, p. 23)

Las técnicas de la justicia restaurativa varían de lugar en lugar, pero casi siempre implican prácticas performáticas en las que las víctimas, los victimarios, las familias involucradas y las comunidades realizan diálogos mediados en búsqueda de acuerdos reparadores; dando más importancia a los procesos que al resultado. Esto desde luego tiene límites en la medida en que no todos los daños pueden ser reparados —en el caso del robo, basta con devolver los bienes—, en específico cuando se trata de crímenes que implican la muerte de las víctimas. En ese

sentido, cada técnica tiene aplicaciones distintas y muchas son imposibles de aplicar en los casos de feminicidio; sobre todo la primera, los encuentros cara a cara entre la víctima y el victimario. Otra técnica implica realizar conferencias entre ambas familias, la de la víctima y la del victimario, considerando que la familia del victimario también ha sufrido un daño. Finalmente, círculos de sentencia y sanación que involucran a más miembros de la comunidad, en donde todos participan de manera activa en decidir la mejor manera de reparar el daño realizado.

Desde luego que, en el contexto del feminicidio, hay muchos limitantes dentro de la justicia restaurativa, pues la víctima ha desaparecido y la reparación del daño se presenta como imposible. No se trata de perdonar al feminicida, sino de encontrar maneras sociales de concientizar a la comunidad de la gravedad de este crimen y las consecuencias psicológicas y sociológicas que implica el asesinato de una mujer. En ese sentido, es posible ampliar la búsqueda de tipos de justicia hacia la justicia transicional, que es un tipo de justicia restaurativa aplicada a casos de crímenes sociales como el genocidio, la segregación racial o la trata de personas y que centra sus procesos en la restauración social completa en vez de en la restauración de lazos sociales específicos.

El Center for Transitional Justice (2020) ha definido estos procesos como una voluntad de imaginación histórica que implica que cada delito debe comprender su contexto, las relaciones que operaban mientras sucedió, las interseccionalidades que cruzan a las sociedades y las tradiciones específicas de cada pueblo. La justicia transicional es una derivación de la justicia restaurativa, y ha tenido ejemplos prácticos en los procesos de paz en Sudáfrica, Sierra Leona, El Salvador o Colombia; actualmente se desarrolla en lugares como Siria, Venezuela y Yemen. En cada lugar, los procesos transicionales han tenido diferentes profundidades y compromisos sociales, y también distintos alcances en relación con la restauración de los tejidos sociales. Además, la justicia transicional debe comprenderse como un proceso al que se deben dedicar muchos años para solventar los traumas sociales que quedan en el imaginario generacional de una población, y que no se trata de borrar, sino de sanar a través de la memoria, el diálogo y el desarrollo de mecanismos jurídicos y sociales que garanticen la no repetición.

Actualmente, en México se han aplicado algunos principios de la justicia transicional en la investigación de la desaparición de los 43 estudiantes de

Ayotzinapa, aún en pie, ésta involucra al Estado mexicano, a comisiones internacionales, a los familiares de las víctimas y a la investigación de la propia institución militar y policiaca mexicana. A su vez, la ministra de la Suprema Corte de Justicia de la Nación, Loretta Ortiz Ahlf, ha propuesto la utilización de la justicia transicional para el abordaje integral del feminicidio.

Restaurar los vínculos, hacer arte

El concepto de feminicidio ha impactado múltiples campos académicos y sociales, de la filosofía al arte, del derecho a la antropología, del feminismo al pensamiento decolonial, del activismo social a la búsqueda de personas. Prácticamente, la sociedad entera y global de hoy en día conoce y comprende —aunque sea someramente— el sentido de la palabra feminicidio, de forma práctica y también conceptual. Aunque puede comprenderse como un concepto asociado a la ética y la moral social, feminicidio es, por encima de todo, un concepto jurídico asociado al cometido de crímenes específicos y la relación punitiva que éste desencadena. Se trata, pues, de un término que ha transformado la manera de comprender un crimen específico, ampliando su condición individual a un plano social y sociológico; un concepto que ha generado leyes específicas para su combate y jurisprudencias condenatorias sobre los ejecutores de la falta.

Hemos visto que el término surgió y tomó una relevancia global en la crisis de Ciudad Juárez, México, en donde se llevaron a cabo sendas investigaciones antropológicas, criminalísticas, sociohistóricas y jurídicas que devinieron en legislaciones ejemplares para el resto del planeta acerca de la tipificación, persecución y castigo del feminicidio. Y, sin embargo, los feminicidios no cesan.

Escribir o hacer arte sobre feminicidio debe considerar las dimensiones humanas, sociales, de género y de contexto específico, pero nunca puede olvidar la dimensión criminal del hecho y su relación con lo jurídico. En ese sentido, a lo largo de esta investigación me ha sorprendido que ninguna de las artistas que he encontrado ha realizado obra en favor de la venganza, el castigo o la punición, aunque sí de la búsqueda de justicia y la no repetición. No es que las artistas crean que no se debe combatir la impunidad del crimen social, pero en sus

obras no parecen interesadas en hablar de la perspectiva del feminicida, ni como “mente brillante” —como lo hacen el cine y la literatura masculina sobre asesinos seriales—, ni como “caso criminal” —como lo tratan las series policiacas o judiciales o los documentales desprovistos de perspectiva feminista—, sino que ellas se enfocan sobre todo en la vida de las víctimas, en el relato testimonial, en el acuerpamiento colectivo y en procesos sociales; es decir, proponen una forma alternativa de abordar el problema social, distante de la idea de perfil criminológico, recopilación de pruebas, persecución y aprensión del ofensor, realización de juicios y sentencias y acatamiento del castigo carcelario.

En ese sentido, si ellas están optando por tratar desde el arte el feminicidio con una perspectiva alternativa, me interesa proponer la utilización de conceptos jurídicos también alternativos transportados al ámbito artístico, en específico las nociones de justicia restaurativa y justicia transicional que, aplicadas al arte, podemos llamar arte restaurativo.

Durante la escritura de esta obra pasé por muchas vicisitudes para crear el marco conceptual sobre el tipo de categorías de arte con las que las artistas estaban trabajando, no en relación con el feminismo, pues todas utilizan ese gran paraguas conceptual y metodológico desde la noción de trabajar con la violencia extrema hacia las mujeres, sino en lo que respecta a nociones como arte público, arte relacional, arte documental, arte contextual o activismo, pues cada una se posiciona de manera diferente y sus prácticas pueden ser leídas por algunas de esas categorías, unas veces sobreponiéndose entre varias, otras más, quedando fuera. Sin embargo, estas categorías me parecían quedar justas o imprecisas para englobar de un tipo de arte que no sólo pretende documentar, representar o contextualizar las realidades sociales, sino que tiene por objetivo contribuir, en la medida de sus posibilidades —básicamente simbólicas y semánticas—, a la transformación de las sociedades y la noción de cambios culturales que permitan modificar esas conductas nocivas.

La noción de arte público se queda corta en la medida que limita su adscripción a las nociones entre público y privado, y que podría comprenderse en prácticas que únicamente se desarrollan en los espacios públicos. Arte documental, por su parte, parece dejar en su noción de documentación un espectro representacional que puede pretender supuestas objetividades —como en el periodismo o en el cine documental— y que se olvida de los paradigmas situacionales y de

subjetividad. Arte contextual parece ser un concepto con un techo más amplio, pero no nos invita a pensar en la reparación, ni en la posibilidad de transformación del contexto, sino que simplemente se aboca a trabajar con él. Por su parte, el afamado arte relacional, término de Bourriaud (2008), fue ubicado como un arte para crear praxis de diálogo e interrelaciones hacia nuevas formas de convivencia, pero no un aparato crítico para tratar temas de suma violencia como el que nos ocupa aquí. El activismo es una sombrilla que puede cobijar a todas estas prácticas, pero se presenta como una categoría tan amplia que vale la pena pensar en especificidades.

En ese sentido, tomar el término y aplicarlo a prácticas artísticas que tienen como objetivo sanar, vincular, afectar, tejer y reconocer al otro, resulta de una trayectoria lógica que comprende el giro pedagógico y el giro contextual del arte, que cada vez se enfrenta más a la necesidad de crear un arte de la proximidad y el contagio desde la experiencia situada y emocional.

Es cierto que la palabra restauración ya se encuentra en el diccionario léxico de las artes, pero su significado ha estado connotado específicamente a una noción de autorrestauración, es decir, a la práctica de reparar daños físicos en obras de arte antiguas, como pinturas, esculturas o fragmentos arquitectónicos. Sin embargo, esa restauración no es la que interesa aquí, sino la que proviene de la noción de filosofía del derecho que nos lleva a pensar en otras formas de relacionarse con el delito, en este caso, el feminicidio. Restauración en este caso se refiere al deseo de las y los artistas de contribuir con sus prácticas culturales a la restauración de los tejidos sociales que han sido rotos o violentados, y quizá también a la posibilidad de coadyuvar en la construcción de nuevos contratos sociales basados en la justicia, la equidad, el respeto y el amor. Artistas feministas, pero también artistas que se han ocupado de procesos sociales dramáticos desde el activismo, podrían llamarse artistas restaurativos, como Ai Wei Wei, Krzysztof Wodiczko, Doris Salcedo, Alfredo Jaar, Cecilia Vicuña o Francis Alÿs.

El arte restaurativo es, pues, una práctica artística cuya dimensión ética se encuentra al centro. De esta forma, tendría que tomar los principios de la justicia restaurativa y adaptarlos al territorio de lo simbólico y lo cultural en vez de ponerlos en el territorio del derecho. Se trata de la manera en que el arte está encaminado a modificar una práctica cultural tremendamente nociva como es el asesinato de mujeres, para crear una suerte de prohibición simbólica a este

hecho que, paradójicamente, aunque es ilegal en términos jurídicos, es una práctica aceptable en términos morales y culturales, puesto que es la visión más extrema del sentido de propiedad que los hombres han desarrollado sobre el cuerpo de las mujeres. Los principios de la justicia restaurativa son:

- » La definición del delito como un daño a personas y comunidades.
- » La noción de que la ofensa debe ser comprendida con responsabilidad.
- » La noción de que la responsabilidad principal es del ofensor, pero es también compartida por la sociedad.
- » Trabajo en favor de la reparación del daño.
- » Aseguramiento y lucha por la no repetición.

En ese sentido, encontramos que el arte feminista contra el feminicidio ha estado poniendo estos principios en práctica de una manera u otra, sin nunca considerarse a sí mismo como una estrategia jurídica. Para lo que podríamos llamar arte restaurativo, conviene pensar en principios similares, éste, como noción, debería aplicarse siempre y cuando encontremos prácticas artísticas que abordan casos de violencia grave —genocidio, tortura, desaparición, violación, desplazamiento—, cuya finalidad sea ir más allá de la denuncia y procurar la restauración de los tejidos sociales después de una crisis de gran magnitud:

1. El arte pone al centro a las personas, no a las instituciones. En específico el arte restaurativo trabaja con víctimas de injusticias y se propone como una herramienta de habla y escucha comunitaria sobre temas socialmente dolorosos. El testimonio directo se convierte en la primera herramienta del arte restaurativo.
2. La responsabilidad de las injusticias sociales es compartida por toda la sociedad y por la cultura subyacente que la genera. La cultura es, pues, responsable de buena parte de las injusticias, por ende, la cultura puede proponer maneras distintas de reformulación de los contratos sociales. La denuncia de los procesos culturales implicados y el análisis de los elementos sistémicos de la violencia de género son también otra de las herramientas del arte restaurativo.

3. La cultura que genera violencia debe ser transformada en una cultura del respeto y el derecho en favor del rescate de la memoria, la reparación de los daños sociales y la no repetición de las prácticas culturales que lo alimentan. El arte no puede reparar los daños físicos, pero sí puede reparar simbólicamente, semánticamente, abriendo paso a la visualización y sanación del conflicto por todas las partes.

El arte restaurativo no es nunca un proceso jurídico, su finalidad no es la de impartir justicia, sino que comprende a la sociedad desde una perspectiva compleja, donde es necesario escuchar a la víctima. El arte restaurativo propone diálogos abiertos, no con los asesinos directos, sino entre hombres y mujeres, que tenga como finalidad que la sociedad en su conjunto comprenda la dimensión de terror que el feminicidio implica para todo el grupo social. El arte restaurativo propone recomponer el tejido social al hablar del patriarcado y sus mandatos, colocando a las mujeres como figuras activas capaces de relatar sus propias historias y de vivir vidas de plenitud emocional e intelectual al lado de hombres plenos que participen activamente contra las violencias feminicidas.

Restaurar se entiende coloquialmente como “volver a poner algo en el estado que antes tenía”. A diferencia de ello, nuestro posicionamiento indaga en la restauración del tejido colectivo, no como una forma de regreso a las circunstancias, prácticas y discursos que dieron lugar a la violencia, sino como una transformación (...) Más allá de la libertad liberal, aquella que se produce a través del extrañamiento y la desnormalización de todo tipo de violencias. El extrañamiento y desmantelamiento también de las opresiones, sus estructuras ancladas en las creencias, los comportamientos, discursos y gestos solo puede suceder en un espacio de interdependencia y corresponsabilidad. (Cruz, 2022)

En ese sentido, este es un arte que tiene una dimensión ética en su centro y una dimensión de transformación social. No es un arte que se queda en la denuncia ni que pretende ser ideológico ni proselitista, pero que implica contenidos pedagógicos que tienen en su centro coadyuvar a difundir el pensamiento de transformación social en favor de la justicia, de la reparación de los daños históricos y de la posibilidad de que quienes han sido acallados por siglos tomen su

voz y la usen para relatar sus propias narrativas. El arte restaurativo quiere contestar positivamente a la pregunta de Gayatri Spivak sobre la voz del subalterno. El arte restaurativo no es nunca un arte acusatorio, sino un arte de responsabilidad que deja de estar centrado en la autoría del artista, en la difusión museística o en la trascendencia académica, y se dedica de lleno a vincular comunidades, crear lazos sociales, trabajar el conflicto y el trauma, sanar las heridas históricas, reconfigurar los espacios de discusión social y colocar a las personas víctimas de daños graves en el centro de su producción y su discurso.

Así como la justicia restaurativa reconoce que sus principios no son ninguna novedad, sino que existen en múltiples formas ancestrales de impartición de justicia no occidental, el arte restaurativo no debe pensarse como una creación del siglo XXI, sino como una recuperación de los principios éticos y sociales del arte que han estado implicados ontológicamente en él mucho antes de que se convirtiera en un producto de consumo moderno y capitalista. El arte de la música, las danzas folklóricas y étnicas, los rituales estéticos, los performances colectivos, tenían como finalidad primordial asegurar la cohesión social del grupo a través de la identidad, y desde luego que servían como mecanismos de restauración comunitaria cuando los lazos de una sociedad sufrían fracturas de gravedad.

Nombrar, testimoniar, denunciar

El arte occidental del siglo XX tomó un giro social y contextual en la década de los años sesenta. Dos genealogías marcaron esta transformación, primero el desarrollo de varios movimientos de la llamada Segunda Vanguardia, que abandonan el abstraccionismo para dar paso a la realidad, incluyendo movimientos como fluxus, el arte pop, el situacionismo, el arte póvera, el nuevo realismo francés, el land art y las prácticas conceptuales y performáticas, que se expandieron rápidamente fuera de Europa y Norteamérica. Con este giro, que Hal Foster llamará *El retorno de lo real*, se cierra el ciclo del arte moderno; y segundo, el nacimiento del arte contemporáneo y su serie de prácticas relacionales, públicas, situacionales, políticas, contextuales, performáticas, efímeras, caóticas, expandidas,

artistas, archivísticas, testimoniales, documentales. Con lo anterior, cierra la noción moderna de arte en progresión, desaparecen los manifiestos y las visiones unidireccionales y futuristas del *avant-garde*.

Este fenómeno artístico está condicionado por los tremendos procesos históricos de transformación que ocurrieron en territorio europeo alrededor de la mitad del siglo xx. Por un lado, la conciencia frente a la colosal tragedia al finalizar la Segunda Guerra Mundial con los cambios en los órdenes geopolíticos nacidos a partir de la nueva organización de los nuevos bloques imperialistas,¹ y por otro, con la aparición de las teorías de la alteridad con el nacimiento de la teoría posestructuralista, los movimientos de liberación identitaria —la lucha por los derechos civiles de las personas afrodescendientes, las reivindicaciones de los derechos de las disidencias sexuales, el rock, la experimentación psicodélica, las organizaciones estudiantiles y de las juventudes universitarias, los pensamientos y luchas latinoamericanistas y panafricanos— y la tercera ola del feminismo y la liberación sexual, marcada fundamentalmente, por el texto icónico de Simone de Beauvoir (1949) *El segundo sexo*, aparecido en 1949. Ambos procesos modificaron las maneras de comprender y hacer arte, pero también de hacer filosofía, historia, antropología, y muy especialmente de comprender el derecho y los derechos humanos. En general, cambiaron la manera de entender la vida misma y el cuestionamiento radical de la afirmación de la modernidad como una línea evolutiva hacia el progreso y la felicidad humana.

La Segunda Guerra Mundial modificó las nociones evolucionistas y progresivas de la historia al revelar las implicaciones suicidas y asesinas de la modernidad colonialista e imperialista en el seno mismo de la cultura occidental. Ello con su maquinaria de exterminio y la consecuente shoa judía, los bombardeos aéreos a las metrópolis Europeas, el desarrollo, creación y utilización de armas de destrucción masiva de tipos químicas, biológicas y nucleares usadas contra poblaciones desarmadas y vulnerables, la formación de una nueva geopolítica mundial que dividió y jerarquizó el mundo en tres partes —primer, segundo y tercer mundo— con las consecuentes devastaciones en el Sur Global en las cruentas

1 La lucha soviético-americana de la Guerra Fría en los campos de batalla del Sur Global —Vietnam, Corea, Afganistán, Angola, Mozambique, Cuba, las dictaduras en el centro y sur de Abya Yala, etcétera—; la imposición y expansión colonialista del sionismo y del Estado de Israel contra la población originaria palestina y los procesos de descolonización en India y África.

ejemplificaciones de las guerras e intervenciones imperialistas de la Guerra Fría y, en general, la pérdida de más de 50 millones de vidas humanas. Este catastrófico escenario provocó en las nuevas generaciones de pensadores y creadores la noción inequívoca de que el camino de la modernidad estaba sembrado con violencias necrófilas nacidas en el colonialismo, ejercidas en la esclavitud y llevadas a su límite en la *solución final* —el exterminio sistemático de judíos en campos de concentración— a través de narrativas patriarcales, racistas y destructivas: el enemigo de cierta modernidad epistemológica tecnócrata y capitalista es la vida misma, en especial, la vida de todas aquellas personas consideradas inferiores —mujeres, personas racializadas, indígenas, mestizadas, trabajadoras, pobres, disidentes sexuales, divergentes corporales o intelectuales—, pero también trabajo consigo la certeza de que esas violencias se dirigían hacia la propia cultura, la naturaleza y los seres vivos. El filósofo camerunés Achille Mbembe explica esta interrelación del Estado colonial con el Estado suicida y necrófilo:

Las premisas materiales del exterminio nazi pueden localizarse por una parte en el imperialismo colonial y por otra en la serialización de los mecanismos técnicos de ejecución de las personas —mecanismos éstos desarrollados entre la Revolución Industrial y la Primera Guerra Mundial. Según Enzo Traverso, las cámaras de gas y los hornos son el punto culminante de un largo procesos de deshumanización y de industrialización de la muerte, en la que una de las características originales es la de articular la racionalidad instrumental y la racionalidad productiva y administrativa del mundo occidental moderno (la fábrica, la burocracia, la cárcel, el ejército). La ejecución en serie, así mecanizada, ha sido transformada en un procedimiento puramente técnico, impersonal, silencioso y rápido. (Mbembe, 2006, p. 25-26)

La filosofía existencialista de la década de los cincuenta, nombró el desencanto y la frustración frente al pensamiento ilustrado y el avance irracional de una tecnociencia eficientista, evolucionista, progresiva y hegemónica, visualizando la noción de que los contextos culturales son responsables de la formación de la experiencia humana, declarando a la existencia como lo que precede a la esencia y creando una ontología del constructo cultural; ello dio a los seres humanos el imperativo ético de responsabilizarse de sus propias vidas, accio-

nes y los entornos sociales que construyen. Simone de Beauvoir, como una de las miembros más prominentes del existencialismo, dará al feminismo un nuevo sentido de análisis para comprender la opresión de las mujeres y su relación con el patriarcado como régimen político a partir del constructo existencial de las mujeres, desnaturalizando su condición y enmarcando la supuesta inferioridad femenina como un contrato sociocultural con posibilidades de renegociación. *El segundo sexo* traerá como consecuencia principal el desarrollo de la tercera ola del feminismo, que verá el nacimiento de un complejo corpus teórico alrededor de la noción de los conceptos mujer, feminidad, género y patriarcado, y que tendrá un eco de activismo social enfocado fundamentalmente en los derechos sexuales y reproductivos de las mujeres, y en la llamada liberación sexual.

Estas transformaciones sociales impactaron directamente en la manera de hacer arte, de teorizarlo e historiarlo, abriendo las experiencias artísticas a las realidades y los contextos sociales, a testimoniarlos, relatarlos desde la subjetividad y la memoria, archivarlos de otras formas y dar importancia a las tradiciones orales y performáticas.

Un arte llamado “contextual” agrupa todas las creaciones que se anclan en las circunstancias y se muestran deseosas de “tejer con” la realidad. Una realidad que el artista quiere hacer, más que representar, lo que lo lleva a abandonar las formas clásicas de representación (pintura, escultura, fotografía o vídeo, cuando están utilizadas como únicas fórmulas de exposición) y preferir la relación directa y sin intermediarios de la obra y de lo real. Para el artista se trata de “tejer con” el mundo que lo rodea, al igual que los contextos tejen y vuelven a tejer la realidad. (Ardenne, 2006, p. 15)

Otro fenómeno desatado en las décadas posguerra fue la aparición de algunas artistas mujeres en el escenario principal del arte. Los grandes museos y galerías comenzaron a incluirlas en las exposiciones —aunque siempre de forma minoritaria o excepcional— e, inclusive, abrieron espacios para exposiciones individuales. También algunos artistas de África, Asia y Abya Yala comenzaron a figurar en las colecciones y bienales de los centros de arte hegemónicos como Nueva York, París o Londres. Tanto las artistas mujeres europeas o estadounidenses, como las y los artistas racializados del llamado tercer

mundo, comenzaron pronto a presentar experiencias personales y colectivas de sus entornos sociales y de las dinámicas opresivas de las que eran sujetos o que atestiguaban en sus lugares de origen. El arte de contexto exige una producción cultural responsable, desafiante, a favor de la vida y de la creación de nuevas vías relacionales y afectivas. Estos fenómenos, desde luego, ocurrieron mayoritariamente fuera del escenario principal del arte contemporáneo, siempre desde la marginalidad y la periferia, y en muchos casos, fuera de los registros de los anales de la historia del arte.

Nos encontramos en un nuevo momento en el que se inauguran exhibiciones que abordan cuestiones de género o vinculadas a desigualdades sociales. Sin embargo, las galerías comerciales privilegian el trabajo de artistas que se ajustan a categorías seguras (“artista hombre y blanco”). Racista, clasista y geográficamente excluyente, el sistema del arte es también sexista y heteronormativo; una “mujer” es correcta en tanto sea blanca, no feminista y juegue el rol de “artista genio”; “gay” es aceptable en tanto el artista pueda ser identificado como varón, blanco y se ajuste al sistema de valores de la clase media o alta. (Giunta, 2019, p. 46)

Tanto la historia como la historia del arte, sufrieron a su vez múltiples transformaciones en sus narrativas, en específico a través de la noción de memoria, que llegó a la academia desde el espacio desprestigiado de la subjetividad, a ocupar el necesario lugar de la experiencia personal en el análisis de los hechos. Maurice Halbwachs (2020) formula las nociones de memoria y memoria colectiva como herramientas disruptivas a las maneras tradicionales de la historicidad; conceptos que hasta el momento habían sido claros oponentes de la epistemología histórica por participar de nociones subjetivas que contradecían la posibilidad de un análisis objetivo de los hechos del pasado. Mientras que la historia se presenta a sí misma como objetiva, la memoria depende del sujeto que la posee; mientras que la historia se centra en las fuentes confiables que la transforman en una ciencia comprobable, la memoria se centra en la confianza que le otorgamos a quien la ejerce a través del testimonio; la historia, es sabido por todos, es relatada por los vencedores, mientras que la memoria pertenece a los vencidos. En este sentido, la historia es masculina y eurocéntrica,

mientras que la memoria es minoritaria, subalterna, étnica, colonizada y habita en las mujeres. La historia se resguarda en la biblioteca académica y se estudia con rigor, mientras que la memoria habita la tradición oral, el periodismo, el arte y el trauma. La historia se autonombra absoluta, verdadera e incuestionable, mientras que la memoria es relativa, está intervenida por el olvido, la imaginación y la fantasía. La historia se percibe sólida, permanente y conlleva el peso de la gravedad, mientras que la memoria es líquida, orgánica, efímera y constituye una narrativa viva que está en constante transmutación.

La historia es, sin duda, la colección de los hechos que más espacio han ocupado en la memoria de los hombres. Pero leídos en los libros, enseñados y aprendidos en las escuelas, los acontecimientos pasados son elegidos, cotejados y clasificados siguiendo las necesidades y reglas que no eran las de los grupos de hombres que han conservado largo tiempo su depósito vivo. En general, la historia sólo comienza en el punto en el que acaba la tradición, momento en que se apaga o se descompone la memoria social. (Halbwachs, 1995, p. 212-213)

El testimonio aparece con el problema de la memoria, que es el problema del olvido. La posibilidad de la tergiversación, de la mentira o de la ficcionalidad de los hechos se presenta ante el poder —jurídico, académico o político— como el enjuiciador de la veracidad del testimonio, y todo aquello que difiera de ello debe ser, por principio, sospechoso e interesado. La noción de testimonio toma una relevancia inusitada a partir de la apertura de las puertas del campo de exterminio de Auschwitz-Birkenay² el consecuente conflicto documental a partir de los relatos de las y los sobrevivientes. Giorgio Agamben (2000) ha hablado de la divergencia entre la historicidad de los acontecimientos ocurridos en los campos de exterminio que pueden ser datados a través de la documentación y las fuentes, en oposición al testimonio y la experiencia directa de quienes sobrevivieron

2 Si bien la modernidad europea ya había pasado por múltiples atrocidades genocidas y esclavistas, no habían ocurrido dentro del territorio europeo y no a personas blancas. Lo que ocurrió en el genocidio judío permitió revelar el testimonio porque las voces de las personas judías sí fueron escuchadas, contrario a las voces de las personas nativas del Congo, de Tasmania o de Canadá.

y regresaron a la realidad exterior del campo. Al mismo tiempo que Agamben (2000) reclama el derecho al testimonio y a construir una historicidad que lo valide, el autor habla de la imposibilidad de que las víctimas totales puedan testimoniar su propia destrucción:

El testimonio vale en lo esencial por lo que falta en él; contiene, en su centro mismo, algo que es intestimoniabile, que destruye la autoridad de los supervivientes. Los “verdaderos” testigos, los “testigos integrales” son los que no han testimoniado ni hubieran podido hacerlo. Son los que “han tocado fondo”, los musulmanes,³ los hundidos. Los que lograron salvarse, como pseudotestigos, hablan en su lugar, por delegación: testimonian de un testimonio que falta. Pero hablar de delegación no tiene aquí sentido alguno: los hundidos no tienen nada qué decir ni instrucciones ni memorias qué transmitir. No tienen “historia” ni “rostro” y mucho menos, “pensamiento”. Quien asume la carga de testimoniar por ellos sabe que tiene que dar testimonio de la imposibilidad de testimoniar. Y eso altera de manera definitiva el valor del testimonio, obliga a buscar su sentido en una zona imprevista. (Agamben, 2000, p. 34)

Podríamos decir que, en más de un sentido, el tema del feminicidio tiene también un carácter similar en el que quienes testimonian esa violencia son las mujeres que han sobrevivido o bien las y los familiares de la víctima, pero las víctimas totales, quedan para siempre en la negación de la posibilidad de dar testimonio, pues carecen de cuerpo y voz. El testimonio es, entonces, una herramienta histórica y restaurativa que apela a la memoria, la empatía y a los mecanismos de identificación con el otro. Podemos, a través de ellos, sentir lo que el otro sintió o por lo menos acercarnos a esa experiencia. Es una herramienta contra la frialdad y la abstracción de la estadística, contra la imposibilidad de imaginar la inmensidad de ciertos números o los acontecimientos brutalizantes. El testimonio nos cimbra, nos eriza la piel y provoca lágrimas en nuestros ojos mientras lo leemos, además, nos ayuda a recordar nuestros propios dolores y traumas, ver al otro nos ayuda a entenderlo, pero, sobre todo, nos ayuda a vernos a nosotros mismos, a

³ Se refiere aquí a la manera en que en el campo llamaban a los prisioneros que habían abandonado toda esperanza de sobrevivencia y que se quedaban de forma pasiva a esperar la muerte y que recordaba a la manera en que los creyentes del islam rezaban.

comprendernos y a enfrentarnos a la posibilidad de sanar juntos las heridas personales y sociales que desgarran el tejido social.

La Comisión para la Verdad y la Reconciliación en la Sudáfrica postapartheid realizó amplios esfuerzos para la realización de formas de escucha colectiva en las que las personas negras relataron sus historias frente a las personas blancas, que tuvieron como castigo principal el tener que escuchar, atentamente y de frente, las atrocidades que cometieron por décadas. El principio de la justicia restaurativa y de la filosofía jurídica indígena ubuntu, permitieron al país una reconciliación que se vislumbraba imposible sin el acto de la escucha.

A través del análisis estructural de los arquetipos femeninos, *El segundo sexo* mostró las categorías sociales a las que las mujeres hemos estado sometidas históricamente. La madre, la prostituta, la enamorada, la figura mitológica; contrario a los arquetipos masculinos —el héroe, el villano, el genio, el rey—, las categorías femeninas están acotadas al espacio doméstico y a la dependencia del otro —el esposo, el amante, el hijo—. En los grandes relatos de la historia, de la psicología, de la literatura y del arte, todo lo que ocurre en el espacio doméstico se considera simple, aburrido, monótono, histérico y no hay mucho que contar sobre ello: las mujeres se enamoran, se casan, limpian sus casas, atienden a su marido, se embarazan, paren, cuidan a los niños, se tornan feas y viejas, siguen atendiendo al marido y a los nietos, enferman y mueren. Y tras ellas viene otra mujer a limpiar la casa. Así es que las mujeres hemos sido borradas de la historia, en primer lugar, por la certeza de que no hemos contribuido en nada a ella, excepto en parir a los grandes hombres, causarles una pasión sexual o limpiar sus casas. Al escribir sobre estos arquetipos, De Beauvoir abre la posibilidad académica de pensar en que los mundos privados también son importantes y pueden ser materia de análisis histórico, antropológico, sociológico, económico, psicológico, literario y jurídico. Que lo que ocurre dentro de la casa también es historia y que, de hecho, es una muestra íntima del devenir humano, fundamental para la comprensión de la totalidad de esa experiencia, y que las historias de las mujeres no son historias minoritarias, sino que implican al 50% de la población de todas las épocas.

El impacto del texto de Simone de Beauvoir es incuestionable, tanto en sus componentes de activismo y transformación social, como en la ampliación de la epistemología feminista y la creación de todo un campo de investigación

académica centrada en la opresión de las mujeres. En 1969, Carol Hanisch publicó un breve ensayo titulado *Lo personal es político*, título que se convertiría en una de las frases estandarte máximas del feminismo artístico, transformando las historias privadas de las mujeres en herramientas de análisis social. En el ensayo, Hanisch habla de la patologización de las emociones de las mujeres como una forma de invisibilizar una serie de conflictos sociales, “una de las primeras cosas que descubrimos, en esos grupos,⁴ es que los problemas personales son problemas políticos” (Hanisch, 2016, p. 11). El breve ensayo no abunda con profundidad en las implicaciones de la afirmación de lo personal o íntimo como político o social, pero la frase es tan potente que permitió a las feministas darse cuenta de que sus historias personales o privadas se repetían constantemente en las historias de otras, como lo era la ansiedad por tener experiencias de vida fuera de casa; la frustración frente al trabajo doméstico, su invisibilidad y su devaluación económica; la desesperación frente a la insatisfacción sexual; la humillación de la infidelidad masculina; la violencia social del acoso sexual callejero; la complejidad del trabajo de la crianza; el miedo permanente a la violación, los golpes y el feminicidio y, en general, la opresión continua de cara a la violencia masculina.

Las historias de vida y los testimonios entraron con muchas dificultades en las nuevas formas de hacer ciencias sociales, pero en el arte encontraron pronto un nicho abierto por ser territorios en los que la subjetividad ha sido siempre valorada. Creadoras como Frida Kahlo, Nina Simone o Virginia Woolf fueron tremendamente influyentes para las artistas mujeres que comenzarían a ampliar la escena cultural global en los años sesenta.

El arte, como experiencia social y humana, no puede desprenderse de los procesos contextuales, pero tampoco puede decirse que necesariamente sea un producto de ellos, pues es posible que a veces los procesos contextuales sean producidos por las propias agencias artísticas, es decir, que el arte se afecta por su medio, pero el medio también se afecta por el arte. No podemos saber si los procesos testimoniales en la historia, la epistemología y la ciencia afectaron al mundo del arte, o bien fue la capacidad narrativa, interior y poética del arte lo que permitió a la ciencia, a la historia o a la jurisprudencia considerar de

4 Se refiere a grupos terapéuticos para mujeres.

manera más atenta a los procesos testimoniales, biográficos o autobiográficos, sino que parece ser más un proceso en sentido dialéctico de acoplamiento estructural mutuo. En el influyente texto clásico de Hal Foster (2001) *El artista como etnógrafo*, se relata la forma en que el arte abre muchas de las líneas para mapear la compleja red de interrelaciones conceptuales, lingüísticas, afectivas, relacionales y políticas entre la epistemología científicista social y los procedimientos artísticos nacidos después de la Segunda Guerra Mundial.

La derogación de las definiciones restrictivas del arte y el artista, de la identidad y la comunidad, recibió también la presión de movimientos sociales (los derechos civiles, los diversos feminismos, la política sobre la homosexualidad, el multiculturalismo), así como de desarrollos teóricos (la convergencia del feminismo, el psicoanálisis y la teoría fílmica; la recuperación de Antonio Gramsci y el desarrollo de los estudios culturales en Gran Bretaña; la aplicación de Louis Althusser, Lacan y Foucault, especialmente en la revista británica *Screen*; el desarrollo del discurso poscolonial con Edward Said, Gayatri Spivak, Homi Bhabha y otros, etcétera). El arte, pues, pasó al campo ampliado de la cultura del que la antropología se pensaba que había de ocuparse. (Foster, 2001, p. 189)

Paralelo a ese giro etnográfico, el arte moderno de la segunda vanguardia y el arte contemporáneo han presentado lo que Anna María Guasch ha atinado en llamar el giro archivístico, lo que parece ser un volcamiento de los intereses de muchos artistas hacia el arte de la memoria, tanto personal como social y cultural, y hacia las nociones de memoria colectiva y memoria histórica. El archivo funciona para los artistas como un método organizacional de ciertos productos culturales —fotografías, textos, impresos— que pueden generar colecciones, pero que, a diferencia de los archivos y colecciones científicas, serán organizados para promover otras lecturas —no objetivas, no cartesianas, no definitivas— centradas en la subjetividad, la intuición, los relatos ocultos o el deseo. Guasch ubica entre los artistas archivistas de este giro a Gerard Richter, On Kawara, Rosangela Rennó, Christian Boltanski, Thomas Ruff y Andreas Gursky, entre otros, a quienes también coloca en una cercanía conceptual hacia las nociones de la historia dadas por la Escuela de los Annales.

El archivo, las historias personales, la autoetnografía, el pensamiento situado y los testimonios, se presentan como contradispositivos a la necropolítica colonialista, patriarcal y capitalista que reconoce en el borramiento, la mentira y el olvido “científicos” algunas de sus principales armas epistemológicas.⁵ Al borrar o minimizar los traumas, producto de las violencias extractivistas y necrológicas, la ciencia de la historia y los museos históricos contribuyen no sólo a la justificación de tales crímenes, sino a su perpetuación. En oposición a ello, las y los artistas del archivo recuperan materiales personales, familiares, de comunidad que han sido soslayados, escondidos o literalmente eliminados.

En la génesis de la obra de arte “en tanto que archivo” se halla efectivamente la necesidad de vencer al olvido, a la amnesia, mediante la recreación de la memoria misma a través de un interrogatorio a la naturaleza de los recuerdos. Y lo hace mediante la narración. Pero en ningún caso se trata de una narración lineal e irreversible, sino que se presenta bajo una forma abierta, reposicionable, que evidencia la posibilidad de una lectura inagotable. Lo que demuestra la naturaleza abierta del archivo a la hora de plantear narraciones es el hecho de que sus documentos están necesariamente abiertos a la posibilidad de una nueva opción que los seleccione y los recombine para crear una narración diferente, un nuevo corpus y un nuevo significado dentro del archivo dado. (Guasch, 2021, p. 206)

La cuarta ola feminista, nacida en la segunda década del siglo XXI, tiene una serie de orígenes teóricos y académicos surgidos en los últimos cuarenta años, primero en los campos académicos y universitarios en los ochenta y noventa del siglo pasado; y luego, abiertos a nuevas formas de comunicación activista florecida a partir de la masificación de las tecnologías de la web 2.0, que permitieron a las usuarias mediáticas convertirse en creadoras de contenido y trazar redes de intercambio comunicacional en todo el orbe. En el nacimiento del siglo XXI, la epistemología y la teoría feminista ya estaban haciendo un énfasis en la necesidad

5 Aún hoy en día, la llamada historia universal es un relato de la historia occidental que borra y niega el devenir cultural africano —excepto Egipto, apropiado por Occidente— y de muchos otros sitios colonizados. La historia del arte se ha negado sistemáticamente a estudiar el arte no occidental, inferiorizándolo como huellas antropológicas o artesanías.

de que las mujeres contaran su propia historia, pero fue la capacidad técnica del intercambio lo que catapultó el alud de relatos de las historias de las mujeres.

Nuria Varela ubica en las manifestaciones anticapitalistas de Grecia del 2010 los primeros signos de la formación activista masiva de las mujeres, y también la aparición específica de las mujeres y sus luchas en la Primavera Árabe, en especial en la plaza Tahrir de El Cairo, en Egipto. Fue especialmente simbólico que las musulmanas tomaran las plazas por la violencia con que los fundamentalismos islámicos habían estado oprimiendo su agencia política durante ya varias décadas. Después de una muestra de violencia policial contra una egipcia, las mujeres hicieron las primeras manifestaciones claramente feministas. En 2011 fue el turno de las mujeres de Italia, que ocuparon las plazas públicas contra la cosificación del cuerpo. En 2012 ocurrió una violación grupal en un autobús en India que dejó a la víctima durante dos días en una agonía terrible, ello provocó una ola de manifestaciones masivas de mujeres contra la violación y concluyó con un alza sin precedentes en las denuncias penales sobre violaciones. En 2014, las turcas salieron a las calles a reclamar su derecho a la risa y contra la violencia de género. En 2015, muchas ciudades de América Latina se vieron convulsionadas por manifestaciones en repudio a los feminicidios, al grito de “Ni una menos” y “Vivas nos queremos”, especialmente en México, Argentina, Chile, Perú y Uruguay. Polonia, Argentina e Irlanda vivieron intensas jornadas de lucha por la despenalización del aborto. El 21 de enero de 2017 se realizó la multitudinaria Women’s March, la movilización más masiva realizada desde las luchas en favor de la paz en Vietnam y hasta antes de la revuelta de Black Lives Matter en 2020. La Women’s March tuvo 673 marchas simultáneas en todo el mundo en contra de la misoginia en el poder, específicamente contra Donald Trump, se realizaron en los siete continentes del planeta. Tan sólo en México, el tercer país con más convocatoria, hubo 19 manifestaciones. Además, la marcha se transmitió en vivo en redes sociales y millones de personas la vieron, atestiguando la forma en que las mujeres no sólo hablaron de sus reivindicaciones, sino que mostraron su interseccionalidad reivindicando los derechos a la salud, a la educación, los derechos de las comunidades LGBTTTIQ+,⁶ la lucha ecológica contra el cambio climático, el pacifismo, la lucha contra todas las

6 LGBTTTIQ+: Comunidad de disidencias sexuales, incluye a personas lesbianas, gay, bisexuales, travestis, transexuales, transgénero, intersexuales, queer y las que se sumen.

formas de la guerra, contra la persecución y criminalización de la migración, contra toda forma de racismo y etnocentrismo, anticolonialista, a favor especialmente del movimiento afrodescendiente, y contra la violencia policial. Las oradoras fueron feministas académicas, activistas, actrices, científicas, deportistas, políticas, legisladoras, trabajadoras domésticas y fabriles, sindicalistas, músicas, artistas; e incluyó a mujeres negras, indígenas, hispanas, blancas, mestizas, en condición migrante o residente, ancianas, maduras y jóvenes. La Marcha de las Mujeres dejó ver un movimiento global, organizado, político, horizontal, interseccional, incluyente y pacifista, en el que no era posible ubicar liderazgos políticos fagocitables, sino un movimiento en transformación, fluido y rizomático, de bases, de calle y de unidad en la alteridad.

El 8 de marzo de 2018, con la experiencia de las manifestaciones anteriores, el feminismo pudo hacer un llamado a una manifestación global de proporciones inimaginables para las feministas que una década antes apenas eran tomadas en cuenta tanto en la academia como en el activismo. No sólo se hizo un llamado a marchar, sino a que las mujeres no laboraran ese día. La respuesta fue apabullante, contando con la adhesión de ciento setenta países, implicando a millones de mujeres de todas las clases sociales y de todos los entornos laborales, legales o ilegales, remunerados o no remunerados.

Y es que el 8 de marzo de 2018 fue el momento de inflexión de esta cuarta ola. El feminismo había acumulado ya el suficiente bagaje teórico y político y la suficiente capacidad organizativa como para lanzar y resolver con éxito una movilización global que mostrara sus reivindicaciones y exigencias, así como su fortaleza y determinación para conseguirlas. La movilización se concretó en la huelga feminista. No era la primera ni mucho menos, pero sí la primera global [...] Con ese golpe audaz, dieron un nuevo sentido político al Día Internacional de las Mujeres. Dejando atrás las fruslerías de mal gusto y despolitizadas, las huelguistas han reavivado las prácticamente olvidadas raíces históricas de ese día en el feminismo socialista y la clase trabajadora. Sus actuaciones evocan el espíritu de la movilización de las mujeres de clase trabajadora de comienzos del siglo XX. (Varela, 2019, p. 88-90)

La tecnología de comunicaciones de redes sociales, que permite a los usuarios convertirse en generadores de contenido, ha significado un avance fundamental para la organización de activismos sociales en todo el orbe, pues permite comunicarse con grandes cantidades de personas y responder de forma casi inmediata a llamados o abusos que requieran respaldos colectivos. Las tecnologías de microblogging han sido particularmente útiles, son mensajes escritos o en video cortos enfocados en comunicar de manera resumida, rápida y sencilla, recursos como el hashtag, la utilización del signo de numeral (#) para identificar o agrupar un mensaje dentro de un contexto de discusión en la red social y hacer accesible el encuentro de los mensajes que abordan el tema. Los hashtags utilizados en la cuarta ola feminista incluyen, en específico, una serie de estrategias para que las mujeres —feministas o no— relaten de viva voz las experiencias que han tenido con relación a las violencias patriarcales y sexistas.

Uno de los primeros usos masivos de esta tecnología fue convocado por la periodista colombiana Catalina Ruiz-Navarro, quien el 23 de abril de 2016, en su portal de Twitter hizo un llamado a mujeres hispanoparlantes a utilizar el hashtag #MiPrimerAcoso para relatar de forma testimonial, en primera persona, el fragmento más antiguo de su memoria en el que tuvieran el registro de un acoso, abuso o violencia sexual. Las mujeres de Abya Yala respondieron —respondimos— de forma inmediata, primero leyendo muchos de los relatos, llorando mientras los leíamos, preguntándonos frente a qué tragedia sin nombre nos encontrábamos, activando nuestra propia memoria y relatando —la mayoría, por primera vez en nuestra vida— momentos de inmenso dolor personal y trauma. Estos relatos implicaban historias infantiles de mucha confusión frente a hombres desconocidos, familiares cercanos o amigos de la familia, cuyo acoso iba desde piropos, tocamientos inapropiados o miradas lascivas, hasta abusos sexuales como masturbaciones, intentos de violación, violaciones e intentos de asesinato. Yo misma participé del ejercicio, relaté en Facebook una experiencia que tuve a los siete años, pero más tarde recordaría que ésa había sido ya una segunda agresión sexual, pues la primera fue a los cuatro, lo que me permitió a mí misma ver la manera en que las memorias colectivas activan las memorias individuales, y lo que pensábamos que había sido olvidado, muchas veces sólo fue ocultado:

Tenía 7 años, vivíamos en unos edificios e íbamos al estacionamiento, pero mis padres olvidaron algo en el depa y yo les dije que los esperaba abajo. En eso llegó él, debía tener unos 23 o 25, ahora que lo pienso, usaba bigote. Me dijo, ayúdame, no puedo abrir la puerta de mi casa, y por alguna razón acepté. Entramos al edificio de 4 pisos y subimos, iba yo adelante, pero llegando al 4to piso él dijo es más arriba... pero yo sabía que más arriba era la azotea... me empecé a asustar. En el último escalón antes de la azotea me detuve. Y él atrás de mí, me tomó por la cintura, me levantó el vestido, me bajó los calzones y me rozó.

Afortunadamente yo vivía ahí y bajaba las escaleras como rayo, así que rápido me subí los chones, y corrí, corrí, corrí, bajando seis escalones de un solo salto. Salí del edificio y ahí estaban mis amados padres. Yo iba llorando.⁷

El físico mexicano Adrián Santuario realizó un análisis estadístico de las respuestas obtenidas durante las tres primeras semanas de la convocatoria, que implicó la publicación de 78,000 microrrelatos en los cuales la inmensa mayoría de las denuncias colocaron a la primera experiencia de violencia sexual entre los seis y los diez años de edad, lo que claramente reveló que la violencia hacia las mujeres es también hacia las niñas y que hay una estrategia pedófila y de vulnerabilidad extrema en las violencias patriarcales.

El movimiento testimonial #MeToo, nacido en Estados Unidos y globalizado en muy pocos días, es probablemente la bandera de arranque global de la nueva ola feminista que pondrá al centro de las discusiones globales los derechos humanos de las mujeres, y en particular, su derecho a una vida libre de violencia. Iniciado dentro del ámbito de la cinematografía hollywoodense, primero por la activista Tarana Burke, en sus publicaciones en redes en 2006, y luego popularizado por la actriz Alyssa Milano en octubre de 2017, cuando lanzó un texto dentro de la plataforma Twitter en el que contó una experiencia de acoso sexual laboral. En ese breve texto, limitado por la naturaleza de microescritura de la propia plataforma, se invitaba a otras mujeres a contar sus historias usando el algoritmo de búsqueda digital #MeToo —a mí también—, “If you’ve been sexually harassed or assaulted write ‘me too’ as a reply to this tweet” (Si has sido sexualmente

7 Testimonio personal publicado en mi propia página de Facebook.

acosada o abusada, escribe ‘a mí también’, como respuesta a esta publicación).⁸ Inmediatamente otras mujeres comenzaron a relatar sus propias historias, llevando a productores, directores, actores y otros hombres poderosos del cine a ser evidenciados en tanto violentadores de mujeres. Uno de los casos más mediáticos implicó al productor Harvey Weinstein, acusado de realizar prácticas predatorias sistemáticas por más de treinta años, también fue revelada la forma en que estos abusos eran conocidos y permitidos por empresarios, accionistas, cineastas, oficinistas y consumidores, quienes no sólo permitían estas violencias, sino que las justificaban, las encubrían, las promovían e inclusive las aplaudían, como si de actos heroicos o triunfales se tratase. La exposición de esta red de complicidades, que pronto salió de las fronteras de Estados Unidos para convertirse en una denuncia global, aunada a la masificación de las denuncias que pronto se amplió al periodismo, la televisión, el mundo del arte, el sistema empresarial, el sistema educativo, el entorno burocrático y el deportivo, permitió a las mujeres darnos cuenta de que el acoso sexual y la violencia sexual no eran un asunto privado o molesto, sino que se trataba de una forma sistemática de control del cuerpo y la conducta de las mujeres. Y que, si bien el feminismo de la tercera ola había alcanzado triunfos incuestionables en los ámbitos del derecho al trabajo, del acceso al divorcio o de la libertad sexual, había en esta violencia una suerte de castigo a las mujeres por atreverse a ocupar el espacio público.

Más tarde, en 2018, la escritora española Cristina Fallarás lanzó el hashtag #Cuéntalo después de seguir un caso mediático de violación tumultuaria conocido como “la manada”, que concluyó con una sentencia de “abuso sexual continuado”.⁹ La invitación de la periodista llamaba a mujeres a contar distintas experiencias de violencia machista en todo tipo de ámbitos: sexual, laboral, familiar, de pareja, en el espacio público, en el privado o en el digital.

8 Alyssa Milano, “MeToo”, *Twitter*, 2017, https://twitter.com/Alyssa_Milano/status/919659438700670976.

9 El caso “la manada” consistió en una violación grupal de cinco hombres hacia una mujer durante el festival de los Sanfermines en 2016. Los agresores documentaron en videos de celular los acontecimientos, en los que lanzaron a una mujer en un portal, la penetraron múltiples veces de manera vaginal, anal y oral mientras la mujer se mantuvo en estado de shock. El juicio fue altamente mediatizado por la seriedad de los documentos visuales y por tratarse los criminales de un guardia civil, un militar y otros tres civiles. Al finalizar el juicio la sentencia omitió el cargo de violación y lo atenuó como abuso sexual. Uno de los magistrados que votó para la absolución de los implicados consideró que las actividades grabadas en los dispositivos mostraban “actos sexuales en un ambiente de jolgorio y regocijo”.

No nos creen, pensé. Lo que pasa es que no nos creen. Nos callamos porque, en caso de contarlo, no nos creerían, o sea, decidirían no creernos, o nos castigarían, o se reirían de nosotras.

Lo hemos callado siempre porque siempre ha sido así. No creer es una decisión. Sabemos que es su decisión. DECIDEN no creernos. Todos, todos ellos.

Por eso callamos. Y en tanto que callamos, ellos niegan la existencia de nuestro dolor, de la violencia que se nos inflige, de las humillaciones. Saben que existe, pero la niegan por que pueden negarla. El que la comete, la niega. El que la conoce, la niega. Y pueden negarla porque nosotras callamos. Y nosotras callamos porque, como se niega, si la contáramos se nos castigaría por mentirosas o por putas o se nos condenaría a creer que somos las únicas o se nos recluirla a nosotras para evitar que vuelva a suceder. Es una pesadilla que se muerde la cola, pensé. Lo hacen, callamos, lo niegan, lo hacen, callamos, lo niegan, lo hacen, callamos, lo niegan, lo hacen, callamos, lo niegan, lo hacen, callamos, lo niegan.

Contémoslo, pensé. Contémoslo todas.

En mí, la certeza de que todas, absolutamente todas sin excepción, tenemos algo que contar. Alguna habrá de responder, pensé. (Fallarás, 2009, p. 41)

La convocatoria se expandió en los países de habla hispana y en los diez primeros días contó con 2.75 millones de intervenciones, de los cuales 160,000 fueron relatos originales y 40,000 fueron en primera persona tan sólo en Twitter, pero la convocatoria alcanzó el resto de las redes sociales y continúa acumulando relatos. Ahí las mujeres señalaron a sus violentadores con nombre y apellido, pero también de manera anónima. Ahí pudo constatarse que las violencias misóginas tenían múltiples expresiones y que las mujeres de todas las clases sociales o estratos culturales debían luchar constantemente para no ser invisibilizadas, ignoradas, tachadas de histéricas, acosadas, violadas, esclavizadas, golpeadas, torturadas o asesinadas. Todas tenían alguna experiencia que contar, o varias, todas sentían empatía por los relatos de las demás porque los sentían como propios, todas sentían rabia al encontrar nombres de violentadores que eran sus amigos, sus compañeros de trabajo, sus vecinos, sus

profesores, sus hijos o sus amantes. Algunas y algunos tacharon a las denunciadas de exageradas, mentirosas, de pretender dañar la reputación de algún hombre por despecho o por envidia, los hombres contraatacaron con hashtags como #NoTodosLosHombres donde se mostraron más conmovidos por tener el riesgo de ser acusados, que por el alud de denuncias que mostraban un fenómeno social, masivo y sistémico.

En el testimonio, la confianza es tan importante como la verificación de la veracidad en las fuentes documentales. La confianza nos permite escuchar las múltiples experiencias y darles credibilidad. La confianza no puede ser el centro de un proceso jurídico, pero necesariamente es el centro de un vínculo social. Es un hecho, que dentro de los relatos de #MeToo han existido algunos testimonios mentirosos, fantasiosos o exagerados; afirmaciones que pretendieron desprestigiar, acrecentar rivalidades o que estuvieron originadas en rencores o conflictos de otras naturalezas; falsificaciones dolosas que han generado trauma y que muchas veces son tácticas de esquiroleo para el rompimiento del movimiento en su seno. Pero la abrumadora cantidad de relatos, la calidad de los detalles narrados, la vulnerabilidad que implica autoexponer la intimidad, hacen que el movimiento se haya convertido en una evidencia seria y confiable, de que existe una realidad sistémica de violencia sexual hacia las mujeres en todo el planeta, a pesar de la insistencia del poder de que las mujeres han alcanzado la igualdad y que el feminismo es innecesario.

Desde la literatura, Philippe Lejeune ha explicado que las narrativas en las que se cuenta la propia historia requieren de lo que él ha llamado el pacto autobiográfico. Lejeune define la autobiografía como el “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (Lejeune, 1994, p. 50). En ese sentido, los relatos de #MiPrimerAcoso, #MeToo y #Cuéntalo, son colecciones de microrrelatos en prosa de estampas autobiográficas. En ellos, las mujeres relatan de forma retrospectiva algún episodio de violencia sexual o machista experimentada en su propia persona, poniendo énfasis en las consecuencias traumáticas que dicho evento marcó como impronta en su personalidad, los relatos son escritos en primera persona y son firmados por las autoras, quienes aseguran que los textos son relatos reales, no ficcionales. Lejeune propone que el pacto autobiográfico es un contrato entre el autor y el

lector, un contrato escritural y de interpretación. Quien escribe un texto al que nombra autobiográfico se compromete a narrar con veracidad su experiencia personal, aunque carezca de precisión o exactitud, pues implica su propia percepción de los acontecimientos. Mientras que, quien lee un texto autobiográfico, se compromete a otorgar al texto la confiabilidad de saber que lo que está escrito ahí, está basado en la verdad subjetiva del autor. Lejeune explica que ese pacto entre escritura y lectura está centrado en la confianza, en el puente de intimidad que se establece cuando los amigos se cuentan diatribas personales “lo importante no es la retórica ni el arte de escribir, sino la petición de escucha, la búsqueda del destinatario, la relación que se crea, y que hace posible todo lo demás” (Lejeune, 1994, p. 419).

Frente a los ataques a los movimientos testimoniales de las mujeres, apareció un siguiente hashtag, #YoSíTeCreo. Mediante éste las mujeres comenzaron a compartir y republicar muchos de los testimonios, agregando la frase “Yo sí te creo”, dando a la autora un voto de confianza, de afirmación colectiva, basada justamente en un modelo de escucha que atiende las necesidades emocionales de quien habla, que se presenta contra la afirmación de que la subalternidad no puede hablar, sino que puede y debe ser escuchada. Las mujeres violentadas como sujetos subalternos que han perdido la agencia política del habla, la recuperan no sólo al escribir sus historias y denunciar a sus violentadores, sino también al ser escuchadas, atendidas y en la medida que otras le otorgan grados de credibilidad y de confianza hay un proceso de restauración de la voz propia en el testimonio. Las escritoras Sarah Hempstock y Soofiya Andry, llamaron a este otro tipo de atención, la escucha radical:

La escucha radical es una de las herramientas más poderosas que tienes en tu arsenal emocional. El escuchar te empodera a ti y a los demás al establecer una conexión y una narrativa común entre tú y tus compañeros. Tu experiencia de vida es más fuerte compartida y escuchada. Tus palabras se hacen más fuertes, tu voz, tu resistencia: todo. Escuchar radicalmente les permite expandirse juntos. Escuchar radicalmente construye: está conectando y fusionando palabras, ideas; fusionándote con otros. (Hempstock y Andry, 2017, p. 1)

Esta confianza colectiva es empoderante en la medida que ha permitido a millones de mujeres atreverse a contar su historia sin miedo a ser tachadas de histéricas, mentirosas, exageradas o mal intencionadas, al mismo tiempo que ha generado un tejido social de solidaridad y sororidad femenina sin precedentes en donde las mujeres se han sentido cobijadas, acompañadas, res-petadas y protegidas por la voz colectiva, por una invisible red de apoyos y empatías que ha tocado a todas las edades de mujeres y que ha despertado en muchos hombres el cuestionamiento de sus propias actitudes misóginas, el deseo de la autotransformación y la vergüenza de participar de mandatos patriarcales violentos.

Otras maneras de testimoniar implican creaciones artísticas, crónicas periodísticas, modelos de justicia restaurativa, grupos terapéuticos y acciones pedagógicas. Por su relevancia local y nacional, me es oportuno mencionar el proyecto Mujer, escribir cambia tu vida,¹⁰ que es un cruce entre pedagogías literarias y estrategias terapéuticas colectivas. Desarrollado en Morelos, México, en 2007, por la escritora Ethel Krauze, consiste en una metodología de escritura creativa para mujeres sin o con poca experiencia literaria. En él se desplegó un modelo de ejercicios escriturales basados en una serie de detonadores biográficos: “ciertos disparadores y recurrencias en los relatos autobiográficos sirven como anclajes, tanto para la creación como para el análisis. A estos puntos de inflexión se les ha llamado autobiografemas: una especie de células de significado sobre la propia vida” (Krauze, 2015, p. 39-39). Esta metodología permitió a muchas mujeres relatar momentos significativos en sus vidas, en ellos aparecen frecuentemente experiencias de opresión y violencia asociadas directamente a su condición femenina. Estos autobiografemas implicaron la creación de relatos familiares, de pareja, laborales y relacionados con abusos sexuales o reproductivos de los que las escritoras hubiesen sido víctimas. Krauze sostenía que las prácticas creativas de la escritura tenían propiedades terapéuticas y de empoderamiento dentro de los espacios domésticos y familiares de estas mujeres. Una parte fundamental del programa pedagógico fue la publicación sistemática de antologías literarias que permitieron a las mujeres saberse escritoras validadas

¹⁰ Mi madre, Olga Contreras, participó de este modelo pedagógico y a través de él pudo escribir su libro *Te amábamos tanto y no te bastó*, en el que relató un episodio de violencia feminicida que generó trauma en su familia nuclear. A decir de su persona, después de escribir y publicar el libro, el episodio de muerte perdió el poder fantasmagórico que la mantuvo en dolor desde los 16 años hasta los 72.

por productos editoriales profesionales, lo que impactaba a sus familias y círculos sociales al ver sus voces impresas en libros y en librerías.

La historia del arte feminista es tan larga como el propio feminismo. Las artistas han estado hablando de la experiencia de las mujeres de manera paralela a las teóricas y a las activistas, problematizando la historia del arte y la historia de la opresión de las mujeres. El arte feminista se da cuenta de que la historia del arte oficial ha colaborado con la formación de imágenes que han fungido como una pedagogía patriarcal, un *male gaze* —mirada masculina de opresión—, pero también percibe su latente poder en sentido contrario, como herramienta de liberación, tal como lo comenta la pionera del arte feminista en México Mónica Mayer: “En esa época empecé a darme cuenta de que si bien las imágenes —tanto las publicitarias como las artísticas— han sido cómplices de estas estructuras, también pueden ayudar a cambiarlas” (Mayer, 2021, p. 299).

Los años sesenta y setenta del siglo pasado presenciaron un florecimiento inimaginable de producciones visuales a partir del cuerpo, la sexualidad, el acceso a la cultura, la dignidad del trabajo, la maternidad, la sororidad, el género y, en general, sobre las relaciones entre hombres y mujeres, y las relaciones entre mujeres. Artistas como Frida Kahlo, Judy Chicago, Ana Mendieta o Marina Abramovic revolucionaron las maneras de entender el arte de las mujeres y ampliaron los horizontes de lo que las mujeres podían expresar visualmente, tanto en términos conceptuales como formales.

La cuarta ola del feminismo es un movimiento cultural, político, histórico, filosófico y artístico. El arte de la cuarta ola es una producción cultural que va a trazar líneas de investigación transdisciplinarias, donde las fronteras de lo tradicionalmente acotado al arte se verán sismadas y permitirán interacciones y difuminaciones de los lindes entre la escritura y el arte, las artes escénicas y las artes visuales, las actividades académicas y el arte, las formaciones de archivos y arte, el activismo y el arte; en general, de cualquier área de producción cultural y de las artes visuales. Además, el arte feminista hará un énfasis en salir de los espacios tradicionalmente acotados como los museos, las galerías o las publicaciones especializadas, procurando habitar tanto esos espacios como las calles, las redes sociales, las escuelas, las cárceles y otros centros de confinamiento, los espacios privados, el paisaje, las fábricas, los centros culturales, los hospitales... ahí donde habiten mujeres, el arte feminista querrá habitar también.

El arte de la cuarta ola es performativo, relacional, sororo, activista, contextual, público, afectivo, amoroso, radical, disruptivo, expandido, rizomático, solidario, interseccional, rebelde, inconformista, antimercantil, personal y colectivo, firmado y anónimo, íntimo y social, inter, multi y transdisciplinar, antirracista, a favor del cuidado de la naturaleza y en lucha contra el cambio climático, de museo y de calle, transhistórico, incluyente y separatista, empoderante, político, situado, global, complejo, restaurativo. El arte feminista de la cuarta ola pone en el centro a las mujeres y su emancipación. Es arte hecho por mujeres heterosexuales, lesbianas, de género fluido y transgénero, pero también por cualquier persona que quiera poner en práctica el feminismo: por hombres y mujeres afrodescendientes, por personas indígenas, por disidentes sexuales y del género, por varones deconstruidos, por personas cuyos cuerpos no entran en los cánones de la normalidad, por personas racializadas, por mestizos, por mutilados, por neurodivergentes, por personas pobres y marginadas, por infancias y ancianidades, por artistas y por personas que no saben que lo que están haciendo es arte.

El arte de la cuarta ola quiere, en primer lugar, contar nuestra historia.

Testimonios de acoso y redes de afecto: *El Tendedero de Mónica Mayer*

Existen artistas visionarias que guían algunas de las trayectorias que se convertirán en cánones del arte. Quizá ésa sea la definición de grandeza en el arte, aquellas obras artísticas que abren diálogos temporales entre el pasado, el presente y el futuro, cuyas existencias culturales hacen sentido a múltiples generaciones que enfrentan diferentes desafíos. En México, y en general en toda América, una de esas artistas es Mónica Mayer.

Una de las pioneras del arte feminista mexicano, junto con Maris Bustamante y su grupo Polvo de Gallina Negra, y contemporánea a otras artistas feministas como Magali Lara o Jesusa Rodríguez, Mayer ha transitado de la tercera a la cuarta ola, al presente, ayudando a muchas artistas jóvenes, entre las que me incluyo, a visionar un arte en relación con la liberación personal y colectiva de las mujeres.

Mayer es una artista que pudo estudiar directamente en el prestigioso programa de arte feminista CalArts, donde se plantearon muchas de las bases del arte feminista bajo la tutela de artistas como Judy Chicago, Miriam Schapiro o Susan Lacy. Allí, Mayer creó sus primeras obras instalatorias y performáticas para después regresar a México, en donde se consolidaría con un trabajo archivístico, feminista y conceptual que incluiría sus aportes como columnista de arte contemporáneo en el periódico *El Universal* por dos décadas o la realización del archivo hemerográfico *Pinto mi Raya* con el artista Víctor Lerma, quien es su pareja.

El Tendedero de Mónica Mayer, realizado por primera vez en 1978 en el Museo de Arte Moderno, es una obra de arte que podría considerarse un antecedente análogo al movimiento #MeToo. En esta pieza, Mayer utilizó una estructura anónima para que las mujeres pudieran relatar sus experiencias relacionadas con el acoso sexual callejero. Un año después, la propuesta se replicó en las calles de Los Ángeles, en donde se pudo constatar la naturaleza tanto museística como callejera de la obra. Pasaron veinte años para que la obra se realizara de nuevo, esta vez en la Universidad Iberoamericana, en 2009, en colaboración con Karen Cordero, donde la obra tuvo algunas variaciones. A partir de entonces la obra ha sido reactivada y replicada incontables veces en todo el mundo, en particular en América, pero también en lugares remotos como Japón. Unas veces con conocimiento y apoyo de Mayer, pero en otras, las mujeres las realizan sin siquiera saber que se trata de una obra de arte contemporáneo, sino como herramienta de visibilidad de las dinámicas de violencia que atañen a sus comunidades. La obra requiere de la participación activa de mujeres que relaten sus experiencias relacionadas con la violencia y el acoso sexual: sin la participación de las espectadoras no existe la obra, por lo que la autoría está expandida no sólo al trabajo de Mayer, sino al de todas y cada una de las participantes que con sus aportaciones activan y dan sentido a la obra, en un claro ejemplo de arte participativo con un giro social.

La obra es de una gran simpleza en su producción y eso ha contribuido de manera significativa para el éxito global que ha tenido, pues sólo requiere la instalación de cordones a manera de tendederos de ropa, pinzas para colgar prendas y papeles rosas que contienen algunas preguntas impresas, disparadores de la memoria para activar recuerdos, sensaciones y reflexiones relaciona-

das con las violencias machistas. La frase detonadora del primer tendedero fue: “Como mujer, lo que más detesto de la ciudad es...” por supuesto, el acoso sexual apareció como una de las experiencias más desagradables de las mujeres. Desde entonces los diversos tendederos han tenido variaciones de las frases o preguntas completamente diferentes, según la comunidad a la que van dirigidos.

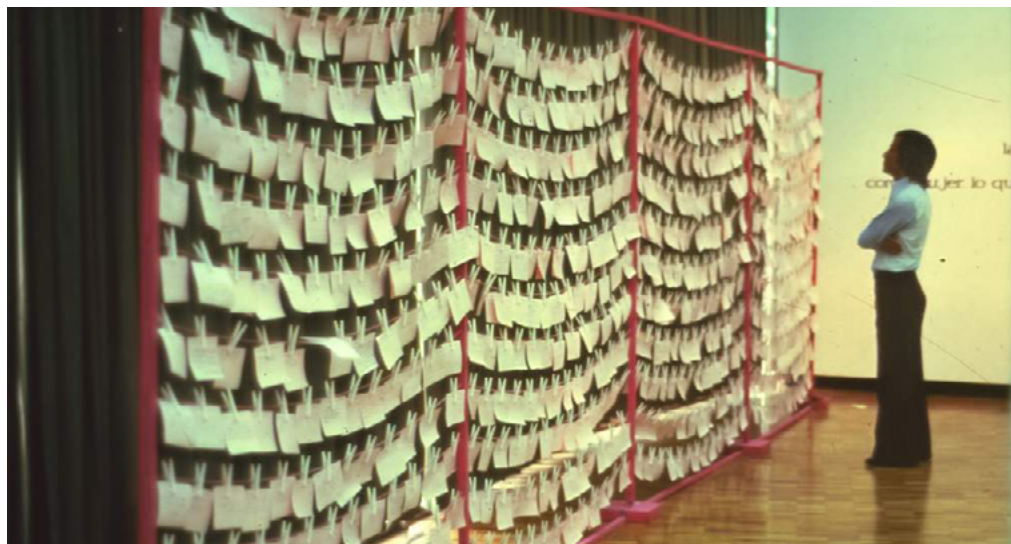


Figura 1: Mónica Mayer, *El Tendedero*, México, 1978.

El nombre de la obra y su estética lleva inmediatamente a pensar en una de las principales actividades del trabajo que históricamente ha sido propio de las mujeres: lavar y tender la ropa. Me acuerdo de que la primera vez que mi madre vio esta pieza, me dijo conmovida que el principal recuerdo que ella poseía de su madre era verla lavando ropa en el lavadero de piedra y colgando las innumerables prendas de ella, su marido y los ocho hijos que tuvieron. Un trabajo extenuante que nunca se detiene, que no deja huella porque no es un trabajo acumulativo que genere riqueza, que es invisible a todos aquellos que no lo realizan, que acaba con la espalda, que reumatiza las manos y hastía a cualquiera. Pero el tendedero también es un espacio de intimidad y complicidad entre las mujeres. He ahí donde se encontraban las mujeres del barrio o la comunidad para hablar, primero en el río, luego en los lavaderos comunitarios o en las azoteas

de los edificios. Ahí las mujeres, cobijadas por el agua, se permitían a sí mismas llorar, narrarse entre ellas sus historias, las injusticias de sus vidas, hacer lazos sororos, ayudarse en la enfermedad o la desgracia, conocer las acciones violentas de otros hombres y empatizar. Ahí se les acusaba de chismosas o “viejas de lavaderos”, porque era ahí donde los varones no estaban para censurar la palabra de las mujeres. Ahí se practicaba la escucha radical desde tiempos inmemorables, ahí las mujeres encontraban posibles soluciones a sus diatribas. Mayer habla del dicho mexicano que reza “la ropa sucia se lava en casa”, el cual se refiere a que los asuntos privados, privados son y no deben exponerse en el tendedero público. Justamente, *El Tendedero* es una praxis acerca de la idea de que lo personal es político, pues al llevar las experiencias privadas de las mujeres que utilizan el espacio público, dichos sucesos se convierten en sucesos políticos, sobre las relaciones entre varones y mujeres mediadas por el sistema patriarcal en el espacio público, pero, sobre todo, generan un proceso de identificación con otras víctimas:

Es que con esta identificación comprenden que no son las únicas que han sufrido algo tan atroz. También comprenden que se puede contar públicamente y en voz alta y por lo tanto no es algo por lo que deban sentir vergüenza. Comprenden que no es culpa suya y que existen vías de escape para su herida. Comprenden, en fin, que se limpia algo que estaba emponzoñado, infectado, agusanado en su interior desde la infancia o la adolescencia. Y que no se debe pedir perdón, sino justicia. Todo eso encierra el testimonio público de las mujeres. Agua fresca sobre la ponzoña del pavor. (Fallarás, 2009, p. 28)

El Tendedero se ha convertido en una herramienta testimonial de suma importancia en espacios específicos. Ya hemos dicho que podría pensarse como un antecedente análogo de #MeToo, pero resulta sumamente interesante que la digitalidad no lo desplazó, sino por lo contrario, lo hizo exponencial. La realización de tendederos se ha ampliado tanto que han devenido estrategia de lucha y han salido por completo del dispositivo legitimador del arte contemporáneo, inclusive se han realizado muchos tendederos de los que la artista no ha tenido noticias —pese al inmenso trabajo de archivo y documentación que ha implicado el proceso de la pieza—, ya que en muchas ocasiones se modifican las estructuras

de éste, como los que Mayer llama tendaderos de denuncia, aquellos donde las mujeres escriben directamente el nombre de sus violentadores, lo cual las acerca a las técnicas activistas de escrache¹¹ nacidas en Argentina.

Es posible que este crecimiento del uso análogo de la denuncia o el testimonio tenga una lógica distinta a la globalidad de las redes sociales que cubre otras necesidades. Los tendaderos usualmente van acompañados de un taller previo entre la artista y las organizadoras de la obra, donde Mayer invita a generar un diálogo afectivo que se enfoque en las necesidades específicas de cada comunidad y que respondan a las preocupaciones que las convocantes desean enunciar. Los tendaderos se localizan en museos, pero han salido a manifestaciones callejeras, instituciones de carácter público y privado, parques y espacios públicos. Particularmente, han tenido un eco importante para la denuncia de acoso sexual escolar. En el grupo de Facebook coordinado por Mayer, El Tendedor, ella señala:

Interesante. *El Tendedor*, como yo lo he hecho, invita a compartir experiencias de acoso y violencia sexual de manera anónima como una manera de visibilizar una situación de manera segura. En general siempre pedía que no se hicieran denuncias específicas, con nombre y apellido, porque las veces que llegó a pasar, nos salió el tiro por la culata: agresiones, autordades a la defensiva, casos legales debilitados, etc. En algunas situaciones, especialmente en escuelas, mi sugerencia era tener una caja en donde se hicieran este tipo de denuncias para llevarlas a las autoridades y que, en lugar de ponerse a la defensiva por su reputación, tomaran acciones para proteger a sus alumnas. Sin embargo, desde hace varios años empezaron a surgir tendaderos de denuncia directa, que siempre he dicho tienen que ver con el escrache argentino. Al principio fueron muy mal recibidos. Eran un último recurso muy necesario, pero no contaban con el apoyo de las ver con el escrache argentino. Al principio fueron muy mal recibidos. Eran un último recurso muy necesario, pero no contaban con el apoyo de las autoridades o

11 El escrache feminista aparece en Argentina desde la última década del siglo XX. Consiste en una serie de acciones de denuncia pública en espacios específicos, como, por ejemplo, el barrio o la calle en la que vive el sujeto a denunciar; pero también puede hacerse en medios tradicionales de comunicación, en pintas o performances en espacios públicos importantes o en redes sociales. El escrache se ha ampliado en las prácticas feministas de los últimos años en diversas partes del mundo.

de la sociedad. Solo un par de universidades respondieron adecuadamente. Ahora, esta mezcla de mis tendederos y los tendederos de denuncia se viralizaron y se están convirtiendo en una herramienta política y pedagógica a diversos contextos escolares y, en muchos casos, con resultados en el despido de maestros acosadores. Creo que esto ha sido posible principalmente porque esa frase de #YoSiTeCreo se está convirtiendo en una realidad y la enorme cantidad de denuncias pone en evidencia la seriedad del problema.¹²

En octubre de 2019, en el Centro Comunitario Los Chocolates en Cuernavaca, participé en la realización de una versión de *El Tendedero* dedicada específicamente al feminicidio y la manera en que las mujeres se sentían sobre esa violencia. La realización estuvo a cargo de mis colegas feministas Xochiquetzal Salazar, Dennise Buendía, Bárbara Desirée, Isadora Escobedo y yo. Este tendedero nació como una respuesta ante la impotencia y frustración provocada por el cruel asesinato de la niña Layidi Magali. El caso ocurrió el 14 de agosto de 2019 a unas cuerdas del centro comunitario y a tan solo dos kilómetros del zócalo de la ciudad. La niña de seis años se encontraba en casa cuando un hombre entró a robar el tanque de gas de su abuela, la niña trató de defender el objeto, el hombre la sometió, violó y apuñaló 25 veces, además de provocarle fuertes lesiones en el cuello y los brazos.

El evento fue sumamente traumático para la comunidad que participábamos en ese tiempo en el centro comunitario, por la cercanía física del evento y por haber ocurrido a plena luz del día, dentro de su casa, mientras su abuela vendía tortillas. Contactamos a Mayer y le solicitamos su ayuda y su permiso para realizar una serie de tendederos en las inmediaciones de lugar del crimen y un dentro del Centro Cultural Los Chocolates, en el espacio que entonces funcionaba como galería feminista, La Chicolata. Mayer nos citó para una reunión previa y luego hicimos otras dos reuniones virtuales en las que conversamos sobre nuestras propias preguntas alrededor de este evento y las maneras en que pensábamos que podríamos acercar a las mujeres de la comunidad con sensibilidad, pero también con asertividad. Las preguntas que consensuamos en realizar

¹² Mónica Mayer, "El Tendedero", n.d., <https://www.facebook.com/groups/El.Tendedero.Monica.Mayer>

en *El Tendedero* fueron: ¿Conoces a alguna mujer que haya sido desaparecida o asesinada?, ¿qué has hecho o harías para prevenir una agresión física?, ¿tienes alguna red de apoyo?, ¿te han agredido físicamente por ser mujer?, ¿de qué manera? Y, finalmente, ¿cómo te sientes cuando una mujer o una niña es violada, golpeada, desaparece o es asesinada?

De ahí hubo resultados sumamente conmovedores, testimonios dolorosos y agudos que dejaban ver los ecos de las violencias desatadas por la llamada guerra contra el narcotráfico,¹³ la cual tuvo lugar de 2006 a 2012: las comunidades se desgajaron entre balas, extorsiones y narcomensajes. Las hojas de testimonios revelaron una crisis terrible de violencias hacia las mujeres dentro y fuera de la comunidad, respuestas que nos asustaron, pero que también ayudaron a visibilizar y comprender nuestro propio dolor frente a la ignominia. Nos hicieron conscientes de la burbuja feminista en la que estamos insertas, sin maridos que nos golpeen o violencias misóginas cotidianas en nuestros centros de trabajo y en nuestras casas, y acerca de la manera en que la violencia machista hace mancuerna con la violencia económica y la falta de recursos para cubrir las necesidades básicas de las mujeres.

¿Los proyectos artísticos pueden ser relevantes para el ejercicio de los derechos humanos? Un proyecto artístico como *El Tendedero* contribuye a la construcción de testimonios colectivos sobre la violación a un derecho. A nuestro derecho a una vida libre de violencia. Y estos testimonios son fundamentales para la denuncia social. Articular las experiencias de diversas mujeres ante un mismo problema resulta muy potente discursivamente pues amplifica la voz de un sector no escuchado. Algunas de las mayores amenazas para combatir el acoso son quizá su aparente sutileza y su fugacidad. Lo que vuelve poderoso a proyectos como éste es su capacidad de construir a

13 La “guerra contra el narcotráfico” fue una serie de medidas de militarización del país ordenadas por el presidente Felipe Calderón a partir del 11 de diciembre de 2006 en un operativo especial en Michoacán. Estas operaciones militares duraron hasta el fin del sexenio en 2012 y se han prolongado hasta la actualidad debido a la ola de violencia que se desató. Usando la estrategia de perseguir a capos de distintas organizaciones criminales, se originaron tensiones entre grupos rivales y dinámicas de corrupción y traición. Durante esos seis años murieron alrededor de 121,000 personas y el máximo encargado de la seguridad nacional, el Secretario de Seguridad Pública de ese sexenio, Genaro García Luna, fue aprendido años más tarde, en 2019 y sentenciado por crímenes de narcotráfico en 2023 en una corte en Estados Unidos.

partir de esos testimonios memoria colectiva para exigir atención inmediata sobre la problemática señalada. (Millán, 2016)

El Tendedero es una obra de arte, pero sucede tanto dentro como fuera del sistema del arte contemporáneo. En ese sentido, la autoría de Mónica Mayer desaparece muchas veces en los tendederos, también desaparecen las preguntas en algunos, en otros el color del papel cambia, el tamaño, algunos incluyen imágenes fotográficas de los agresores, otros más se tratan de replicar de manera digital. Vemos cómo una obra de arte deja de ser un dispositivo académico o museístico para convertirse en un contradispositivo cultural para ayudar a las mujeres a denunciar, a defenderse y a comprender experiencias ajenas, de otras mujeres, de otros estratos. Y ayuda también a que los varones lean muchos de sus propios comportamientos y se avergüencen de conductas anteriores o haber solapado conductas de otros hombres. Se convierte en una pedagogía del respeto, de una manera de educar(nos) en nuevas dinámicas de relaciones y aproximaciones hacia los cuerpos de las mujeres.

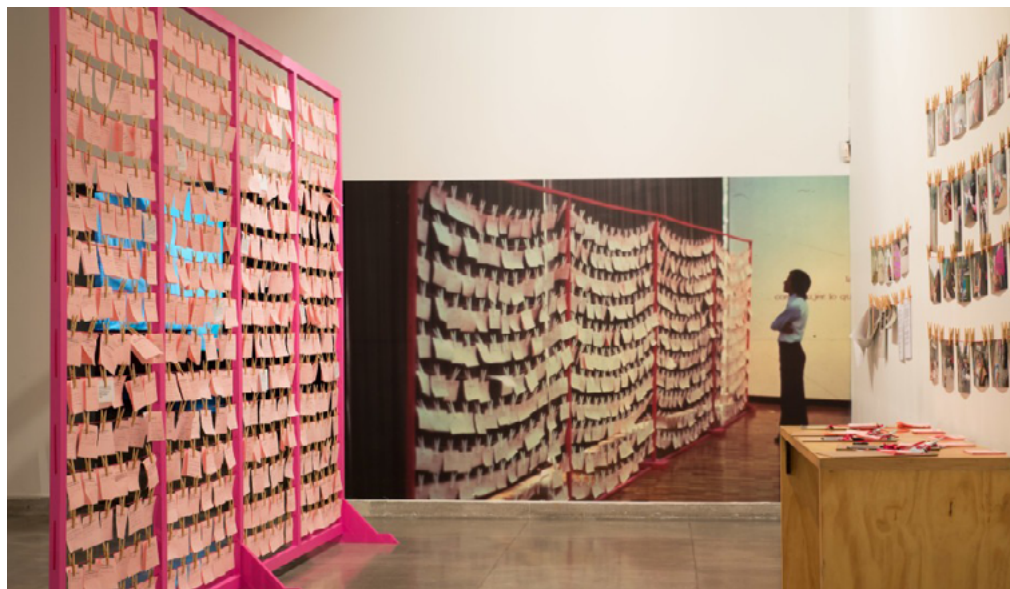


Figura 2: Mónica Mayer, *El Tendedero*, Colombia, 2015.

Evidencias de la violencia en las obras de Argelia Bravo y Lorena Wolffer

Los testimonios pueden tener otras formas además de la palabra. En la ciencia, las evidencias son aquello que comprueba y confirma materialmente las hipótesis, mientras que en el ámbito de lo jurídico —específicamente en el derecho penal—, las evidencias son aquellas pruebas materiales que permiten establecer relaciones entre elementos encontrados en las escenas del crimen. Al hablar de evidencia, contrario a testimonio, la objetualidad de la prueba determina la certeza de su veracidad, siempre y cuando existan múltiples evidencias que coincidan con la narrativa descrita. En ese sentido, las evidencias sólo se convierten en pruebas que permiten elaborar un veredicto en la medida en que han sido descargadas por un informe pericial.

En la génesis de la obra de arte “en tanto que archivo” se halla efectivamente la necesidad de vencer al olvido, a la amnesia mediante la recreación de la memoria misma a través de un interrogatorio a la naturaleza de los recuerdos. Y lo hace mediante la narración. Pero en ningún caso se trata de una narración lineal e irreversible, sino que se presenta bajo una forma abierta, reposicionable, que evidencia la posibilidad de una lectura inagotable. Lo que demuestra la naturaleza abierta del archivo a la hora de plantear narraciones es el hecho de que sus documentos están necesariamente abiertos a la posibilidad de una nueva opción que los seleccione y los recombine para crear una narración diferente, un nuevo corpus y un nuevo significado dentro del archivo dado. (Guasch, 2021, p. 34)

De 2007 a 2009, la artista venezolana Argelia Bravo desarrolló el proyecto *Arte social por las trochas. Hecho a palo, patá y kunfú*, en el que exploró las múltiples cicatrices por violencia en el cuerpo de Yhajaira Marcano Bravo, una mujer transexual que durante varios años se dedicó a la prostitución. Si bien éste es un trabajo sobre violencia transfeminicida, resulta crucial para comprender los mecanismos que el arte puede utilizar como forma de denuncia y testimonio de las violencias centradas en el género y la aniquilación de lo femenino. La artista

nombra estas violencias como una muerte civil en la que los derechos de las personas son borrados del todo, obligándoles a vivir una muerte social en vida.

La obra es una instalación multimedial que implica varios elementos que dialogan para crear toda una estratagema que la artista ha llamado arte/evidencia, desde donde opera borrando los límites disciplinarios entre el peritaje criminalístico y la producción artística. Es, en ese sentido, un proyecto transdisciplinar en donde la artista atraviesa distintas prácticas científicas —el peritaje, el derecho, la etnografía, la sociología— para evidenciar el nivel de violencia cotidiana que mata a mujeres trans en todas las ciudades del mundo. En este proceso, ella también ha dislocado su profesión, llamándose a sí misma artista-perito.

La obra comenzó con la investigación pericial del cuerpo de Yhajaira, en el que Argelia Bravo localizó un número extraordinario de cicatrices, de distintos tamaños, en todas partes de su cuerpo. Un recorrido por la memoria de estas cicatrices permitió a la artista imaginar las dimensiones de la violencia a las que las mujeres en situación de prostitución o esclavitud sexual son sometidas, sean mujeres biológicas o transicionales. A partir de ello, Bravo documentó fotográficamente todas y cada una de las cicatrices, de manera meticulosa, para la obtención de un archivo de la escritura de la violencia en un cuerpo lacerado y torturado.

A continuación, estas cicatrices fueron tratadas como datos de identificación, tal como funcionan las huellas dactilares. En el trabajo pericial, las cicatrices son conocidas como señas particulares que ayudan en la identificación de la persona, viva o muerta. De este modo, Bravo traduce el registro fotográfico a lo que ella llamará dermocopias, fichas impresas de las cicatrices, utilizando tintas dactilográficas, las utilizadas para registrar las huellas digitales en los documentos de identidad, documentación a la que las mujeres trans todavía no tienen acceso en Venezuela en donde se plasme su género identitario.

En éstas, la artista genera una tensión entre las fichas museográficas de catalogación de archivo y las fichas periciales de catalogación de las evidencias de criminalística. Así como los objetos de arte se catalogan utilizando los datos y metadatos de la producción, exposición y contenido técnico y conceptual de la obra; las fichas periciales de los objetos criminales se catalogan señalando el crimen cometido, la ubicación del objeto en la escena y la utilización específica del objeto. En este caso, la cicatriz se presenta como objeto artístico y objeto criminalístico, revelando la cosificación de los cuerpos feminizados en la imagen.

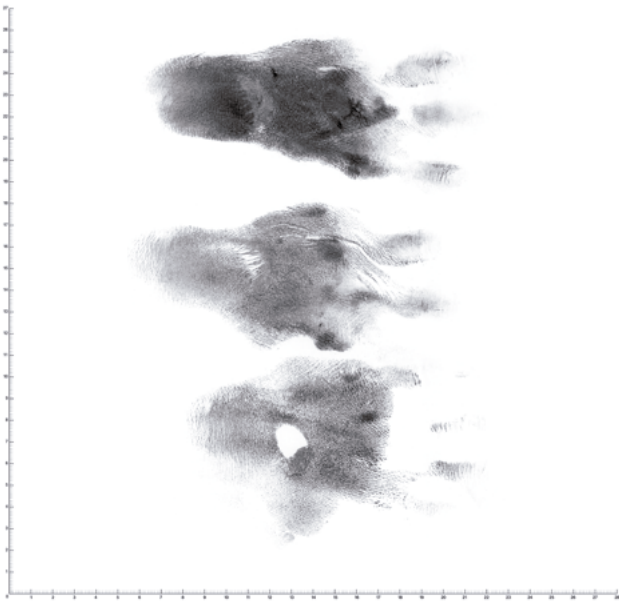
ARTE EVIDENCIA	
DERMOCOPIA	
D-035	
Caso: ADPT	Código de origen: 35
Recolectada por: Argelia Bravo	Lugar y fecha: Caracas 2004
Sospechoso: Cuerpo Social	Delito: Muerte Civil
Victima: Thajaira Marciano Bravo	Sexo: Mujer trans
Ubicación de la Huella: Mano derecha, cara dorsal	
Lugar y fecha del incidente: Barquisimeto, Edo. Lara, A sus 8 años de edad	
Arma: Cuchara	
Móvil/autor/descripción: Influida por su padre, mientras un tío la abetea. El padre calienta al rojo una cuchara y se la pega en ambas manos "para que no sea marico". Esa noche, Thajaira escapa de su casa.	
DATOS CONTEXTUALES 	
DATOS ARTÍSTICOS Título de la obra: Thajaira Marciano Bravo Técnica de reproducción: Tinta dactiloscópica sobre papel, digitalizada e impresa en papel fotográfico Año: 2004-2009 Dimensiones: 30x46 cm Artista perito: Argelia Bravo Firma:	

Figura 3: Argelia Bravo, *Arte/Evidencia. Inventario de un itinerario corporal*, Venezuela, 2009.

Las dermocopias están organizadas en fichas que incluyen los datos exigidos por las técnicas de la criminalística y la antropología forense, también son cercanas al modo en que se elaboran las cédulas de cada obra de arte en los registros museológicos. Además, esas fichas están clasificadas teniendo

como criterio las herramientas-armas con las que se infligió cada herida, con la cual se diseñó esa obra de arte: balas, cigarrillos, armas blancas (cuchillos, machetes, hojillas), mordidas, etcétera. También se toma en cuenta, para la información contenida por cada ficha, el tipo de relación al que está ligada la herida (la motivación de la obra): “pasional”, policial, por accidente. A estas dos clasificaciones se une el criterio de levantamiento forense según la zona del cuerpo donde fue efectuada cada lesión (del mismo modo en que un conservador de arte clasifica por zonas el estado de una obra). Estos tres campos están yuxtapuestos en la misma ficha que refiere el modo en que fue realizado cada fragmento de la “obra de arte social”. (Rodríguez, 2014, p. 76)

Las siguientes fichas, realizadas en dicho proyecto, incluyen una relación cartográfica con la ciudad de Caracas, en donde se presentan las cicatrices dentro de una gaveta de almacenamiento de planos y se establece una analogía entre la geografía de la ciudad, con la imagen de la propia cicatriz. La obra completa tiene otros muchos elementos, pero para fines de esta revisión, solo veremos un último componente de este arte/evidencia en el que una bolsa de papel es integrada a la instalación como un elemento archivístico de peritaje. La pieza consiste en bolsas de papel impresas colocadas sobre pedestales a la manera de esculturas, otorgadas a los espectadores como arte gráfico transportable. Las bolsas entregadas contienen un impreso para guardar y catalogar objetos con los que ha sido víctima o testigo de la violencia de género y solicita que cada persona coloque ahí esos objetos y realice la catalogación pericial.

Esta instalación, en su conjunto, además incluye videos sobre los lugares en donde las mujeres trans dedicadas a la prostitución viven y trabajan, retratos de estas mujeres y acciones performáticas realizadas por ellas en colaboración con la artista. En todas las piezas, hay una tensión que se establece en el lenguaje cosificante de la criminalística y el derecho, en oposición a las historias de vida y de los cuerpos que nos regresan a nociones de subjetividad y derecho a la existencia. Centrada en un sólo cuerpo, esta obra pone mucho mayor atención a la violencia sufrida que la mayoría de los departamentos judiciales en América Latina. Las víctimas se convierten en quienes archivan e investigan sus propios casos, quienes se convierten en víctimas/perito y realizan operaciones

transdisciplinarias sin siquiera desearlo. Las historias de un sólo cuerpo no son la evidencia de su infortunio personal, sino que son el lenguaje de una sistematización del castigo corpóreo, de la voluntad soberana sobre la vida del otro, de la necropolítica.



Figura 4: Argelia Bravo, *Arte es Evidencia*, Venezuela, 2007-2009.

Por su parte, la producción visual de Lorena Wolffer ha discurrido desde hace más de veinte años en una problematización continua sobre el género como violencia, trabajando sobre las mujeres, pero también sobre las comunidades LGBTTTIQ+ y otras comunidades específicas. Desde distintas estrategias, Wolffer siempre ha abordado los espacios limítrofes entre la galería y el espacio público. Sus obras incluyen piezas performáticas, participativas, relacionales, de espacio público, de sitio específico, en fotografía, en video, con textos, obras instalatorias y de intervención.

En *Evidencias*, Wolffer hizo un llamado para la construcción de una instalación colectiva y objetual que documentara, archivara y denunciara la sofisticada imaginación punitiva por parte de los varones para el sometimiento de las mujeres. La obra consistió en la publicación de una convocatoria pública solicitando a

mujeres llevar al museo un objeto que hubiese sido usado por parte de hombres para violentarla físicamente, así como el relato de lo sucedido. La pieza se presentó por primera vez dentro del proyecto de arte y pedagogía coordinado por José Miguel González Casanova, Jardín de Academus, en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo en 2010. Entre ese año y 2016, la obra fue presentada en el Museo de Arte Raúl Anguiano, en Guadalajara; el Centro Cultural Tijuana, en Tijuana; en el Parque España y en la Alameda Central en Ciudad de México; y en el Museo de la Ciudad de Querétaro, en Querétaro.

En cada lugar se reactivó la convocatoria y se contó con objetos específicos de cada comunidad, en el catálogo de Jardín de Academus, Wolffer relata a manera de bitácora:

En mayo de 2010, lanzamos una convocatoria invitando a las mujeres de la UNAM —estudiantes, maestras y trabajadoras— a donar objetos domésticos que hubieran sido empleados para ejercer cualquier forma de violencia hacia las mujeres. Aunque originalmente la convocatoria estaba dirigida únicamente a mujeres de la Universidad Nacional Autónoma de México, tras recibir varios correos de mujeres que no formaban parte de esta universidad, se decidió abrirla para que cualquier mujer pudiera participar [...] Del 9 al 18 de junio, recibimos más de setenta objetos donados; mientras la mayoría fueron entregados en Servicios Educativos del MUAC, recibimos otros durante el montaje de la instalación. Entre ellos y los que corresponden a los testimonios de las mujeres del refugio se cuentan una vajilla, más de veinticinco cuchillos de diferentes tamaños, una máquina de escribir, dos botes de saliva, un dildo, dos desarmadores, dos celulares, una película pornográfica, varios billetes y monedas, una cadena de perro, un machete, y un frasco de orina, por mencionar sólo algunos. (Wolffer, 2011, p. 146)

La conjunción visual entre los objetos y los testimonios permite a los espectadores recrear la narrativa de un perverso imaginario del dolor y la muerte. La forma en que un objeto de uso cotidiano, una almohada, un vaso, un encendedor, pueden devenir instrumentos de tortura. Cuánta creatividad requiere la sujeción, el control sobre el cuerpo del otro. Nuevamente nos encontramos frente a las dimensiones de lo inimaginable, sobre todo lo inefable de la vio-

lencia doméstica, su invisibilidad ante lo público. Las violencias en casa, donde los objetos cotidianos son desprovistos primero de su utilidad, pero luego de sus cargas metafóricas o poéticas, para convertirlos en armas: una vajilla deja de ser la representación de la alimentación familiar y se convierte en algo que golpea la cabeza. Ni Baudrillard en su *Sistema de los objetos*, ni Bachelard en su *Poética del espacio*, dan cabida a la posibilidad de estas conversiones: el arte moderno del siglo xx jugó con los objetos en muchísimas variantes; el arte objeto, el ready-made, el objeto encontrado, el objeto alterado, el objeto poético, la descontextualización del objeto, la recontextualización del objeto, el cambio de escala, el cambio de material, el objeto industrializado, el objeto ritual, el objeto desacralizado, el objeto chamánico... pero en una operación mucho más veloz, el hombre común, estando en casa, convierte el objeto doméstico en el arma feminicida o en el instrumento de tortura. No es una operación simbólica, es una acción performática que mata, hiere o quema, que desgarrar otro cuerpo, que lo abre, lo rompe, lo arde, lo penetra, lo abyecta. Tal como ocurrió en el icónico performance de Marina Abramovic, *Rhythm 0* en el que colocó sobre una mesa 72 objetos que los espectadores podían usar en el cuerpo de ella, dando paso a la transformación de un evento artístico a la agresión misógina y sexual que terminó en cortes en la piel y amenazas de muerte.

La filósofa fronteriza Sayak Valencia ha llamado a esta etapa del neoliberalismo, capitalismo gore. El feminicidio fue nombrado y legislado en México por primera vez en el mundo porque en la frontera con Estados Unidos es donde las tensiones entre dos mundos han terminado por declarar la guerra a los cuerpos vulnerables: a los trabajadores, a los pobres, a los migrantes; pero con mucha más violencia a los cuerpos femeninos vulnerables: a las trabajadoras, las pobres y las migrantes. Y dicha guerra no requiere del espacio político para ocurrir, puede bien acontecer dentro de las casas, donde los trabajadores se pueden transformar en feminicidas, a pesar de que la mujer a la que están matando sea su compañera de vida.

Estos objetos y sus desgarradores testimonios, ni siquiera juntos pueden llamarse pruebas, pues se encuentran en un territorio periférico de lo jurídico; han entrado en el territorio de lo puramente simbólico, desde el anonimato, pero con la contundencia de no estar solas. Algunos relatos son tan crueles que se vuelven inverosímiles en su individualidad, ¿cómo es posible que eso haya ocu-

rido?, pero, al estar cobijados por el colectivo, toman un carácter sociopolítico que derrama al mismo tiempo terror como solidaridad. La obra lleva a las espectadoras a relatar sus propias historias de manera íntima, hace que las mujeres que ven esa arqueología de la violencia se pregunten: ¿qué objeto hubiera escogido yo? La pregunta no es si la espectadora ha sido violentada, sino cuál de las violencias que ha vivido sería la que seleccionaría y cuál es la evidencia de ello. *Evidencias* es una arqueología del dolor, un archivo de muerte, que nos muestra la forma en que opera la violencia feminicida como forma última y extrema de la violencia hacia las mujeres. Una conjunción y una organización de objetos cotidianos transmutados en dispositivos de control de los cuerpos feminizados, mayoritariamente, en el espacio casero

La obra crea un archivo que revela muchísimos sufrimientos del espacio íntimo, no se trata de testimonios que las mujeres están otorgando en procesos jurídicos, sino de un llamado a compartir la experiencia del trauma en la que, en la mayoría de los casos, casi se pierde la vida. *Evidencias* pone en cuestión a los propios objetos, ya que no puede interrogar a los criminales, esposos, novios o padres que torturaron, humillaron y amedrentaron. Los objetos se presentan mudos, inocentes, inamovibles, pero la narrativa del testimonio los activa, les otorga una memoria y una imaginación: una memoria para la víctima, una imaginación para la espectadora. Los breves textos nos hacen imaginar la pelea, las violencias cotidianas, los gritos, los insultos y finalmente el ataque, la fuerza física que se apodera del cuerpo para vejarlo, rasgarlo, quemarlo, asesinarlo. Wolffer organiza los objetos a la manera de las colecciones arqueológicas: con una museografía austera, sobre mesas blancas, en numeralías que remiten a fichas explicativas. Es un museo de la tortura. Los textos son tal cual fueron entregados con los objetos, sin ediciones museológicas que otorguen unidad formal, se exponen en la aventura de saber que cada episodio de violencia conlleva una unidad irrepetible, no sólo como evento sino también como recuerdo y narrativa. Todos los sucesos abrevan del mismo odio misógino y machista, pero cada uno tiene su propia historia, su propia huella indeleble en los cuerpos de las mujeres que los han sufrido. La pieza nos lleva a la noción foucaultiana del archivo como espacio depositario del saber y como aquello que establece la ley de aquello que puede ser dicho o enunciado y, frente a eso, Wolffer nos coloca justamente ante lo contrario, aquello que no se sabe, que no se dice, que no se enuncia: lo obsceno

—lo que está fuera de la escena—, lo abyecto —lo que abre la herida—, aquello que ocurre en la casa y en la casa debe quedarse, la intimidad de la violencia doméstica, la secrecía familiar y la vergüenza social del maltrato.



Figura 5: Lorena Wolffer, *Evidencias*, México, 2010-2016.¹⁴

14. “Cuchillos de cocina. Alí Dessiré Cuevas vivía en el DF, estudiaba Letras Clásicas en la UNAM y estaba realizando su tesis de Licenciatura sobre la Filosofía de Epicuro; era poetisa y feminista activa. Mantuvo una relación sentimental con Oswaldo Aristóteles Morgan Colón a lo largo de año y medio, dos semanas después de terminar su relación de noviazgo, el 19 de septiembre del 2009 con el motivo del cumpleaños 24 de Alí, Oswaldo organizó una fiesta en su casa. Esa noche, la fiesta se realizó con normalidad, extendiéndose al día siguiente. El 20 de septiembre, cuando los dos se encontraban en la cocina, alrededor del mediodía, Alí se despedía llevándose todas sus cosas en su mochila y él le asestó 26 puñaladas con un cuchillo de cocina. El cuerpo sin vida de Alí fue encontrado destrozado en medio de la cocina y el asesino con el cuchillo de cocina en la mano.



Figura 6: Lorena Wolffer, *Evidencias*, México, 2010-2016.

La obra de Wolffer trata sobre feminicidio, pero también sobre sobrevivencia al feminicidio. Presenciamos a través de los objetos y su narrativa, la atrocidad, el cinismo y la imaginación necropolítica del machismo, pero al mismo tiempo, estamos atestiguando la resistencia de esas mujeres. La resistencia a ser muertas y la capacidad de agencia para enunciarse, las mujeres responden que, pese a su condición de subalternidad: ellas hablan, testimonian, denuncian. Estos objetos han sufrido una tercera transmutación de objetos domésticos a armas, pero ahora de armas a objetos testimoniales y más allá, a objetos artísticos. Hay en esta conversión no un deseo de sacralización de la violencia, sino más bien, una profanación de la propia historia del arte que por siglos se ha negado a hablar de las realidades a las que las mujeres estaban sometidas. El museo deja de ser un espacio para el encuentro de objetos sacralizados o de culto y se convierte en un campo abierto a la memoria, en un grito colectivo que

normalidad, extendiéndose al día siguiente. El 20 de septiembre, cuando los dos se encontraban en la cocina, alrededor de mediodía, Alí se despedía llevándose todas sus cosas en su mochila y él le asestó 26 puñaladas con un cuchillo de cocina. El cuerpo sin vida de Alí fue encontrado destrozado en medio de la cocina y el asesino con el cuchillo de la cocina en la mano. Anónima”.

clama por realidades que permitan a las mujeres no sólo contar sus historias, sino poder, por fin, dejar de tener que contar historias en las que el sitio más peligroso es su casa y la persona más cruel es su pareja sexual. En este sentido, podemos posicionar esta obra también desde una dimensión pedagógica, pues elabora un discurso contrapatriarcal que se presenta desde el hecho de que sean las mujeres quienes protagonizan la obra y se declaren a sí mismas supervivientes con capacidad de agencia, con historias y voces propias. Se crea así una contrapedagogía relacional que genera en los espectadores —hombres y mujeres— una repulsión al mandato machista violento y opresivo, una empatía directa a través del mecanismo de identificación y una memoria colectiva reactivada hacia las historias familiares y personales en las que la violencia misógina fue la principal protagonista y ejecutora del trauma.

Lo que comienza cuando todo termina: testimonios de familiares en *Atravesadxs* de Eleonora Ghioldi

La obra *Atravesadxs*, familiares de víctimas de feminicidio, *travesticidio* y *transfemicidio*, de la artista argentina Eleonora Ghioldi, surgió a partir de sus experiencias como residente de Los Ángeles, California, cuando visitó la urbe fronteriza de Ciudad Juárez con el objetivo de ampliar su proyecto *Guerreras*. A partir del horror de encontrar la crisis de feminicidios en México, Ghioldi comenzó el proyecto *Atravesadxs*, una obra de fotografía expandida en la que entrevista a familiares de mujeres asesinadas, enfocando los testimonios en las peripecias judiciales, sociales y económicas que los familiares tienen que vivir en su intento de encontrar justicia.

La violencia última, la solución final, el extremo del odio, es la muerte. La extinción de la existencia del otro. Pero el momento en que la víctima alcanza la muerte, el final, es el comienzo de un nuevo ciclo de violencia. La violencia nunca termina con la muerte, sino que la muerte es un fin que catapulta una serie de nuevos combustibles para la maquinaria de guerra.

Después del feminicidio, vienen nuevas violencias.

El allanamiento del peritaje en la escena del crimen, los policías, las ambulancias, los médicos; el morbo inmediato entre vecinos y familiares, sus cuchicheos, preguntas y amontonamientos; la profanación del cadáver en el servicio forense, la asignación de una nomenclatura objetivizante, las fotografías y las pruebas criminalísticas; la humillación de las primeras planas en los periódicos sensacionalistas, los titulares culposos y sexualizantes, las imágenes degradantes; la intimidación de los interrogatorios, la presunción de culpabilidad, la manipulación de los dichos; el fastidio de las horas interminables en los ministerios públicos, la burocratización de la muerte en la búsqueda de la documentación necesaria; el desfaldo económico, las cuotas, los impuestos, las corruptelas; la negligencia en los procesos, los olvidos, los descuidos, los borramientos; la desesperación frente a la impunidad, las diligencias repetitivas e inútiles, el relato memorizado que no es escuchado por nadie aunque sea repetido mil veces; la tristeza frente a lo irresoluble, los jueces, la cárcel, el castigo, la impunidad, el anonimato, el olvido: la vida transformada en una pesadilla kafkiana.

Se presencia el despliegue de toda una maquinaria para revictimizar a la víctima, primero a ella, argumentando toda clase de justificaciones al crimen para colocarla como culpable: la ropa que llevaba, las horas en las que caminaba sola, el escoger equivocadamente al marido, la infidelidad, la pereza en el trabajo doméstico, la promiscuidad, la sumisión, la dependencia económica, la belleza física. Después esa violencia se amplifica radialmente hacia su círculo más cercano, la familia nuclear, sus parientes y sus amigos, explotando una bomba de violencias simbólicas y físicas que pueden concluir con nuevas muertes. En ese sentido, el caso de Marisela Escobedo es emblemático de estas violencias: Marisela fue una enfermera mexicana que se convirtió en una gran activista en la lucha por la investigación de los feminicidios, conduciendo ella misma toda la investigación del feminicidio de su hija Rubí Marisol Frayre Escobedo a manos de su novio, quien confesó la autoría del crimen y señaló con precisión el lugar de la sepultura clandestina, para después ser dejado en libertad por “falta de pruebas”. A partir de entonces, Marisela Escobedo emprendió una serie de acciones activistas que concluyeron con su propio asesinato frente al palacio de gobierno de Ciudad Juárez, Chihuahua, y la impunidad total de ambos asesinatos.

Así, *Atravesadx*s problematiza un otro testimonio, no el de la víctima fatal o el de la sobreviviente, sino el testimonio de las otras víctimas del feminicidio: los

deudos. Familiares, parejas, padres, madres, hijos, amigos, comunidades enteras se trastornan con la pérdida de una de sus miembros. Sólo quienes han experimentado el duelo conocen el agujero social, afectivo y económico que deja cada persona cuando su existencia termina. Las muertes violentas devienen traumatizaciones colectivas: producen terror, desesperanza, desolación, enojos, angustia, ansiedad, depresión, nuevas formas de violencia directa o indirecta, adicciones o suicidios; consecuencias que desestructuran y desgarran los tejidos sociales. Las personas que se encuentran alrededor de una muerte violenta deben enfrentar preguntas existenciales frecuentes, aprender a vivir con la ausencia y enfrentar el miedo a su propia muerte. Después del feminicidio todos sufren traumatizaciones, muchas veces vitalicias, las madres y padres, las hijas e hijos, las hermanas, los parientes, las amigas, los compañeros; pero, además, las y los familiares deben enfrentar los procedimientos judiciales en la búsqueda de los cuerpos, los procesos periciales, las búsquedas policiales y las resoluciones de justicia contra los criminales.

No es una afirmación desconocida para nadie que los sistemas judiciales en Abya Yala han sido contruidos desde la impunidad y la corrupción. El origen colonial de estas instituciones las ha constituido como brazos del Estado que dicen trabajar en favor de la justicia, pero que, en la praxis, trabajan para la protección de los sistemas opresivos —económicos, culturales, raciales, étnicos y de género— y el aseguramiento de la estabilidad de dichos sistemas.

Muchísimos casos de feminicidio comienzan con la desaparición de la víctima. Desde ese primer momento en que las familias perciben un tiempo demasiado largo en ausencia y sin comunicación directa, comienza un suplicio lleno de declaraciones en ministerios públicos, acumulación de documentación, pagos a abogados, pagos a oficinistas, pagos a ministerios públicos, pagos a peritos, pagos a policías, pagos a jueces, pagos a guardias carcelarios. La familia debe convertirse en una fuente inagotable de recursos para pagar los procedimientos legales, pero también las “ayudas” corruptas que las autoridades solicitan para dar marcha a su trabajo. Los casos pueden terminar con el encuentro de la víctima con vida, o continuar por meses o años en la búsqueda de la hija, la esposa, la hermana, la abuela o la amiga; de este modo, si la autoridad tiene resultados expeditos, acciona, pero si el caso se torna largo, poco a poco las autoridades dejan de buscar. Muchas familias viven el suplicio de la desaparición que muchas veces termina en la disolución del núcleo

afectivo. Otros casos concluyen con el fatídico encuentro del cuerpo, o bien, de las partes del cuerpo. Se debe entonces proceder a procesos periciales que detallen las torturas a las que fue sometida la mujer, éstas casi siempre incluyen crueldad extrema, mutilación y violaciones.



CAROLA
Labrador
Mamá de
CANDELA RODRÍGUEZ

Figura 7: Eleonora Ghioldi, *Atravesadxs*, Argentina, 2021.¹⁵

15 Hola. Yo soy la mamá de Candela Sol Rodríguez, asesinada el 22 de agosto del 2011 en Hurlingham. Pertenezco al grupo 'Atravesados por el feminicidio'. Mi niña tenía 11 años, y bueno, la encontré el 31 de agosto muerta en Hurlingham y así empezó mi lucha. Empecé la lucha en contra de toda la policía de la provincia. Yo soy una mujer humilde, no tengo trabajo, de hecho en esa época hacía tortas. Así que no tenía maneras de solventar un abogado. Y bueno, la mafia de Morón quería tapar todo y tapar el feminicidio de mi hija. Después de nueve años sigo con todo eso. En un primer juicio logramos cadena perpetua para el violador y el que asesinó a Candela y para otros de los que los ayudaron. Pero faltan muchos más. Esa es mi lucha. Buscar justicia por mi hija en contra de toda la mafia de la provincia de Bs As y a la policía de la provincia. A todas las mujeres que perdimos nuestros hijos, a las que sufren agresiones, hay que luchar siempre, no hay que bajar los brazos nunca. Hay que luchar y luchar. Y caerse y levantarse. Que si nosotras no nos defendemos no nos defiende nadie. Yo hoy defendiendo a mi hija. Y la voy a defender hasta el día que me muera. Porque si no la defiende yo que soy su mamá ¿quién la va a defender? Buenos Aires, Argentina, 2020".

Las madres y familias se organizan, buscan, aprenden las jergas legaloides, comprenden la importancia de la legislación, se apoyan mutuamente, aprenden a hermanarse con otros familiares, desarrollan habilidades de comunicación política y social a través de discursos, textos, redes sociales, periodismo alternativo, se vinculan con artistas y participan de acciones simbólicas o piezas de activismo. Hablan de lo que les ocurrió a sus hijas, hermanas, madres, amigas, novias, vecinas. Pero también hablan de cómo eso trastocó sus cotidianidades, de cómo se desarrollan redes de solidaridad de las que no estaban al tanto, de cómo hay mucha más gente que frente a la adversidad les da la mano, que gente que celebra su tragedia. Que la gente está ahí esperando ser llamada para colaborar y que, frente a la soledad de la violencia sistémica, la única respuesta es la comunidad y el afecto.



Figura 8: Eleonora Ghioldi, *Atravesadxs*, Argentina, 2021.¹⁶

16 “Mi nombre es Say Sacayán. Soy una persona trans masculina, además soy el hermano de Diana Sacayán. Diana Sacayán era una defensora de los derechos humanos, era una persona travesti. Trabajó y era un referente muy importante en cuanto a las políticas públicas y los derechos ganados en nuestro país para la población travesti-trans. Diana fue brutalmente asesinada en octubre del 2015 producto de

Atravesadxs ha sido presentada en el contexto de los aniversarios de la lucha feminista Argentina, el movimiento social Ni una menos, surgida en 2015 y que se extendió a muchos países de Abya Yala y Europa. Ni una menos es una variante específica de la cuarta ola, que lucha contra la violencia hacia las mujeres, pero que se concentró en la violencia extrema y final del feminicidio. La marcha Ni una menos ocurrió por vez primera el 3 de junio de 2015 en ochenta ciudades de Argentina. La frase proviene del poema icónico de la lucha contra el feminicidio de la poeta mexicana Susana Chávez, quien dentro del contexto de la crisis feminicida de Ciudad Juárez acuñó también la máxima feminista “Ni una muerta más”. Luchadora y poeta incansable por los derechos de las mujeres, fue víctima de feminicidio el 6 de enero de 2011, con huellas de tortura y la amputación de una mano. Ni Una Menos ocurrió después de una secuencia de feminicidios en Argentina que culminó con el asesinato de la niña embarazada Chiara Páez, de 14 años, asesinada por su novio, un adolescente de 16 años.

Atravesadxs se presentó en el Instituto de Investigaciones Históricas Eva Perón, Museo Evita en el verano de 2021, y se volvió a presentar en marzo de 2023 en el contexto del III Foro Mundial de Derechos Humanos en el Espacio Memoria y Derechos Humanos (EX ESMA). Presentar una muestra como ésta en esos espacios específicos, crea vasos comunicantes con la historia de Argentina y los movimientos de las mujeres, como las Madres de la Plaza de Mayo y las Abuelas de la Plaza de Mayo, mujeres que se han organizado por décadas en la búsqueda de sus hijas, hijos, nietas y nietos. Colocar las fotografías de las víctimas de feminicidio en un lugar tan icónico como terrible, el campo de tortura de la Ex Escuela de Mecánica de la Armada, evidencia de forma contundente el carácter político e institucionalizado del feminicidio como herramienta de corrección a las mujeres y, en general, a la alteridad.

un travesticidio. Nosotres nos encontramos ante la muerte de Diana con que la justicia argentina nunca se había pronunciado contra las muertes de las personas travestis y trans. Logramos llevar adelante la lucha de lo que significa además del promedio de vida de las personas travestis y trans que le alcanzo a Diana porque ella tenía 39 años cuando ocurrió, y el promedio de vida es entre 35 y 40 años. Logramos hablar de la violencia estructural que existe sobre la población travesti-trans, logramos hablar sobre las muertes que son evitables, los travesticidios sociales para poder hacer el planteo de la figura del travesticidio. Cuando nosotres hablamos de travesticidio, hablamos de los crímenes violentos a las identidades travestis y trans que no están lejos de la violencia estructural que existe porque hay todo un odio que se construye socialmente, producto de que había un Estado ausente y no había ningún tipo de derecho para la población travesti-trans. La Matanza, Provincia de Buenos Aires, 2021”.

Exponer este proyecto en un sitio histórico tan atroz y violento como lo es la EX ESMA, coloca además en el centro el reclamo, no sólo que el feminicidio desaparezca como práctica cultural y pedagógica de exterminio, sino también hace una declaración por el derecho a la justicia de los deudos y por el acceso a una justicia restaurativa, centrada en la recuperación de la memoria. El ESMA se llama ahora Espacio Memoria y Derechos Humanos, ahí donde miles de personas fueron secuestradas, torturadas y asesinadas, donde mujeres fueron sistemáticamente violadas y embarazadas para arrancarles a sus hijos, ahí, el testimonio tiene un carácter a favor de la vida y contra el borramiento; a favor de que cada persona desaparecida o cada mujer asesinada, recupere su nombre, su historia y el impacto que su existencia provocó en su comunidad. Negarse al olvido y hacer una resistencia contra la muerte, permanecer en la memoria.

Ciudad Juárez: Pesquisas de Teresa Margolles

Como hemos visto en el capítulo anterior, la noción de feminicidio es un concepto relativamente nuevo que se expandió en la consciencia colectiva a partir de la crisis de asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez, Chihuahua, a partir de 1991, y que para 2022 alcanzaba la tétrica cifra de 2,400 muertes en esa ciudad. Las muertas de Juárez¹⁷ constituye ya un fenómeno cultural que incluye la realización de obras de artes visuales, teatro, cine documental, música, literatura y performance. El fenómeno político está atravesado por una serie de fenómenos contextuales que han hecho de esta crisis una realidad tremendamente compleja de analizar y combatir, pero que intersectan opresiones económicas, étnicas, medioambientales, de clase, de raza, de nacionalidad, de condición fronteriza y por supuesto de género y sexo.

17 El nombre “las muertas de Juárez” se refiere al fenómeno del feminicidio sistemático que ha ocurrido en esa ciudad fronteriza de Chihuahua. Los cuerpos de las mujeres asesinadas generalmente son encontrados en descampados, orillas de ríos, basureros o sembradíos; muchas veces mutilados, con signos de tortura y de violencia sexual extrema, quemados y desmembrados. Casi siempre se trata de mujeres jóvenes, de tez morena que desaparecieron luego de jornadas laborales en las maquiladoras.

No es casualidad que la crisis que colocó a México como el epicentro de la violencia feminicida, la violencia entre grupos antagónicos del narcotráfico y la violencia de trata de personas y contra las comunidades migrantes, ocurriera en los años de consolidación del proyecto económico neoliberal de la época prianista,¹⁸ primero en el fatídico sexenio de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994), y después con sus sucesores Ernesto Zedillo (1994-2000), Vicente Fox (2000-2006), Felipe Calderón (2006-2012) y Enrique Peña Nieto (2012-2018); con el abandono del proyecto social postrevolucionario, la privatización de los bienes nacionales (empresas y patrimonios), la liberalización de la economía y los aranceles, y la ampliación de la porosidad de la frontera con los Estados Unidos en términos de mercancías —productos, servicios, narcóticos, trata— al mismo tiempo que su cerrazón y militarización en términos de movilidad de personas, a través de la estrategia capitalista neoliberal del Tratado de Libre Comercio entre México, Estados Unidos y Canadá.

Ciudad Juárez es una ciudad fronteriza que se localiza en un territorio desértico, cuya carencia de bienes naturales —ríos, tierras cultivables, mares, bosques— es un espejo fiel de sus carencias culturales. Una ciudad de paso, con altísimos índices de prostitución, consumo y comercio de drogas de extrema adictividad, trasiego de armas y de mercado negro en general; frecuentes crisis migratorias que incluyen trata y tráfico de personas, deportaciones, cruces ilegales, muertes por deshidratación, xenofobias, racismos y contradicciones constantes entre uno y otro lado de la frontera. Como bien ha dicho la poeta y feminista xicana (escribe chicana con x, para acrecentar la noción de mexicanidad identitaria, me-xicana) Gloria Anzaldúa: “nosotras no cruzamos la frontera, la frontera nos cruzó”.

La frontera entre Estados Unidos y México es una herida abierta donde el Tercer Mundo se araña contra el primero y sangra. Y antes de que se forme

18 Se conoce al prianismo como la asociación ideológica, electoral y legislativa entre los otrora partidos opositores Partido Revolucionario Institucional (PRI) y el Partido Acción Nacional (PAN), quienes desde finales del siglo XX crearon lazos para la formación de un sistema bipartidista que se repartiera el poder mediante la alternancia. Esta alianza ideológica fue artífice para los cambios necesarios para la implementación de las políticas neoliberales, aplicadas sobre todo en el sexenio del presidente Enrique Peña Nieto, de 2012 a 2018, en el llamado Pacto por México y como una estrategia electoral para hacer frente al opositor izquierdista Andrés Manuel López Obrador y su partido político MORENA que gobierna México desde 2018.

costra, vuelve la hemorragia, la savia vital de dos mundos que se funde para formar un tercer país, una cultura de la frontera. Las fronteras están diseñadas para definir los lugares que son seguros y los que no lo son, para distinguir el *us* (nosotros) del *them* (ellos). Una frontera es una línea divisoria, una fina raya a lo largo de un borde empinado. Un territorio fronterizo es un lugar vago e indefinido creado por el residuo emocional de una linde contra natura. Está en un estado constante de transición. Sus habitantes son los prohibidos y los baneados. Ahí viven los atravesados: los bizcos, los perversos, los queer, los problemáticos, los chuchos callejeros, los mulatos, los de raza mezclada, los medio muertos; en resumen, quienes cruzan, quienes pasan por encima o atraviesan los confines de lo “normal”. Los gringos del suroeste de Estados Unidos consideran a los habitantes de las tierras fronterizas trasgresores, extranjeros —tanto si tienen *documents* como si no, tanto si son Chicanos como si son Indios o Negros—. Prohibida la entrada, los *trespassers* serán violados, mutilados, estrangulados, atacados con gas, *shot*. Los únicos habitantes “legítimos” son quienes tienen el poder, los blancos y quienes se alían con los blancos. (Anzaldúa, 2020, p. 52)

En el periodo neoliberal, de este lado de la frontera, se impuso la economía de la maquiladora, modelo de explotación laboral que niega la historia del sindicalismo fabril. El modelo del outsourcing, de la subcontratación, permite que las industrias se desentiendan de los contratos a los obreros, convirtiéndolos en material de renta a otra empresa. En esa situación, muchas mujeres jóvenes, de fenotipos indígenas, con cabellos largos y oscuros, de tez morena, pobres, trabajadoras migrantes en las maquilas, comenzaron a convertirse en moneda de cambio para torturadores blancos angloparlantes, esclavas sexuales de los capos del narcotráfico, pruebas iniciáticas en los clanes clandestinos del crimen organizado y carnadas para psicópatas y asesinos seriales. La impunidad de los hechos se convirtió entonces en una lengua franca del patriarcado feminicida en donde novios, maridos o examantes aprendieron la posibilidad de ejercer castigos capitales a las que consideran sus propiedades. Se desarrolló así lo que Rita Segato ha llamado una pedagogía de la crueldad dentro de los pactos patriarcales.

La frontera del tráfico más lucrativo del mundo: tráfico de drogas, tráfico de cuerpos. La frontera que separa una de las manos de obra más caras del mundo de una de las manos de obra más baratas. Esa frontera es el escenario del mayor y más prolongado número de ataques y asesinatos a mujeres con *modus operandi* semejante del que se tiene noticia en “tiempos de paz”.

Deseo proponer que los feminicidios de Juárez se pueden comprender mejor si dejamos de pensarlos como consecuencia de la impunidad e imaginamos que se comportan como productores y reproductores de la impunidad. Esa fue mi primer hipótesis y es posible también que haya sido el primer propósito de sus perpetradores en el tiempo: sellar, con la complicidad colectivamente compartida en las ejecuciones horrendas, un pacto de silencio capaz de garantizar la lealtad inviolable a cofradías mafiosas que operan a través de la frontera más patrullada del mundo. Dar prueba, también, de la capacidad de crueldad y poder de muerte que negocios de alta peligrosidad requieren. El ritual sacrificial, violento y macabro, une a los miembros de la mafia y vuelve su vínculo inviolable. La víctima sacrificial, parte de un territorio dominado, es forzada a entregar el tributo de su cuerpo a la cohesión y vitalidad del grupo y la mancha de su sangre define la esotérica pertenencia al mismo por parte de sus asesinos. En otras palabras, más que una causa, la impunidad puede ser entendida como un producto, el resultado de estos crímenes, y los crímenes como un modo de producción y reproducción de la impunidad: un pacto de sangre en la sangre de las víctimas. (Segato, 2016, p. 42-43)

Las protestas, búsquedas de mujeres desaparecidas, épicas legales de los familiares y formas varias de activismo, han estado poblando Ciudad Juárez desde entonces. Las cruces rosas se han convertido a nivel nacional e internacional en un símbolo de los feminicidios de Juárez y en general de la lucha contra el feminicidio. Estas cruces aparecieron en los sitios donde se vio por última vez a la mujer que desapareció, o bien, se pintan cruces negras sobre fondos rosas en las puertas de las casas con una mujer asesinada, y también cruces con clavos en las zonas donde más cadáveres se han localizado, como son el Campo Algodonero, Lomas de Poleo y Arroyo El Navajo. Variantes de este símbolo habitan las zonas de las maquilas en Ciudad Juárez. Esta manifestación es a un mismo tiempo

símbolo espiritual y de duelo, denuncia pública y gesto simbólico de la memoria, fue creado por las madres de las mujeres desaparecidas, y hoy se encuentra en el imaginario visual de la cuarta ola feminista.

¿Cuál fue el nombre de la primera chica hallada? ¿Sería ella la primera? Estaba tirada en un arroyo de aguas negras con las manos en la espalda, agarradas con alambre de paca. Seis días después los periódicos de 1991 recogieron la muerte de la siguiente, quemada ya por el sol del desierto. Las dos habían sido violadas. Pasaban los años y eran tantas: jóvenes, pobres, migrantes. Había un asesino en serie suelto en Ciudad Juárez y mataba niñas, hablaban la policía y los barrios. Detuvieron a un hombre, egipcio, y los crímenes siguieron. A dos conductores de autobús, mexicanos, y los crímenes siguieron. Han pasado 30 años y 2,376 mujeres han sido asesinadas, 282 están desaparecidas. Juárez se ha quedado marcada por las cruces cavadas y están desaparecidas. Juárez se ha quedado marcada por las cruces cavadas y las cruces pintadas, por sus paredes y postes y árboles llenos de fotos de chicas sonrientes en búsqueda. En una ciudad de 1.5 millones de habitantes, en los primeros días de enero mataron a 11 mujeres: calcinadas, descuartizadas, de un disparo en el rostro. Es el horror frente a la lucha de las familias y de las organizaciones feministas que acusan al Estado de ser incapaz de lograr justicia. (Guillén, 2022)

Teresa Margolles, quien ha realizado toda una producción alrededor de la violencia, y en específico ha trabajado en varias ocasiones con la violencia feminicida, realizó un trabajo similar en donde creó un archivo de las fotografías de las mujeres desaparecidas que se colocan en las calles a manera de cartel de “Se busca”. Margolles encuentra los espacios públicos de Ciudad Juárez tapizados con estos rostros que parecen ya haber sido olvidados. Rostros que hablan de una memoria llena de olvido, de la experiencia de la muerte sin final, en donde la esperanza de encontrar a la persona palpita en la existencia de cada deudo. Rostros que hablan también de la desesperanza, de que el tiempo termine por borrar lo que la violencia feminicida borró: el rostro y la vida de cientos de mujeres pobres, trabajadoras, migrantes, de fenotipo indígena, jóvenes, tan jóvenes que podríamos decirles niñas.

La acción de Margolles es simple: fotografía los carteles que habitan la ciudad entera, particularmente aquellos en donde el tiempo y el clima ya hubiesen dejado su pátina máxima. Esas fotografías fueron ampliadas para hacer un collage tamaño mural desde donde estos rostros desaparecidos nos miran, perdidos en el mar de la impunidad.



Figura 9: Teresa Margolles, *Pesquisas*, México, 2016.

Margolles realizó también la obra *Sonidos de la muerte*, una instalación sonora consistente en un pasillo con pequeños altavoces de los cuales se emiten sonidos obtenidos de los lugares en los que se encontró el cuerpo de alguna mujer víctima de feminicidio. Sin ninguna imagen, en un espacio neutral, los sonidos ambientales de un sitio específico trasladan al oyente a un territorio en el que la imaginación fantasmagórica se revela: el audio nos dice: Esto que pasó, puede pasar en cualquier lugar, esto que le pasó a ella puede ocurrirte a ti. Lo invisible habita lo visible, nuestras tierras están llenas del dolor del colonialismo, del dolor de los genocidios a los pueblos indígenas, del dolor de las mujeres asesinadas.

Estas obras, testimoniales, utilizan la primera cualidad de la justicia restaurativa: la escucha de las víctimas, sus familiares y las sociedades en las que ocu-

rrió la injusticia. Son arte restaurativo porque pretenden dar voz a quienes la voz se les fue arrancada, a través de sus vestigios, de sus rostros, de sus historias, de sus familias, de sus cuerpos, de sus imágenes.

Femigenocidio:
de la violencia doméstica a
la guerra contra las mujeres

02

La noción de feminicidio como concepto de las ciencias sociales, pero también como tipificación jurídica de un delito, ha tenido un desarrollo específico que presenta múltiples problemáticas, entre ellas la diferencia entre los feminicidios de tipo íntimo, que son aquellos que ocurren en el círculo cercano de las mujeres —perpetrados por esposos, novios, amantes, amigos, primos, tíos, padres, abuelos, vecinos, colegas—, y que se dan en vinculación con procesos relacionales y personales entre la víctima y el victimario; los feminicidios de tipo azaroso, es decir, aquellos perpetrados por asesinos seriales o criminales, con perfiles psicológicos de sociopatías o bajo estados de embriaguez o estupefacientes, que cometen actos feminicidas contra mujeres desconocidas, a las que acceden de noche en espacios sórdidos o solitarios, o que secuestran para torturar y matar en sus espacios privados; y por último, aquellos que son orquestados por un grupo organizado y armado de varones que cometen actos feminicidas como parte de sus estrategias de combate o control de territorio contra otro grupo, usando el feminicidio como arma de destrucción de la comunidad.

Este último tipo constituye un lenguaje de conquista entre varones, donde las mujeres se convierten en espacio de intercambio territorial, en dinámicas de guerra de extrema crueldad que presentan características de rapiña, brutalización, castigo, amenaza, rituales de iniciación y pruebas extremas de lealtad al grupo. Estos feminicidios constituyen acciones colectivas y van enfocados a la destrucción y apropiación del cuerpo de muchas mujeres, que, como botines de guerra, primero pasan por violaciones masivas, torturas, trata, mutilación, embarazos forzados y, finalmente, violencias extremas que terminan con su vida.

Hemos hablado ya de que el nacimiento de la palabra feminicidio, tiene como origen el vocablo inglés *femicide*, que fue traducido como femicidio, siendo Marcela Lagarde y de los Ríos (2006) quien realizara la modificación del concepto hacia feminicidio, para acercarlo más al concepto de genocidio, dar un carácter

político al término y no sólo implicar el homicidio de féminas. Sin embargo, algunas autoras como Rita Segato o Karina Bidasca, han insistido en que, al existir diversos tipos de feminicidio, es posible hacer un nuevo término jurídico que permita ver con más claridad las relaciones entre el feminicidio y el genocidio: femigenocidio.

La noción de genocidio como término jurídico fue aceptada por la ONU en 1948 en el texto *Convención para la sanción y la prevención del delito de genocidio*, y fue acuñado por el jurista Raphael Lemkin en 1944 frente a los crímenes que se estaban desarrollando en Europa en esos momentos.

Por “genocidio” nos referimos a la destrucción de una nación o de un grupo étnico (...) De manera general, la palabra genocidio no significa necesariamente la destrucción inmediata de una nación, excepto cuando se lleva a cabo a través de una matanza masiva de todos los miembros de una nación. Con mayor exactitud, significa un plan coordinado de diferentes acciones que buscan la destrucción de los fundamentos esenciales de la vida de grupos nacionales con el propósito de aniquilar a estos mismos grupos. Los objetivos de un plan como ese serían la desintegración de las instituciones políticas y sociales, de la cultura, de los sentimientos nacionales, de la religión y de la existencia económica de grupos nacionales y la destrucción de la seguridad personal, de la libertad, de la salud, de la dignidad e incluso de la vida de los individuos que pertenecen a tales grupos. (Lemkin, 1944, p. 49)

Genocidio es, pues, una acción sistematizada por parte de un grupo para destruir a otro. Realmente es horrible pensar que eso ocurre a las mujeres, porque las mujeres no son un grupo, sino que pertenecen a todos los grupos siempre, son una fracción ni siquiera minoritaria de los grupos, sino la mitad de las poblaciones grupales. Desde el neolítico, las mujeres han sido moneda de intercambio en los conflictos bélicos, de hecho, constituyeron las primeras monedas y también la primera forma de crear tratados de paz a través del matrimonio y la generación de vínculos de parentesco entre grupos antagónicos. Las mujeres han sido intercambiadas como objetos, por su valor reproductivo y sexual, además de su fuerza laboral; por lo que eran sometidas a matrimonios forzosos y a violaciones sistemáticas, tal como ocurrió con los procesos de mestizaje en Abya Yala, fundamen-

tales para acallar la resistencia contra las fuerzas europeas. A través de la violación sistemática a las mujeres, la población originaria cambió su identificación de lo puramente nativo, a tener identificaciones de parentesco con los grupos españoles y portugueses. “Desde las guerras tribales hasta las guerras convencionales que ocurrieron en la historia de la humanidad hasta la primera mitad del siglo xx, el cuerpo de las mujeres, *qua* territorio, acompañó el destino de las conquistas y anexiones de las comarcas enemigas, inseminado por la violación de los ejércitos de ocupación” (Segato, 2016, p. 58). Pese a toda la violencia y sufrimiento que estas operaciones implican sobre el cuerpo de las mujeres y el tejido social completo, la violación, la trata, la esclavitud sexual y laboral y el matrimonio forzado no son ni remotamente comparables con la crueldad de la extinción de la vida, que, dicho sea de paso, casi siempre va acompañada de las torturas anteriormente mencionadas.

Estas prácticas de rapiña y crueldad extrema en el uso

del feminicidio como arma de guerra, es prototípica de las guerras posteriores a la Guerra Fría, guerras que se caracterizan por no tener frentes abiertos entre dos fuerzas beligerantes, mucho menos de ejércitos nacionales uno contra otro, sino que se estructuran en el territorio de la sociedad civil y tienen características fantasmagóricas en el sentido de que no se ven.

El feminicidio es la violencia extrema hacia las mujeres como castigo a su mera existencia

En los escenarios de la violencia armada como en las llamadas guerras difusas, tal como se define a los territorios en conflicto que no se encuentran bien definidos, que incluyen actores estatales y no estatales —lo que se ha llamado privatización de la violencia—, y la profusión de armas pequeñas en la población civil, las implicancias y daños en las vidas de las mujeres y las y los niños son decisivas (...)

La publicación de UNRISD *Igualdad de género. La lucha por la justicia en un mundo desigual* (2006) proporcionaba estadísticas que muestran una diferencia básica entre la Primera Guerra Mundial —en que el 80 o 90% de las bajas fueron militares— y en los conflictos actuales cerca del 90% de las bajas corresponden a población civil, de la cual la mayoría son mujeres y niñas/os. (Bidaseca, 2013, p. 43)

Fue precisamente en la guerra de los Balcanes donde se pudo registrar un uso masivo de técnicas de violencia extrema contra las mujeres de los grupos opositores. Lo mismo ocurrió en el genocidio de Ruanda, con especial brutalidad en la guerra de Guatemala y, por supuesto, en la llamada guerra contra las drogas en México. Las nuevas formas de guerra carecen de las formalidades propias del desarrollo militar bélico, como las declaraciones, las treguas y las leyes de guerra. Generalmente son realizadas por fuerzas beligerantes paraestatales y no tienen ni principio ni final, sino que se desarrollan entre latencias e intensidades, sin campos abiertos ni trincheras, sino en espacios heterotópicos móviles. “El proyecto de la guerra es hoy, para sus administradores, un proyecto a largo plazo, sin victorias ni derrotas conclusivas. Casi podría decirse que el plan es que se transformen, en muchas regiones del mundo, en una forma de existencia”. (Segato, 2016, p. 57). Así ocurrió con la invasión a Afganistán de 2001 a 2021, que terminó con la capitulación de Estados Unidos, luego de veinte años de destrucción selectiva y que concluyó con la toma de poder del grupo talibán y la pérdida total de los derechos de las mujeres. En estos conflictos, el territorio es algo que está en constante negociación, lo mismo que cualquier cosa que se considere símbolo de triunfo, por lo que las mujeres se convierten en los trofeos de guerra.

Antes, en las guerras hoy consideradas convencionales, desde el mundo tribal hasta las guerras formales entre Estados del siglo xx, la mujer era capturada, como el territorio, apropiada, violada e inseminada como parte de los territorios conquistados, en afinidad semántica con esos territorios y sus cuerpos como territorio mismo. Era un efecto colateral de las guerras. En ella se plantaba una semilla tal como se planta en la tierra, en el marco de una apropiación. Pero la violación pública y la tortura de las mujeres hasta la muerte de las guerras contemporáneas es una acción de tipo distinto y con distinto significado. Es la destrucción del enemigo en el cuerpo de la mujer, y el cuerpo femenino y feminizado es, como he afirmado en innumerables ocasiones, el propio campo de batalla en el que se clavan las insignias de la victoria y se significa en él, se inscribe en él, la devastación física y moral del pueblo, tribu, comunidad, vecindario, localidad, familia, barriada o pandilla que ese cuerpo femenino, por un proceso de significación propio de un imaginario ancestral, encarna. No es ya su conquista apropiadora sino su des-

trucción física y moral lo que se ejecuta hoy, destrucción que se hace extensiva a sus figuras titulares y que me parece mantener afinidades semánticas y expresar también una nueva relación de rapiña con la naturaleza, hasta dejar solo los restos. Ese huevo de la serpiente que está siendo incubado, cuya existencia se revela en varios epifenómenos, es el proyecto histórico de un nuevo orden en el cual el mal es la regla. (Segato, 2016, p. 81)

En ese sentido, Rita Segato ha insistido en la necesidad de tipificar de manera distinta las formas de feminicidio referido a relaciones interpersonales o aleatorias¹ —por celos, por acoso, por violencia doméstica o por la personalidad del agresor, psicopatías, sociopatías y crímenes seriales— y las formas de feminicidio masivo que se orquestan desde el poder por cofradías masculinas armadas. Muchas veces las últimas constituyen ritos iniciáticos que prueban las capacidades de aplicación de la crueldad, así como formas de lealtad jerárquica y pruebas de obediencia a los mandatos y los pactos masculinos, que incluyen las nuevas formas de la guerra y los tráficos, como la trata. De esta manera, podríamos considerar el término feminicidio como cualquier asesinato a mujeres —por robo, accidente o venganza—, feminicidio como el asesinato de mujeres por motivos de género o sexo en un contexto interpersonal o aleatorio —asesinato sexual o reproductivo, cuya motivación es el género—, y femigenocidio al asesinato de mujeres dentro de contextos sociales de violencia sistematizada y la existencia de contextos interpersonales entre las víctimas y los victimarios, donde este asesinato se presenta como un castigo de un grupo a otro —étnico, regional, nacional, religioso, de clase, político o ideológico— expresado en el cuerpo de las mujeres.

Mediante dicha tipificación se puede aspirar a jurisdicciones supraestatales y a los fueros internacionales de derechos humanos; promover que se consideren crímenes de lesa humanidad, es decir, que puedan ser perseguidos en cualquier parte del mundo, aunque no se hubiesen cometido ahí, a que alcancen la condición de imprescriptibles y sean incluidos entre los crímenes que la ONU persigue, muchas veces, sin derecho a la amnistía.

¹ Con feminicidios de relaciones aleatorias, Segato se refiere a los ataques callejeros, que se suceden entre el atacante y cualquier mujer que se encuentre caminando en las calles, donde el ataque responde a la situación azarosa de encontrarse en un espacio-tiempo específicos.

El caso de Ciudad Juárez como emblema de la investigación del feminicidio en el mundo, abarca las diversas formas del feminicidio, comenzando por el femigenocidio causado por los grupos paramilitares asociados al tráfico de narcóticos, armas y personas. Lo que ha ocurrido ahí los últimos treinta años nos permite comprender de manera clara la forma en que un femigenocidio tiene consecuencias, no solamente en las víctimas de estas prácticas bélicas, sino en el desarrollo de lo que Segato ha llamado pedagogía de la crueldad, pues impacta a hombres violentos que frente a la generalización de la violencia femigenocida de los grupos mafiosos y del narcotráfico, aprenden a asesinar a sus esposas o novias aunque no participen de la cofradía criminal. Esto provoca que los femigenocidios no sólo destruyan la vida de las mujeres como botines de guerra, sino que generen ciclos interminables en la violencia doméstica y en la pornificación de la violencia sexual. Al final, estas sociedades se convierten en verdaderos campos de exterminio para las mujeres y superan dramáticamente a las autoridades, que se encuentran con encrucijadas investigativas en las que atrapar a un criminal —inclusive de forma infraganti— no disminuye los casos de feminicidios. En Ciudad Juárez han sido encarcelados novios, esposos, asesinos seriales, sicarios y tratantes de personas, pero los índices de feminicidio no parecen disminuir ni tampoco reducir sus manifestaciones de crueldad extrema.

Las obras que revisaré en este capitulo ponen su centro en pensar el feminicidio y el femigenocidio como estrategias del poder patriarcal contra las comunidades, usando y destruyendo el cuerpo de las mujeres, pero dañando los tejidos sociales completos. No se trata ya del abordaje de las historias personales, sino de la condición colectiva de estos crímenes y sus impactos en el contrato social.

Una herramienta fundamental para la comprensión y dimensión de la escala de la crisis del feminicidio ha sido la creación de estadísticas y mapeos. Contrario a lo que podría suponerse, no han sido los estados quienes primero han documentado las cifras sobre el feminicidio, éste ha sido un trabajo coordinado entre artistas, geógrafas, activistas y organizaciones no gubernamentales. Gracias a las herramientas de informática digital, se han creado espacios de libre consulta que han permitido a las diferentes actoras en la lucha contra el feminicidio, contar con información veraz, detallada y específica para la realización de sus denuncias, además de permitirles visualizar la dimensión social real del conflicto en diferentes zonas geográficas.

Destaca el sitio español www.feminicidio.net, que almacena mapas, conteos, reportes anuales y textos teóricos para entender la complejidad del fenómeno en términos estadísticos en la península ibérica y otros lugares de Europa. En México el sitio web <http://mapafeminicidios.blogspot.com/p/inicio.html> de la geofísica María Salguero Bañuelos, ha registrado todo feminicidio aparecido en la prensa nacional y boletines oficiales de las procuradurías de justicia desde 2016 a 2023. El registro incluye una base de datos con el nombre de la víctima, el modo en que ocurrió el asesinato, la edad, el lugar, la fecha de los acontecimientos y la relación de la víctima con el asesino. Si bien este no es un proyecto de arte, sino de estadística, contiene una potencia visual brutal y sirve como herramienta para la visibilización del crimen y ayuda a los diversos colectivos a representar el hecho.



Figura 10: Larisa Escobedo, *Gramática necropolítica*, México, 2018.

Huellas de la desaparición en Zapatos rojos de Elina Chauvet

Elina Chauvet tenía 34 años cuando su hermana fue asesinada en Ciudad Juárez, Chihuahua, víctima de violencia doméstica. De todas las ciudades posibles, el crimen sucedió ahí, donde al mismo tiempo ocurría una crisis tremenda de mujeres asesinadas. En aquel tiempo, Chauvet era una artista radicada en Los Mochis, Sinaloa. Luego de años, en 2009, realizó la primera instalación *Zapatos rojos*, que se convertiría en una obra global en la lucha contra el feminicidio. La pieza consistió originalmente en 33 pares de zapatos rojos colocados sobre una de las calles del centro de Juárez, e implicó una acción performativa:

La primera instalación la hice en la Avenida Juárez, en pleno centro de la ciudad y zona de muchas desapariciones de mujeres jóvenes. Fue el 22 de agosto de 2009, recorrí la avenida con un performance, en cuya instalación colocaba y levantaba 33 pares de zapatos rojos representando una marcha de mujeres, hasta no poder avanzar más por impedírmelo la garita de aduana hacia Estados Unidos. (Chauvet, 2020, p. 111)

Unos años después, en 2012, la obra realizó una gira mexicana en diversas ciudades del norte de México utilizando 300 pares de zapatos. Después se replicó en Estados Unidos, Argentina, e Italia, sumando en aquel año, un total de once instalaciones en espacios públicos. Después de eso, y hasta la fecha, ha sido presentada en muchas ciudades de América y Europa, y ha desencadenado la realización de otras piezas de otras artistas, cuyo tema central es el mismo, que de muchas maneras podemos considerar pertenecientes a una misma genealogía.

Zapatos rojos representa la presencia de la ausencia, el enorme lugar que ocupa una persona cuando deja de existir, su presencia constante en la memoria y el pensamiento de quienes le amaban y le necesitaban. Cuánto puede faltar la madre de alguien, la hija de alguien, la hermana, la pareja, la amiga. Cuánto hace falta su ser para que otras y otros puedan desarrollarse y vivir. La obra no se trata del duelo sobre una mujer, sino de la debacle colectiva que implica la desaparición de todos esos pilares sociales.



Figura 11: Elina Chauvet, *Zapatos rojos*, México, 2012

Las mujeres asesinadas y las mujeres desaparecidas dejan toda una huella tras de sí. Una huella de afectos, relaciones, productividades, recuerdos; pero también una huella de objetos y patrimonios económicos con valores específicos. No es poco común el feminicidio de mujeres ancianas por sus parientes para despojarlas de sus propiedades inmobiliarias.² Los objetos que estas mujeres dejan, además de tener un valor económico, poseen un valor simbólico y afectivo, funcionan como memoriales y representan la identidad de la persona ausente. *Zapatos rojos* trata de estas huellas, de esas ausencias que trastocan el espacio, de esas formas de fantasmagorías que devienen trauma y se alojan en los terrores de las sociedades. Elina Chauvet relata el comienzo de la pieza:

² Durante el primer lustro del siglo XXI, ocurrió en la Ciudad de México una serie de asesinatos a mujeres ancianas —alrededor de cuarenta— realizados con el objetivo de robar sus bienes, aprovechando su condición de vulnerabilidad. Estas mujeres vivían solas y fueron asesinadas por una asesina serial, Juana Barraza, quien disfrazada de trabajadora social y enfermera se introducía a las casas de las mujeres y después de crear un vínculo de confianza las estrangulaba. En el patriarcado, las mujeres también pueden ser leales soldados.

En el año 2009 viajé a Ciudad Juárez para realizar un proyecto comunitario y me di de frente con la realidad imperante en la ciudad; las desapariciones continuaban, pero de manera diferente, ahora los cuerpos no aparecían. El centro de Ciudad Juárez era un papel tapiz de pesquisas gastadas por el tiempo y vueltas a poner en un esfuerzo casi inútil de los familiares que no perdían la esperanza de encontrarlas, dolorosas imágenes que rápidamente taladraron mi mirada y como raíces recorrieron mi cuerpo hasta llegarme al alma. (Chauvet, 2020, 110)

A partir de entonces, la obra se ha vuelto a montar de múltiples maneras, en muchas ciudades del mundo, siempre apelando a la donación directa de los zapatos por parte de otras mujeres, algunas veces inclusive sin la participación explícita de la propia autora. Al habitar el espacio público con los zapatos, la obra elabora una sinécdoque visual en la que los transeúntes pueden “ver” a las mujeres invisibles que desaparecieron de la ciudad. La restauración que se activa es la de la visibilidad, se restaura simbólicamente su cuerpo a través de la ausencia. Sus cuerpos ausentes cobran presencia en un ordenamiento que es a la vez estático y móvil, pues sus no-cuerpos parecen estar plantados en la tierra con total firmeza, al mismo tiempo que la propia inmaterialidad del vacío permite sentir la inmanencia de sus muertes. Hay una gran tensión en el color de los zapatos: un color que significa a un mismo tiempo sensualidad y crimen; alude a la cosificación de las mujeres como objetos para el placer de la mirada masculina, los labios rojos, los automóviles deportivos rojos, los vestidos cortos y rojos. Pero también la sangre, la sangre menstrual o el derramamiento de sangre en las plazas públicas de nuestras ciudades, en nuestras casas, en nuestras calles. Un color tan relacionado con la opresión de género, tanto que en 2020 los jueces de un juzgado penal en Perú absolvieron un caso de violación porque la víctima usaba calzones rojos. El argumento: “que la agraviada haya usado trusa (calzón) color rojo con encaje conlleva a inferir que estaba dispuesta a tener relaciones (sexuales) con el imputado” (Martínez, 2020).

Una obra que invade el espacio público a través del vacío. Cada par de zapatos simboliza la vida de una mujer y la suspensión de esa vida, una violencia aterradora sobre un cuerpo, una muerte cruenta, sexualizada y dolorosa, una familia enloquecida, un funeral lleno de llanto y angustia, un proceso judicial



Figura 12: Elina Chauvet, *Zapatos rojos*, Italia, 2015

absurdo y lleno de impunidad, un asesino sano hijo del patriarcado, un contrato social misógino, una historia herida, un continente herido, un país herido, un país que se desangra en las venas de sus mujeres. Cada par de zapatos es la huella del género marcada de forma permanente en los cuerpos de las mujeres, sus tacones, sus hebillas, sus formas, todo en ellos hace género, determina lo que se espera de las mujeres, las industrias dirigidas a ellas, los ideales de belleza, la moda. Cada par de zapatos es un reclamo de justicia, es un cuerpo que se planta frente al poder para no ser olvidado, para permanecer como una cicatriz indeleble en el cuerpo social del estado-nación. Cada par de zapatos es un grito mudo, una presencia en la desaparición, una visibilidad fantasmagórica. Cada par de zapatos es memoria, acción, denuncia y duelo.

Como ya he expresado con anterioridad, considero que esta pieza posibilita un diálogo abierto con algunas otras obras feministas que podrían ser leídas como espejos conceptuales y producciones de una misma genealogía. En específico las obras *The REDress Project* de la artista canadiense Jaime Black, la acción *Marked Clothing* de la brasileña Panmela Castro y la instalación sin titular del artista turco Vahit Tuna.

La forma en que se intersectan las diversas opresiones de raza, clase y género tienen especificidades contundentes en relación con los contextos históricos

de donde provienen. La Abya Yala anglófona contiene complejidades de análisis que suponen ser territorios postcolonizados y colonizadores al mismo tiempo: territorios de genocidio, esclavitud e imperialismo. Esto, además de hacer una frontera brutal con el resto del continente, conlleva a pensar a los países nortños como lugares donde el feminicidio aparentemente no tiene un impacto social de las dimensiones que ocurre en la Abya Yala al sur del río Bravo. Existe así una idea ampliamente difundida que supone, erróneamente, un mayor avance civilizatorio en esos países, en tanto a los derechos de las mujeres se refiere.³

Sin embargo, en ambos países, Estados Unidos y Canadá, existe una crisis feminicida de amplia magnitud dirigida específicamente contra las mujeres indígenas, que son víctimas de desaparición de manera constante y después revictimizadas, pues sus cuerpos parecen no importar al sistema policiaco y judicial que debería protegerlas. Las mujeres afrodescendientes, las mujeres hispanas, las mujeres asiáticas también son víctimas constantes de feminicidio, pero a las autoridades y medios de comunicación masiva sólo parece importarles cuando la víctima es una mujer blanca o de fenotipo eurodescendiente. El sitio www.sanctuaryforfamilies.org denuncia que las mujeres afrodescendientes son asesinadas tres veces más frecuentemente que las blancas, mientras que las indígenas nativas seis veces más que las blancas. La raza hace su aparición en contubernio con el feminicidio.

La crisis es de tal magnitud que actualmente el feminicidio es la tercera causa de muerte de las mujeres indígenas en Canadá y los Estados Unidos. De acuerdo con el reporte del Urban Indian Health Institute acerca de las desapariciones y asesinatos de mujeres y niñas indígenas, MMIWG (*Missing and Murderer Indigenous Women and Girls*), tan sólo en 2016 se reportaron 5,712 casos de desapariciones de mujeres indígenas en Estados Unidos. Aunque la cifra es mucho menor en Canadá, debe tomarse en cuenta la diferencia demográfica de ambos países, lo que resulta en una crisis de enormes proporciones. Aquí se suman, además de las opresiones propias del patriarcado, formas de violencia genocida que atentan contra la sobrevivencia de los pueblos originarios de Estados Unidos y Canadá y que constituyen un femigenocidio en marcha.

3 De acuerdo con el sitio web dedicado al análisis del feminicidio en Estados Unidos, www.sanctuaryforfamilies.org, tres mujeres son asesinadas cada día por su pareja sentimental y el país ocupa el 70% de los feminicidios ocurridos en países desarrollados.

Dentro de ese contexto, la artista *métis*⁴ Jaime Black desarrollo a partir de 2010 la serie de instalaciones *The ReDress Project*, colocó vestidos de color rojo, donados por mujeres de comunidades indígenas, en espacios públicos para señalar los asesinatos y desapariciones de las mujeres nativas de Canadá. Las instalaciones resultaron tan efectivas para las comunidades que se declaró al 5 de mayo como el Red Day Dress, Día del Vestido Rojo, en el que múltiples instalaciones de vestidos rojos son realizadas por comunidades indígenas. También las personas —hombres y mujeres— se visten con trajes tradicionales rojos, conmemorando lutos y duelos para las mujeres indígenas asesinadas y desaparecidas. La apropiación de la obra por las comunidades da nuevos sentidos a la pieza, no ya como las ausencias de las mujeres víctimas, sino también de las mujeres indígenas vivas como blanco de ataque y como cuerpo colectivo.

Otra pieza similar es la obra de la brasileira Panmela Castro, *Marked Clothing* (2017), en la que coloca vestidos blancos manchados de rojo en espacios públicos para visibilizar el feminicidio. Estos vestidos blancos están específicamente relacionados con el vestido de novia utilizado en la cultura cristiana —que simboliza su virginidad— y están manchados en un comentario hacia los asesinatos de mujeres por parte de sus parejas. La pieza también incluye un performance en el que la artista camina con uno de estos vestidos. La obra pone de manifiesto la pedagogía que se ejerce sobre las niñas en relación con la mitología de la boda y el amor romántico como objetivo e idealización de la vida, donde la virginidad real o simbólica de las mujeres es uno de los valores más importantes del rito matrimonial, colocado en la blanquitud del vestido, relacionado con la pureza espiritual y corpórea. Estos vestidos manchados de rojo nos hacen darnos cuenta de cómo uno de los más grandes peligros que corren las mujeres está en la intimidad de su casa y con la persona que juró amarlas y respetarlas.

Por último, me gustaría mencionar una pieza que ha sido mucho más mediática que todas las anteriores, y que, desde mi punto de vista, se opone a la naturaleza colectiva y de restauración de los impulsos de las demás. Se trata de una obra sin titular del artista turco Vahit Tuna. La pieza implicó la instalación de 440 pares de zapatos negros en los muros del edificio Yankose, cuya parti-

4 *Métis* es la manera canadiense para nombrar a personas mestizas que descienden de mujeres de las naciones indígenas cree, ojibwa o sauteaux y de hombres británicos o franceses.

cularidad arquitectónica lo ha convertido en un espacio para la instalación de proyectos monumentales de arte público contemporáneo. Si bien no se trata de un museo, y se encuentra en las calles del centro de Estambul, la obra no es propiamente una pieza de intervención de un espacio público de connotaciones políticas o comunitarias, sino que se encuentra dentro de una estructura de legitimización del arte, con las subvenciones, el andamiaje y la seguridad en que el cubo blanco protege a las obras de arte.

La pieza de Vahit Tuna, además, implicó la colocación de zapatos de tacón nuevos, por lo que carece del sentido colectivo de la donación y, además, genera una estética de aparador, pues la falta de uso, la impecabilidad, hace que los zapatos no tengan la carga afectiva de haber sido usados. Por último, la colocación en vertical de los zapatos destruye el sentido retórico, pues las mujeres no pueden estar de pie sobre una pared. La obra se transforma en una mirada masculina de sensualidad capitalista —los zapatos de tacón— más cercana a la publicidad de una zapatería que a la experiencia afectiva de las obras de Elina Chauvet. Para mí, esta obra, más que ser parte de una genealogía artística, es una obra extractivista, realizada por un artista varón que aprovecha su condición de privilegio para usar un tema que se encuentra en la discusión pública, para capitalizar la tragedia. Un mismo elemento puede así, ser utilizado para acciones de activismo, o bien, para convertir la tragedia en un espectáculo.

La violencia como performance:

La piñata de Teresa Serrano

El arte restaurativo puede también ocurrir en el territorio de la denuncia, de la visualización de aquello que pertenece al silencio y al olvido. Los crímenes contra las mujeres se encarnan en la casa y la calle, y se tratan socialmente como infortunios vergonzosos. Siempre cargados de violencia sexual y de crueldad extrema. No es suficiente una bala, tiene que haber tortura, preferentemente que ocurra de manera prolongada, que el dolor del cuerpo se extienda, se multiplique y quede asentada en los genitales. Que los golpes se sexualicen, que la violación se perpetre en el cuerpo y el alma, que se acompañe de insultos, de

coqueteos macabros, de asegurar que la víctima disfruta de su sentencia. Que la sexualidad abandone su conexión con el amor y quede como huella permanente del odio. El performance del asesinato no puede ser aséptico: tiene que ser aleccionador, desgarrador e inimaginablemente cruel.

Teresa Serrano es una artista mexicana radicada en Nueva York y la Ciudad de México, su obra es feminista y política, y se ha centrado en escultura y video, principalmente. Su aterrador video *La piñata* se refiere específicamente a la crisis feminicida de Ciudad Juárez, pero nos transporta a toda forma de violencia extrema contra las mujeres.



Figura 13: Teresa Serrano, *La piñata*, México, 2003.

El video se localiza en el territorio de lo terrorífico. El encuadre se presenta en una casa mexicana genérica, que adivinamos de clase media, austera, pero con servicios. La piñata cuelga en el centro del garaje como si de una piñata festiva se tratara. Representa a una mujer joven, atractiva, morena. La piñata es una escultura rústica, exactamente al modo de las piñatas tradicionales de cumpleaños mexicanas, una figura de cartonería básica, esquemática, sin proporciones anatómicas correctas, policromada y con algunos aditamentos decorativos. Pero el cinturón que lleva es real y también lleva una peluca de mujer, lo que separa a la imagen de una idealización propia del cómic y la lleva al territorio de la realidad. La mujer lleva minifalda, ombliguera, botas de tacón y los labios rojos, en un indicativo de juventud, de fiesta y de “atrevimiento”.

Aparece a cuadro un hombre entre los 30 y 40 años, con un palo de madera. Está vestido con pantalón y camisa formales, como de oficina. Lleva el cabello corto. Hay una tensión en la relación ropa/desnudez que es un indicativo de protección cultural versus sexualización incivilizada. El hombre analiza la piñata

como si de una bailarina de table dance se tratara, la mira desde abajo, estudiándola, dando su aprobación visual. Juega con el palo, la acaricia con él, hay una tensión sexual, le da nalgadas. El palo se convierte en un falo que hace las veces de espada o pene, le permite acariciarle los senos y las piernas. Lejos de parecer una relación íntima, el lenguaje no verbal del hombre hace inferencias a quien compra un producto, se percibe la cosificación propia de la prostitución o la esclavitud sexual.

Y justo ahí, aparece el primer golpe que va directo a la entrepierna. Los consecuentes son golpes estudiados, precisos, no parece haber rabia sino un mandato a cumplir: destruirla. Los golpes se interrumpen con acercamientos de la cara del hombre a la zona genital de la escultura, parece olerla. Los golpes se intensifican y él grita cada vez que lanza un palazo, intuimos la fuerza, el esfuerzo físico que implica golpear. La piñata gira, se caen los pies, los brazos, la cabellera vuela. La intensidad de los golpes aumenta y aumenta también la ira del hombre, se percibe la furia y el odio, la violencia es casi intolerable, dan ganas de cerrar los ojos. La falda se rompe. El cuerpo se fragmenta. La mitad del cuerpo cae. Él la acaricia en el rostro y vuelve a pegarle hasta que no queda nada. Al final, toma los cabellos que quedan y los mete a la boca de la figura.

La fuerza de esta pieza radica en su poder de representación. La piñata es un objeto que al romperse da dulces a los niños, pero de la mujer no sale nada, lo que da el feminicidio es un vacío completo, de humanidad y de futuro. La obra es pura denuncia, nos revela con muy pocos elementos la cosificación de las mujeres, la violencia misógina, los mandatos patriarcales y el deseo de destrucción del cuerpo femenino, de sus genitales, su útero, su matriz y sus senos. El deseo necrófilo del descuartizamiento, del desmembramiento, la erotización de la violencia y la deshumanización total que está implicada en el feminicidio.

El video fue realizado con la colaboración de un actor, quien tuvo que performar la violencia, ejecutarla como una obra teatral. De la misma manera, los hombres que participan de las cofradías armadas deben performar la violencia misógina, los hombres utilizan la violencia para demostrar que tan hombres son y cuál es su grado de compromiso con el grupo. La virilidad y la violencia no son atributos naturales de los varones, el feminicidio no existe en ningún mamífero, la misoginia no es algo natural en los varones. Todas esas prácticas son performances de género en las que lo masculino debe ser demostrado una y otra vez

frente a otros hombres, generalmente de mayor jerarquía, y esas demostraciones se centran en la violencia, en la crueldad y en la imposibilidad de mostrar vulnerabilidad, dolor o empatía.

Recuperar el duelo: *La caída de las campanas* de Hekatherina Delgado y *Sudarios* de Erika Diettes

¿Cómo decir el duelo? ¿Cómo nombrar el dolor, lo innombrable? La naturaleza le dio a los seres humanos la posibilidad de llorar, de tener un agua propia para lavar el cuerpo y el alma, de tener una voz que se corta, que gime, que se queja. Algunos mamíferos y algunas aves pueden llorar, pero no todos, es una cualidad única de los animales cuya madre los cuida, una herramienta de la cría para llamar a su madre. Llorar es la forma que tenemos para decir lo que las palabras no pueden decir, llorar es la forma que tenemos para visibilizar el duelo, para que veamos nuestro propio dolor, para que sea visto por otros. Llorar es la manera en que el alma se sale del cuerpo, y es también una expresión humana cargada de género, una expresión que se promueve en las mujeres y se castiga en los hombres. El patriarcado castigó a las mujeres de muchas maneras, pero me parece que, en este sentido, les permitió tener un vehículo de sanación y renovación propia del agua que a los varones les fue altamente vetado.

El llanto es un fenómeno de comunicación del cuerpo con el exterior, puede servir para comunicarnos con nosotros mismos o puede servir para comunicarnos con los demás, se activa con el llanto un sentido de empatía: tengo ganas de llorar cuando veo a alguien más llorar, aunque no comparta su pena. Con las lágrimas y el llanto, viene el abrazo, el consuelo. Un mecanismo de identificación para hacer comunidad. El duelo frente a la pérdida de los seres amados sólo puede darse de forma completa a través de la expresión social. Por ello necesitamos los ritos fúnebres, para llorar juntos y abrazarnos y consolarnos. Para saber que no estamos solos y que nuestro dolor es colectivo. Llorar restaura y sana, nos vuelve uno frente a la ignominia.

La caída de las campanas de la uruguaya Hekatherina Delgado es una obra performática y también una pieza de cine documental, realizada por Jorge Fierro. Esta pieza trata sobre el duelo colectivo del feminicidio. No sólo el duelo de los familiares directos o los amigos de la víctima, sino el duelo que llevamos todas las mujeres y todos los miembros de una sociedad que se autodestruye y se come a sí misma en una violencia inútil y sin tregua. El dolor de la sociedad necrófila y suicida. La pena de todas las personas sensibles que se rehúsan a participar de un vínculo de la muerte, la pena de las personas que desean experiencias a favor de la vida, de la paz y la justicia, que consideran que la dignidad humana es un acontecimiento de orden cósmico, que creen en el amor y en la liberación. El duelo que tenemos cada vez que una mujer es asesinada en su casa o en la calle, el duelo por cada cuerpo de mujer abandonado en los descampados, en los ríos, en los bosques, en los desiertos. La infinita tristeza de saber que lo último que recibieron del mundo esas mujeres fueron golpes, violaciones, mutilaciones, insultos, gritos, dolor.

La caída de las campanas es una pieza en la que mujeres vestidas de blanco colapsan en espacios públicos mientras tocan campanas cada vez que en las noticias se sabe de un nuevo feminicidio. El sonido agudo de las campanas se convierte en un llanto colectivo, en un grito dulce. A pesar de representar la muerte, estos cuerpos continúan moviéndose, sus manos tiemblan y hacen repicar estas pequeñas campanas que no tienen la monumentalidad grave de la voz de las campanas de la iglesia, sino que nerviosas se revelan agudas, llorosas. En el performance no hay lágrimas, pero el temblor de los cuerpos y el sonido nos llevan al llanto. Derrida equipara el temblor y el llanto, y se pregunta sobre su ontología:

No se sabe *por qué temblamos*. El límite del saber ya no concierne solamente a la causa o al acontecimiento, a lo desconocido, lo invisible o ignorado que nos hace temblar. No sabemos tampoco por qué eso produce el síntoma, una cierta agitación irreprimible del cuerpo, la inestabilidad incontrolable de los miembros, ese tremor de la piel o de los músculos. ¿Por qué lo incoercible toma esta forma? ¿Por qué el terror hace temblar mientras que podemos también temblar de frío, y por qué estas manifestaciones fisiológicas análogas traducen experiencias y afectos que no tienen, aparentemente al menos, nada en común? Esta sintomatología es tan enigmática como la

de las lágrimas. Incluso si supiéramos por qué lloramos, en qué situación y para significar qué (lloro porque he perdido a uno de los míos, el niño llora porque le han pegado o porque no lo quieren: se acongoja, se queja, pide o se deja consolar), eso no explicaría sin embargo que las glándulas lagrimales comiencen a secretar esas gotas de agua que asoman a los ojos y no en otro lugar, la boca o las orejas. (Derrida, 2009, p. 20)

La obra se presenta en las calles cada vez que ocurre un feminicidio en Uruguay. A veces está acompañada de manifestaciones feministas, otras, sólo acuden las colaboradoras de la pieza en medio de las calles. Las campanas lloran con sus voces agudas y metálicas, con sus voces ancestrales, lúdicas, invasivas. Las campanas suenan en la ciudad como un llanto colectivo que no puede ser acallado. Las campanas repican sin decir la palabra feminicidio, pero el dolor de esa palabra está en cada sonido, en cada llanto. Judith Butler se pregunta cómo convertir el duelo en un lazo de vulnerabilidad que genere comunidad:

¿Qué beneficio puede obtenerse del duelo, de prolongar la pena, de quedar expuestos a su carácter insoportable y no tratar de resolverlo por la vía de la violencia? ¿Qué beneficio puede obtenerse en el campo político al incluir la pena dentro del marco en el que pensamos nuestros vínculos internacionales? Si nos quedamos con el sentido de la pérdida, ¿vamos a sentirnos débiles y pasivos, como algo que debamos temer? ¿O por el contrario vamos a recuperar el sentido de vulnerabilidad humana y a asumir una responsabilidad colectiva por las vidas físicas de los otros? (Butler, 2006, p. 56)

Desde otra perspectiva, la colombiana Erika Diettes, en la obra *Sudarios* aborda el duelo desde las marcas del propio rostro, la forma en que la tristeza y la desesperanza se dibujan en las caras de los cuerpos que han sido intensamente violentados. Se trata de fotografías de rostros de mujeres sobrevivientes de violencias extremas que formaron parte del ciclo de ensañamientos estructurales relacionados con los conflictos armados de Colombia durante las últimas décadas. Violencias sistemáticas que han destruido los vínculos sociales en una compleja interrelación entre guerrillas, narcotráficos, paramilitarismo, crimen organizado y cuerpos militares y policíacos, donde la sociedad desarmada ha

sido la principal víctima de ese cruce de agresiones, que toman a las mujeres y las infancias como rehenes constantes para desterritorializar las cohesiones simbólicas del enemigo.

La obra de Diettes implicó un proceso que comienza en la búsqueda de mujeres sobrevivientes de múltiples violencias, incluidas las violencias feminicidas, para realizarles retratos fotográficos que se producirán a gran formato. Durante la sesión en que las mujeres son fotografiadas, relatan a la artista las historias de esas violencias, sus testimonios, la memoria traumática de sus cuerpos. Estos relatos son grabados y resguardados en los archivos de la fotógrafa como documentaciones a las que los espectadores no tendrán acceso, pero que comprenden un corpus interno de la obra. Al estar construyendo estas narrativas del duelo y del trauma, se detonan en las mujeres cambios fisiológicos en sus rostros: lágrimas, tensiones, temblores, descomposturas.



Figura 14: Erika Diettes, *Sudarios*, España, 2015.

Las fotografías se imprimen en seda y se colocan en recintos espirituales: iglesias y templos. Se construye una narrativa del rito funerario. La seda permite una transparencia fantasmagórica, además de que es una ligereza tal, que cualquier movimiento del aire las mueve, como si estos fantasmas dolientes llenaran el aire que respiramos. Los enormes rostros de esas mujeres se transmutan en el relato, mientras que el movimiento del aire hace que su dolor habite todo el recinto.

El espectador desconoce la historia de cada mujer, pero reconoce las propias historias de sus contextos sociales, no importa en qué país se coloque la obra, la universalidad del dolor de las mujeres es aplastante. El contexto específico de la colocación de la obra en recintos sagrados transforma a los espectadores en dolientes. No son asistentes a un museo, sino deudos de ese mismo dolor.

No es casualidad que Erika Diettes haya titulado este trabajo *Sudarios*. Estas fotografías son el índice de una herida y, sin embargo, también es el ícono de la salvación. *Sudarios*, al igual que pantallas psicoanalíticas, permite el discernimiento a través de la llaga; favorece el efecto simbólico e icónico que lo hace trascender. Pero también traspasan ese velo para convertirse en envolturas metafóricas del cadáver ausente, del cuerpo reminiscente. Ellas, por sus recogen la impregnación de la herida y la elevan hacia su salvación última. (De la Cruz, 2015)

La monumentalidad de las arquitecturas eclesiásticas otorga a estas mujeres un poder desconocido, como si de seres inmateriales se tratara, cada uno de sus rostros se convierte por escala y organización simbólica en una suerte de deidad del duelo, como si se deseara convertir el dolor de las mujeres en una nueva narrativa de orden crística que sugiere una redención a través del enfrentamiento a la alteridad, el saber que las mujeres están ahí, no para ser otras, no para ser co-sificadas, no para desaparecer, sino como una memoria permanente de un duelo sin resolver que aún hoy es la violencia patriarcal y el feminicidio.



Figura 15: Erika Diettes, *Sudarios*, España, 2015.

Regina José Galindo: poner el cuerpo, defender la sociedad

Escribir este libro ha sido muy desafiante emocionalmente, pero específicamente hablar de las piezas a continuación, requiere de una escritura en templanza, pues las obras implican situaciones de extrema violencia y extrema resiliencia artística. Terribles y fuertísimas, son de las experiencias artísticas más contundentes y poderosas de las que tengo memoria, no sólo en el contexto de este documento, sino en mi aproximación al arte.

Regina José Galindo es una de las artistas vivas más relevantes del planeta. De nacionalidad guatemalteca, Galindo ha desarrollado una contundencia y coherencia excepcionales en su práctica artística, contraponiéndose con muchos de los preceptos establecidos del sistema del arte contemporáneo. Ella misma, su nacionalidad, su cuerpo, son una resistencia frente a las violencias e invisibilizaciones que la historia del arte eurocéntrica y colonialista ha dejado por herencia en el sistema de museos, galerías, publicaciones y academia del arte actual.

Muchas de las piezas de Galindo tocan el tema de la violencia feminicida desde muy diversas estrategias, pero mayoritariamente utilizando su cuerpo como soporte para recibir formas de violencia reales que simbolizan las violencias que sufren los cuerpos de las mujeres víctimas. La obra de Galindo es muy prolífica e incluye muchas obras sobre muerte y violencia, pero no todas pueden ser clasificadas como arte contra el feminicidio, pues, aunque su cuerpo sea de mujer, en muchas ocasiones se refiere a violencia racial, étnica o histórica. Por otro lado, las piezas específicas que tocan el asesinato de mujeres han discurrido en su obra por los últimos veinte años, por lo que escribir sobre cada una de ellas implicaría dedicar una investigación completa a su trabajo. Por tanto, me limitaré a analizar dos piezas que me han causado una profunda impresión: *Las escucharon gritar y no abrieron la puerta* (2017) y *La verdad* (2013).

Los performances de Regina José Galindo son acciones que permiten presenciar cómo ocurre y discurre la violencia sobre los cuerpos. Entiende la noción de performance desde la perspectiva amplia que nos lleva a incluir inclusive acciones sin acción: quedarse inmóvil, de pie o dormida. Comprende las nociones

de Judith Butler de género como performance, pero también identidad, sexo, personalidad, socialización o política.

La performance también constituye una lente metodológica que permite a los estudiosos analizar eventos como performance. La obediencia cívica, la resistencia, la ciudadanía, el género, la etnicidad y la identidad sexual, por ejemplo, son prácticas ensayadas y llevadas a cabo diariamente en la esfera pública. Entenderlas como performance sugiere que la performance también funciona como una epistemología. La práctica corporalizada, junto con y ligada a otras prácticas culturales, ofrece una forma de conocimiento. (Taylor, 2015, p. 35)

La mayor parte de las piezas de Regina José Galindo son recreaciones de cosas que ocurren en el plano de lo real: golpizas, gritos, humillaciones, desapariciones, y que se llevan al territorio del arte para poder ser presenciadas, para habitar la discusión pública que siempre trata de esconder sus propias negligencias. Sus obras utilizan su cuerpo, los cuerpos de voluntarios que participan, los cuerpos del público o las y los espectadores. El cuerpo es el centro de la obra de Galindo, pero no un cuerpo como producto de consumo capitalista ni tampoco un cuerpo erotizado, se trata siempre de cuerpos violentados, de cuerpos frágiles, subalternos, desarmados que son violentados por estructuras de poder más grandes que ellos. Como en su obra *La sombra*, donde ella está corriendo desesperada con el tanque de guerra, lento, persiguiéndola. No se trata de otros seres humanos, sino de maquinarias y dispositivos encargados de aniquilar la fragilidad humana: perseguir, sacudir, violentar, romper, exprimir, humillar, insultar, desmembrar, asfixiar y extinguir los cuerpos.

Si bien no todos sus performances tratan sobre violencia hacia las mujeres, el mismo hecho de que su cuerpo es femenino y mestizado provoca lecturas intersectadas que desencadenan reflexiones en torno al género, la etnicidad y la raza. Ella misma se ha autodenominado feminista y comprende su trabajo en el contexto del arte feminista, pero también lo amplía hacia preocupaciones humanas en torno a la guerra, el hambre, las fronteras, la migración y la pobreza. Con relación a las piezas que abordan el género o la sexualidad femenina, su trabajo ha puesto especial atención hacia la violación, la cosificación de las mujeres, los mandatos morales como la virginidad, la violencia obstétrica, ginecológica y

de la cirugía plástica, violencias que, llevadas a sus extremos, se transforman en violencias feminicidas.

La obra de Regina Galindo es una suma entre varios componentes. La exploración de los límites personales y la acción aprovechable para el análisis de lo colectivo son algunos de ellos. En sus obras, el cuerpo representa y reescenifica los altos niveles de violencia, pero también reflexiona sobre la indefensión como estado permanente de una sociedad como la guatemalteca, el cual propicia y renueva los sistemas de poder más reconocibles y aquellos que se construyen en paralelo. (Cazali y Barrios, 2010, p. 26–27)

En *Las escucharon gritar y no abrieron la puerta* (2017), Galindo hace referencia a un terrible caso reciente de femigenocidio orquestado desde el Estado en Guatemala. En él, 41 niñas murieron quemadas vivas en un orfanato. Por más improbable e irónico que parezca, los hechos ocurrieron el Día Internacional de la Mujer, el 8 de marzo de 2017,⁵ y fueron una reverberación de la toma de conciencia de las niñas en este día sobre su situación, con el brutal castigo consecuente. Los sucesos se desarrollaron en el municipio San José Pinula, dentro del centro para la protección de niñas y niños víctimas de violencia Hogar Seguro Virgen de la Asunción.

De acuerdo con el informe elaborado por la Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos en Guatemala, titulado *Las víctimas del Hogar Seguro Virgen de la Asunción. Un camino hacia la dignidad*, los acontecimientos ocurridos en la tragedia comenzaron el día 7 de marzo, a las 13:30 horas, cuando algunas niñas, inspiradas en la lucha feminista del 8M, subieron a los techos de la institución y comenzaron un motín al que se sumaron los niños. Dos horas más tarde, a las 15:30, el personal abrió las puertas del hogar, de donde escaparon más de cien niñas y niños. De acuerdo con una entrevista periodística a una de las niñas, realizada la misma noche del 7 de marzo, el motín comenzó porque ellas estaban conscientes de que al día siguiente era el Día de la Mujer y ello las llevó a realizar su protesta:

5 Ocurrió también el 8 de marzo de 2017 el Primer Paro Internacional de Mujeres, en el que se convocó a mujeres de todo el planeta a no participar en ninguna acción laboral, ni remunerada ni no remunerada, este evento es una de las acciones globales más significativas de la cuarta ola feminista.

Hicimos un mini buchiche, pero es porque ya estamos cansadas de lo que estamos viviendo. Primero, porque mañana es el Día de la Mujer, va, y, pues queríamos estar libres y no estar pasando lo mismo que pasamos todos los días. Y no, discúlpeme, va, pero no nos dan ni toallitas para nuestra menstruación, no nos dan jabón, nos levantan a las 2, 3 de la mañana a bañarnos con agua fría, y la verdad es que extrañamos a nuestra familia. (OACNUDH, 2018).

Estando ya fuera de la protección del hogar, la Policía del área las detuvo y las hizo permanecer durante nueve horas en la entrada de la institución, tiempo en el que se tomaban las decisiones con respecto a la situación legal de los menores. Situación que se alargó hasta la madrugada del 8 de marzo, cuando se confinó a las niñas en un aula de dimensiones estrechas, donde se les dieron colchonetas sin sábanas y sin acceso a servicios sanitarios. La descripción de los hechos continúa relatando que las niñas quedaron protegidas por 40 agentes de la Policía, siendo la subinspectora quien se quedó con la llave del candado del aula donde fueron encerradas.

Alrededor de las 6:00 horas del 8 de marzo de 2017, las niñas habrían pedido ir al baño. Una de las niñas testificó: “Victoria y Teresa se levantaron con ganas de molestar. Cantaron el himno nacional. Preguntaron quién quería ir al baño y como no las dejaron salir, hicieron en un rincón. Ya habíamos hecho las necesidades en el salón cuando nos llevaron la comida.” A las 7:00 horas habría ingresado una monitora del hogar a tomar la lista de las adolescentes. Llegaron tres personas del área de cocina para servir el desayuno. Las adolescentes desayunaron dentro del aula donde habían pasado la noche, así como donde habían realizado sus necesidades. De nuevo la puerta fue cerrada con candado.

Uno de los testigos indicó que después del desayuno las niñas pidieron nuevamente ir al baño. Algunas de las niñas salieron acompañadas por la Policía, pero debido a que no había agua en los baños, se prohibieron las salidas a los sanitarios. La tensión en el interior del aula aumentó. Un testigo declaró que “las niñas gritaron que estaban sucias, que tenían frío, que querían bañarse y cambiarse. Ningún empleado del Hogar Seguro se acercó

a ellas para responder las necesidades de las niñas”. Otro dijo: “las niñas comenzaron a hacer relajo y a romper los vidrios. Una docente les dice a las niñas que ya no las va a sacar al sanitario porque están haciendo “relajo”. Las niñas entonces continuaron defecando y orinando en el aula. La orina salía por la puerta. (OACNUDH, 2018, p.246)

En esa situación de enorme desesperación, dentro del aula en la que estaban encerradas bajo llave, comenzó un incendio, quemando inmediatamente las colchonetas y la ropa, y alcanzando con vida a las niñas. Con relación a los hechos fatídicos, el informe continúa:

En la mañana del 8 de marzo de 2017, una de las niñas habría prendido fuego a una colchoneta de esponja en el aula, para llamar la atención de las autoridades y convencerles de sacarlas. Según los testimonios “cuando empezó a salir el humo, las niñas golpeaban la puerta y gritaban, no se entendía qué decían, posiblemente pedían auxilio. Cuando salían las llamas del aula, las niñas seguían pidiendo auxilio. Desde que inició el humo hasta que abrieron las puertas, las niñas seguían pidiendo auxilio” (...)

Según la investigación del Ministerio Público, las autoridades presentes en el HSVA habrían tardado nueve minutos en abrir la puerta, aunque la defensa indica que el tiempo de respuesta fue más breve. Según los informes, los extintores no funcionaron, por lo que los funcionarios allí presentes tuvieron que llevar agua en contenedores de plástico de otras fuentes de agua mientras llegaban los bomberos. Algunos monitores llevaron sábanas y toallas mojadas. Según testimonios, los bomberos voluntarios habrían tenido que esperar cerca de 40 minutos para poder entrar al hogar ya que al principio se les negó el permiso de entrada. (OACNUDH, 2018, p.2)

Como resultado de la combinación de la situación precaria, la desesperación frente al encierro injustificado, el incendio y la omisión por parte de las autoridades, 41 niñas entre los 13 y los 17 años murieron en el incendio.

De éstas, 20 murieron por asfixia, 17 por quemaduras térmicas de cuarto y quinto grado, una por envenenamiento por exposición a gases y vapores, y

dos por sepsis generalizada [...] Los daños ocasionados a las 15 niñas sobrevivientes provocaron sufrimiento físico y psicológico de extrema gravedad. Cuatro niñas sufrieron amputaciones de diferentes partes de sus cuerpos (pies, manos, dedos); una niña perdió la nariz, los párpados y las orejas. Otras continúan con dolores y cicatrices graves. (OACNUDH, 2018, p. 20)

Estos catastróficos hechos siguieron a una infame cantidad de violencias hacia las familias de las víctimas. La noticia fue de orden mundial y las autoridades de Guatemala tuvieron que enfrentarse a diversas instancias internacionales —como la que publica el informe—, pero la dimensión de la tragedia en términos mediáticos fue disminuida por la propia nacionalidad del suceso y el sexo y edades de las víctimas. Cuando Judith Butler habla de que existen cuerpos que importan, se refiere entre otras cosas, a la manera en que las víctimas de ciertas razas valen menos que víctimas de otras razas. Un incidente de estas dimensiones en Francia o en Alemania permanecería en nuestro imaginario por décadas. Pero si ocurre una tragedia en la África subsahariana, en Centroamérica o en Medio Oriente, entonces, la dimensión del dolor humano se relativiza y sus consecuencias históricas desaparecen por la operación de un olvido sistemático de los subalternos.

El 8 de marzo se conmemora el Día Internacional de la Mujer en relación con otro gran incendio donde mujeres perdieron la vida: el incendio de la fábrica de camisas Triangle Waist, en 1911 en Nueva York, en el que murieron 129 trabajadoras y 17 trabajadores, casi todas migrantes. En ambos casos, los edificios estuvieron cerrados con llaves y candados desde el exterior; en ambos casos se trató de cuerpos inferiorizados en situación de ilegalidad con respecto a sus derechos ciudadanos. En el caso de las trabajadoras, por su condición de clase obrera, pero también su situación migratoria carente de ciudadanía; en el caso de las niñas, por su condición de clase pobre y su situación de tutela por parte del Estado, que quedó puesta en duda después de la evasión. En ambos casos, por su condición de mujeres, como si se tratara de una macabra tradición, inaugurada por la quema de las mujeres acusadas de brujería en los albores de la modernidad.

Por otra parte, el 27 de marzo de 2023 hubo una tragedia de proporciones muy similares a la de las niñas guatemaltecas. Nuevamente el escenario fue Ciudad Juárez, Chihuahua, México; pero esta vez se trató de la muerte de varones

migrantes centroamericanos detenidos en una instalación del Instituto Nacional de Migración, en la frontera con Estados Unidos. Confinados en una celda, uno de los migrantes prendió fuego a una de las colchonetas en las que se encontraban hacinados para obligar a las autoridades a liberarlos. Nadie les ayudó. En los videos de seguridad se puede ver cómo las autoridades de la institución se alejan sin abrirles la puerta, el resultado: 40 migrantes muertos y varias decenas de heridos. Nuevamente, la característica de estas personas era su condición jurídica en las márgenes del Estado y la nacionalidad. Las víctimas fueron guatemaltecos, hondureños, venezolanos, colombianos y ecuatorianos, todos ellos en procesos de repatriación o deportación.

Esta humanidad espectral, privada de peso ontológico, que no pasa las pruebas de inteligibilidad social requeridas para ser mínimamente reconocida, incluye a todos aquellos cuya edad, género, raza, nacionalidad y estatus laboral no sólo los descalifica para la ciudadanía, sino que los califica activamente para convertirse en sin-estado. Esta noción bien puede ser significativa, desde el momento en que a los sin-estado no solo se los priva, sino que además se los dota de un estatus y se los prepara para ser desposeídos y desplazados. (Butler y Spivak, 2009, p. 53)

Estos crímenes, en los que participan personas comunes, son producidos por el propio poder que elabora un discurso de deshumanización tanto de los ejecutores como de las víctimas, operando como un mecanismo en el que la crueldad se convierte en una práctica institucionalizada como castigo a los sujetos que se encuentran fuera de la tutela de un Estado. Además, en los tres incidentes señalados, las personas estaban participando de protestas por las condiciones de vida a las que estaban siendo sometidas y sometidos, por lo que el encierro en los incendios puede leerse claramente como un castigo por pretender tener una voz. Pensando en Gayatri Spivak, frente al subalterno que pretende hablar, el Estado castiga con todo su peso.

Las escucharon gritar y no abrieron la puerta es una obra de performance colectivo cuya descripción, de acuerdo con la página web de Regina José Galindo, es:



Figura 16: Regina José Galindo, *Las escucharon gritar y no abrieron la puerta*, Guatemala, 2017.

Performance sonoro en el que 41 mujeres permanecemos encerradas dentro de una pequeña habitación y gritamos durante 9 minutos continuos, en memoria de las niñas del Refugio Virgen de la Asunción. Algunas madres de las niñas que perdieron la vida en el refugio también participaron. (Galindo, 2022)

Esta obra genera una tensión en las nociones entre presentación y representación. Si bien se trata de una suerte de representación minorizada de lo ocurrido dentro del aula donde murieron las niñas, también se trata de un ejercicio de acuerpamiento en el que las mujeres que gritan son a un mismo tiempo ellas y las niñas. Representan a las niñas, pero sin dejar de ser ellas mismas, invocando el dolor de las víctimas, pero sintiendo su propio dolor frente a la tragedia. Estas mujeres gritan desde lo más profundo de su propia rabia, de su propio duelo y de la violencia que se ha ejercido sobre sus propios cuerpos. El hecho de que algunas de las madres de las niñas participen en la obra, crea un desdoblamiento en el que ellas, que alguna vez fueron un mismo cuerpo con sus hijas, sienten en su propia piel la muerte que les llega con esa inimaginable crueldad.

Esa obra, sin público, sólo hecha por y para las mujeres que lo están haciendo, produce una intimidad colectiva que transforma cada uno de esos 41 cuerpos en un sólo cuerpo colectivo. Cada grito, cada desgarramiento del alma, en un sólo grito colectivo. Un grito que no es escuchado por nadie, más que por ellas mismas. Un grito que no tiene respuesta, cuya escala de nueve minutos, lo hace enorme, pues los gritos siempre apelan al instante. La obra puede verse como registro en audio y fotografía, pero realmente es un performance para las propias mujeres que participan en él, para su propia transformación y sanación a través de la expresión de la rabia y el duelo. En el audio se puede notar cómo la voz se enmudece a momentos, como las cuerdas vocales dejan de emitir sonidos, nueve minutos es un tiempo muy breve, pero es un tiempo inmenso si se está quemando el cuerpo, si se está asfixiando, si falta el oxígeno. El grito se apaga a momentos, y a momentos recupera fuerza, como las lenguas de un fuego que está consumiéndolas por dentro. En los gritos también se aprecian olas, como si la fuerza de las otras animara a subir la voz de nueva cuenta, pero el cansancio mermara a todas, los gritos, sin palabra alguna, sin insultos ni súplicas, solo voces agudas y graves de los que emana un llanto colectivo, una tristeza inmensa, inmundada, inefable, impensable.

La otra obra que abordaré, *La verdad*, se centra en el genocidio maya, ocurrido durante la Guerra Civil de Guatemala, que tuvo una duración de 36 años, de 1960 a 1996, y formó parte de los conflictos armados de la Guerra Fría. Implicó golpes de Estado, grupos guerrilleros, paramilitarismo y gobiernos militares. Dejó saldos de más de doscientas mil pérdidas humanas, de las cuales cerca del 85% eran indígenas, y muchísimas comunidades desplazadas. Bajo el financiamiento de Estados Unidos y entrenamiento de Israel, los gobiernos militares de Guatemala llevaron a cabo la política de tierra arrasada, consistió en rodear los poblados, asesinar, torturar, desaparecer a los habitantes y quemar las casas, los cultivos y todo rastro de cultura para erradicar a las comunidades.

Esta estrategia desencadenó el llamado genocidio guatemalteco entre los años 1981 y 1983, durante el gobierno del militar de Efraín Ríos Montt, tipificado de esa forma por la Comisión para el Esclarecimiento Histórico (1999) de las Naciones Unidas para Guatemala. Luego de múltiples investigaciones y procesos jurídicos, el dictador y genocida Efraín Ríos Montt fue sentenciado el 10 de mayo de 2013, en Guatemala, con una pena de cincuenta años de cárcel por genocidio y treinta años

por crímenes de lesa humanidad. Sin embargo, apenas 10 días después del fallo, la sentencia fue anulada por la Corte de Constitucionalidad, el 20 de mayo de 2013, bajo el argumento de supuestos errores en el proceso, pero en una clara forma de celebración de la impunidad del Estado.

La verdad es una de las obras de Abya Yala más reveladoras de los procesos de ejercicio del poder político sobre los cuerpos a través de la abyección. Esta obra maestra del performance restaurativo, activista, testimonial y político, recurre a la estrategia del performance/conferencia en el que la interrelación de los cuerpos participantes permite hacer visibles las relaciones de poder entre los opresores y las víctimas. La obra se refiere a la violencia específica dirigida hacia las mujeres en el genocidio guatemalteco, en el que se aplicaron estrategias de femigenocidio, violación masiva, tortura sexual, trata de mujeres para esclavitud sexual, infanticidio, esclavitud sexual, mutilación genital y toda clase de agravios contra mujeres indígenas desarmadas e inocentes de cualquier crimen.

El performance, realizado en el Centro de Cultura de España en 2013, con una duración de 70 minutos, presenta a José Galindo vestida con una blusa blanca, formal, sentada frente a un pequeño escritorio con algunos documentos y un vaso con agua. La acción performática se desarrolló a manera de conferencia con un público sentado en silencio que no aparece en el video de documentación. Sin ningún preámbulo, Regina tomó los papeles y comenzó a leer. Se trataba de cien testimonios de mujeres indígenas que sobrevivieron al genocidio guatemalteco y el femigenocidio que lo acompañó. Son fragmentos testimoniales en primera persona, de aproximadamente un párrafo, que relatan el momento más álgido de la violencia que cada una de estas mujeres sufrió.

¡Ay dios! En la aldea, murieron 95 hombres, 41 mujeres y 47 niños, por el censo que sacaron es que se sabe la cantidad que murieron. Hay hombres que los colgaron. A mi hermana que estaba embarazada sólo le abrieron, sacaron al bebé y lo amarraron. Y hay quienes juntaron fuego y los pusieron asar. Y así asados los comieron, los que fueron se mancharon de sangre de los cadáveres, hay quienes los enterraron detrás de la escuela. Eso fue duro.⁶

6 Todos los testimonios que a continuación se presentan forman parte de lo relatado en el performance *La verdad* de José Galindo.

Uno a uno, los testimonios fueron leídos con una voz constante que denotaba firmeza y dolor, con calma, pero fortaleza, como si se estuviese leyendo con todo el cuerpo, como si la voz acuerpara la experiencia de esas mujeres en el propio cuerpo de la artista, como una posesión en donde el testimonio en primera persona toma al cuerpo de la artista para cobrar voz y presentarse crudo, no como texto, sino como cuerpo, como persona, como víctima.

Transcurridos cinco minutos de testimonios, cuando ella ya había relatado varias historias de violencia, apareció un hombre corpulento, blanco, vestido con uniforme sanitario hospitalario color azul. Llevaba puesto un cubrebocas — se trata aquí de una imagen previa a la crisis pandémica del covid19 que provocó el uso de mascarillas en espacios públicos— y unos guantes quirúrgicos de látex blancos. Se acercó a José Galindo y la tomó por la cabeza, interrumpiendo la lectura. Con firmeza y cierto grado de brusquedad médica, le abrió la boca y procedió a inyectarle las encías, con lo que el público presente pudo adivinar que se trataba de anestesia dental. La jeringa era un dispositivo metálico grande, intimidante y la inyección se percibió dolorosa. Después de “unos cuantos piquetitos”, el dentista/anestesiólogo se retiró y la artista continuó leyendo los testimonios.



Figura 17: Regina José Galindo, *La verdad*, Guatemala, 2013.

Cuerpos quemados, mujeres con palos atravesados y enterrados como si fueran animales, listos para cocinar carne asada, todos doblados, y niños masacrados y bien picados con machetes, las mujeres también matadas bien picadas.

Pasados los siguientes diez minutos de lectura, el dentista volvió a aparecer y repitió la operación, esta vez en otras zonas bucales de las encías. A los veinticinco minutos, el hombre reprodujo la acción, que ocurrió cuatro veces más, para sumar un total de siete intervenciones anestésicas en la boca de la artista. Las interrupciones del hombre siempre aparecieron como un contraste de corporalidades: el cuerpo de ella es muy delgado y de una estatura baja. Ella se hallaba sentada, pasiva, mientras que el cuerpo de él es notablemente grande, fuerte, masculino, activo. El uniforme otorga la autoridad de la biopolítica y la institucionalidad, los guantes y el cubrebocas señalan la higiene como régimen político foucaultiano: se trata del biopoder de la inocuidad contra la existencia de la vida como suciedad, como desprecio y despojo. Su lenguaje corporal es el lenguaje propio de los controladores de los cuerpos, abre la boca de ella como cuando el médico ausculta nuestros cuerpos en la ginecología: en la frialdad autoritaria de la objetividad. Un cuerpo manipula a otro como si de un objeto de estudio se tratase.

Hui con mis hijitas entre el monte, hasta llegar a los refugios de la frontera. Pero en el camino nos alcanzó el ejército, y me separaron de mis hijitas. Ay mis hijitas. A mis hijas por un lado y a mí por otro. Nos acusaban de guerrilleras, nos golpearon con armas. Por la noche nos escapamos hasta llegar a los refugios. Durante esos días, me violaron y pienso que a mis hijitas también, pero ¿dónde estarán mis hijitas?

Durante estas intervenciones, el público comienza a notar los efectos de la anestesia, ya que la artista con cada vez más frecuencia parecía estar experimentando dificultades en el habla, que incrementan conforme avanzan los testimonios y, por supuesto, en relación con la cantidad de anestésicos que la mandíbula va recibiendo en cada inyección. El público puede reconocer la sensación en su propio cuerpo: recuerda el anestésico dental que hace la sensación de gordura en los músculos, las personas que presencian esta obra —incluso en video— pueden

sentir la desesperación y la angustia que la analgesia provoca en la artista a través de la parálisis facial que está deviniendo sobre sí. Ella está luchando contra el letargo, quiere seguir testimoniando, pero la sociedad de control está ejerciendo su poder —literalmente— sobre su capacidad de habla.

Vi cómo le introducían sus armas en la vagina y así le mataron al feto. Salía sangre. Después metieron en el vientre un pedazo de cabeza de un hombre que acababan de asesinar.

El rostro de la artista fue cambiando poco a poco, en el video se percibe una clara incomodidad, los labios comienzan a hincharse. Era necesario beber agua, pero cada vez le costaba más tener movilidad fina en labios y lengua. En algún momento, comenzó a babear. Todo esto mientras continuaba leyendo, cada vez más cansada, más torturada. Los testimonios empezaron a ser menos claros, pues la lengua pierde precisión de movimiento; sin embargo, hay una voluntad para continuar leyéndolos, como si la memoria se resistiera a su acallamiento. Podemos ver que el cuerpo está siendo torturado, y podemos comprobar que está siendo torturado por tratar de decir la verdad, por tratar de hacer un llamado a la justicia y a la memoria.

Triste, triste, triste la vida de uno [...] Yo siento que soy sucia, siento saber qué. No comía, aunque ya está lista la comida, ya para comer cuando empieza la balacera, saber en dónde va, ya es el susto. Ya uno se desmayaba, un dolor de cabeza, unos nervios. A lo que me da a mí, es el susto. No se me quita. Eso es el susto, se pone bien amarillo uno, delgada. Pues ya no es igual. No dan ganas de comer. Yo he visto varios que son bien delgadas hasta que llega a morir.

Después de la última intervención del dentista —el público no sabía que era la última—, el rostro de Regina José Galindo estaba completamente desencajado. Ya no podía hablar, sólo balbuceaba las palabras entre saliva que escurre y un malestar físico sumamente visible e incontrolable. Cuando vi el video la primera vez, recordé cuando mi papá estuvo en coma inducido después de un accidente, en la terapia intensiva compartía la habitación con un hombre que llevaba en

coma ocho meses, cuando pregunté a su esposa qué le había ocurrido me dijo que el dentista había aplicado demasiada anestesia y lo durmió para siempre. Fue entonces que caí en la cuenta de la realidad de esta acción performática: José Galindo no está representando el dolor y la victimización de estas mujeres, lo está incorporando, literalmente. Su cuerpo está pasando por un riesgo real de ser acallado para siempre por una institución masculina que se niega a reconocer la propia verdad ontológica de su existencia, que el nacimiento mismo de occidente, del proyecto moderno y la ciencia están vinculados con la muerte de mujeres y personas indígenas, con la destrucción de la tierra y de los conocimientos ancestrales, con la necropolítica como única vía de existencia del poder.

Conforme el final de la obra se va acercando, una recuerda que es la propia Galindo quien ha diseñado el performance, es ella quien se está haciendo, como si tuviera la conciencia clara de que en determinadas circunstancias todas y todos podemos convertirnos en el verdugo, en el genocida. Como si quisiera revelar que la potencia misógina del patriarcado también alcanza a las mujeres y que éstas también pueden trabajar para la destrucción de los cuerpos femeninos. Como si quisiera señalarnos que muchas veces somos nosotras quienes nos anestesiarnos y disociamos de la realidad para ocultar la verdad de lo que nos ha ocurrido. Que las mujeres se han mandado a callar a sí mismas por cientos de años, sí, para sobrevivir, pero también para que el propio sistema que las oprime sobreviva. Que todas y todos participamos y somos responsables del feminicidio, que cada vez que una víctima del poder alcanza la violencia extrema de la muerte, la sociedad en su conjunto es la primera responsable. Que para aprender a escucharnos primero tenemos que aprender a hablar, a denunciar, a no aceptar ser anestesiadas por el alcohol, la cocaína, los antidepresivos, la televisión, la belleza, los me gusta de las redes sociales. Que la verdad tiene que estar ahí para ser dicha, pero también para ser escuchada. Pero que no alcanza con escuchar la verdad o enunciarla, que no es suficiente el testimonio o la denuncia, que el camino tiene que hacerse en favor de la restauración de los lazos sociales y en favor de la no repetición.

A la niña de siete años, la violaron tantos soldados que la partieron en dos. El salón estaba lleno de sangre. Me quedé sentado en la pura sangre. Yo sufrí. Este sufrimiento de mis queridos hermanos que han muerto. Yo lo sufrí con

mi propio cuerpo. Por esto digo yo que es mentira lo que dice este señor que no pasó nada yo digo que sí es verdad, yo digo que sí es verdad, yo lo viví, ese dolor fue verdad, ese dolor fue verdad, yo lo viví.

Restaurar la vida

03

Este último apartado está dedicado a obras que van directamente al trabajo de restauración del vínculo social. El testimonio y la escucha como primera estrategia, la denuncia y el análisis de los sistemas sociales que promueven el feminicidio como segunda etapa en un proceso de restauración, han sido las obras que hemos revisado hasta ahora. A continuación, presento una pequeña colección de piezas que dan un paso más allá, al involucrar a diferentes comunidades y establecer formas de justicia alternativas: la generación de monumentos, la restitución de la voz de las víctimas, la colaboración social para la creación de obras de arte, la generación de himnos y banderas que identifiquen a grupos sociales que luchan contra el feminicidio y el deseo genuino de modificar las bases de las sociedades patriarcales que promueven la violencia extrema hacia las mujeres.

Las violencias genocidas, ecocidas y femigenocidas —el pacto necrófilo—, han sido una constante de la modernidad. Siguiendo a Ramón Grosfoguel en su análisis del epistemicidio, el nacimiento y primeros desarrollos de la modernidad en los siglos XIV, XV, XVI se cimentaron en el femigenocidio de las mujeres independientes, intelectuales y médicas de Europa en la “caza de brujas”; los genocidios de las personas nativas del Caribe, Norteamérica, América del Sur y Oceanía en los procesos del colonialismo; la expulsión islámica de Europa y el nacimiento del antisemitismo en la reconquista de la península Ibérica, y la trata de esclavos provenientes de África y el racismo. Toda una secuencia de necropolíticas extractivistas orientadas a la explotación brutal de la tierra y los seres que la habitan. La edificación del pensamiento ilustrado, el nacimiento de la ciencia y la dominación de las tecnologías industriales para el desmantelamiento del trabajo como creación dignificante y la consecuente alienación de las clases trabajadoras. Así, la construcción de la identidad moderna occidental está definitivamente cruzada por el encuentro con la pulsión necrófila contra la alteridad, la diferencia y la otredad y a favor de la destrucción cultural, de saberes

y personas, a través del epistemicidio sistemático en favor de una economía de la acumulación.

El dolor provocado por esta sucesión de violencias y apropiaciones es una parte constitutiva de la identidad europea en tanto responsabilidad, pero, sobre todo, es inherente a las identidades del sur global. Las y los artistas del sur, que están hablando desde los giros decolonial y feminista, han comprendido la urgencia de realizar obras que establezcan una epistemología que permita ver ese dolor, apercibirlo, denunciarlo, ser partícipes de su importancia, sentir con el otro. Diría el chileno Humberto Maturana, “la aceptación del otro junto a uno”.

A partir de las décadas de los sesenta y setenta del siglo pasado, las prácticas políticas de las y los artistas se ampliaron de la mera representación, a formas diversas de acciones simbólicas y corpóreas dentro y fuera de la calle, éstas modificaron las maneras de protestar, de dialogar sobre los conflictos políticos y de establecer las redes de cooperación dentro de las resistencias. Del signo y la representación a la acción directa y la intervención de la realidad.

En su icónico texto, Nina Felshin habla de que, para la década de los noventa, el activismo político había hecho un giro cultural importante hacia formas simbólicas de protesta. Así mismo, el arte ejecutó un giro hacia prácticas fuera del sistema legitimador del arte, como es el circuito de museos, galerías, revistas y universidades, para abrirse paso a espacios sociales y de interacción directa con el público, abandonando la idea pasiva de la contemplación y dando pie a que los espectadores se conviertan en actores activos de la pieza a través del uso de sus entornos sociales y de sus cuerpos. Estas prácticas híbridas entre arte y activismo toman importancia tanto en los espacios de la realidad social, como dentro de los espacios simbólicos del mundo del arte, operan tanto como acciones directas y concretas de protesta, como enunciaciones simbólicas, metafóricas y semánticas. Nina Felshin ha teorizado sobre las prácticas que fusionan el arte y el activismo, preguntándose ¿pero esto es arte? y definiéndolo así:

El arte activista es, en primer lugar, procesual tanto en sus formas como en sus métodos, en el sentido de que, en lugar de estar orientado hacia el objeto o el producto, cobra significado a través de su proceso de realización y recepción. En segundo lugar, se caracteriza por tener lugar normalmente en emplazamientos públicos y no desarrollarse dentro del contexto de los

ámbitos de exhibición habituales del mundo del arte. En tercer lugar, como práctica, a menudo toma forma de intervención temporal, performances o actividades basadas en el performance, acontecimientos en los medios de comunicación, exposiciones e instalaciones. Una cuarta característica es que gran parte de ellas emplean las técnicas de los medios de comunicación dominantes, utilizando vallas publicitarias, carteles, publicidad en autobuses y metro, y material adicional insertado en periódicos con el fin de enviar mensajes que subviertan las intenciones usuales de estas formas comerciales.

Por último, se distinguen

por el uso de métodos colaborativos de ejecución, tomando una importancia central la investigación preliminar y la actividad

organizativa y de orientación de los participantes. Estos métodos se inspiran frecuentemente en modos de hacer provenientes de fuera del mundo del arte, lo que es un modo de asegurarse la participación del público o de la comunidad y de distribuir con cierta efectividad su mensaje al ámbito público. (Felshin, 2001, p. 62)

**Crear tecnologías de sociabilidad
que den paso a comunidades que
rechazan la violencia**

El activismo es una metodología de denuncia, de acción directa simbólica y de formación de vasos comunicantes entre diversos actores que se relacionan con un conflicto. Es imposible no asociar estas prácticas a diversas formas de acción política exitosa que tuvieron como campo de acción lo simbólico más que la presión propia de las armas o las tácticas sindicalistas de boicot o huelga. Las acciones descoloniales de Gandhi, por ejemplo, representaron mucho más una resistencia simbólica que un enfrentamiento directo con las fuerzas opresivas, como en la famosa Marcha de la Sal. Este activismo simbólico ha tenido un eco particular en las prácticas artísticas que ha detonado una increíble cantidad de obras cuyo sentido primordial es la creación de lazos comunitarios en resistencia. Lucy Lippard lo explica así:

Comunidad no significa entenderlo todo sobre todo el mundo y resolver todas las diferencias; significa aprender cómo trabajar dentro de las dife-

rencias mientras éstas cambian y se desarrollan. La conciencia crítica es un proceso de reconocimiento tanto de las limitaciones como de las posibilidades. Necesitamos colaborar con grupos de gente pequeños y grandes, social y políticamente especializados ya informados e inmersos en los problemas. Y necesitamos enseñarles a dar la bienvenida a artistas, a comprender cómo el arte puede concretar y hacer visibles sus objetivos [...] Empatía e intercambio son las palabras clave. (Lippard, 2001, p. 57)

El arte restaurativo, por su parte, implica hacer una práctica artística de la proximidad, para ello utiliza las herramientas propias del activismo, el arte participativo, el arte contextual y el performance, que han resultado instrumentos estratégicos para crear puentes sintientes de denuncia, visibilidad e identificación empática. Arte cuyas formas de acción involucran a las comunidades de las que provienen las necesidades semánticas de la propia obra, que generan empoderamiento y agencia y practican la enunciación pública como una pedagogía que desarma los discursos patriarcales y de opresión. El arte restaurativo, además, tiene una finalidad que va más allá de la denuncia o de la acción directa: pretende reconstruir los vínculos dañados dentro de un entorno social.

El arte restaurativo feminista recupera principios en los que las espectadoras dejan de ocupar un sitio de pasividad para convertirse en agentes creadoras de las obras de arte, estas formas de trabajo se concentran en las denuncias específicas al patriarcado y colocan en el centro a las mujeres, tanto como sujetas de opresión, como agentes de creación y resistencia contra el sistema sexo-género. Se trata de un arte que acciona en el cuerpo y toma las calles para nombrar lo innombrable, para denunciar la injusticia, para realizar y sanar las heridas y los duelos, para no sentirnos solas ni abatidas, para combatir la depresión y la desolación, para reconstruir cuerpos colectivos. Rita Segato, en *La guerra contra las mujeres*, explica el papel fundamental de las acciones de las mujeres en la transformación de la sociedad humana actual:

Son innumerables ejemplos de que somos las mujeres, con nuestro activismo, quienes mostramos el rumbo y hacemos la historia, que es de nuestra mano que la historia camina y ha caminado, dejando a la vista el gran equívoco del arrinconamiento y la parcialización. Es el papel que tuvieron y todavía tienen

las Madres de Plaza de Mayo, cuyo gesto estratégico devolvió la politicidad al papel materno (...) No es para nosotras, no es parcial, no es particular, no es de la intimidad, no es privado, no es de minoría, sino una estrategia plenamente política y un proyecto histórico de interés general y valor universal, que, al romper la estructura minorizadora, introduce precisamente desde su margen otra propuesta y otra política. Cada vez más se demuestra que las estrategias creadas y puestas en práctica por las mujeres son las que marcan el rumbo e indican el camino para todos. (Segato, 2016, p. 105)

Y continúa:

El camino de los afectos y el camino de las cosas constituyen dos proyectos históricos orientados a metas de felicidad diferentes e incompatibles, y nuestra tarea como profesionales de la palabra es dotar de una retórica de valor, un vocabulario de defensa del camino relacional, a las formas de felicidad comunales, que pueda contraponerse a la poderosa retórica del proyecto de las cosas, meritocrático, productivista, desarrollista y concentrador. La estrategia a partir de ahora es femenina. (Segato, 2016, p. 106)

El arte restaurativo se preocupa por crear “tecnologías de sociabilidad” que permitan a las sociedades realizar procesos de sanación colectiva en los que las heridas del feminicidio den paso a la formación de comunidades que rechazan el machismo y la violencia, comunidades que celebran la vida de las mujeres y que utilizan la memoria como una estrategia central para el aseguramiento de la no repetición.

¿Dónde está Ana Mendieta? **Ana Mendieta está en nosotras**

Siempre que se habla de arte y feminicidio en Abya Yala, viene a la mente la historia de la cubana-estadounidense Ana Mendieta (1948-1985), una de las artistas más trascendentales para la historia de las mujeres de este continente y

una víctima de un feminicidio atroz que quedó impune para siempre. Aún hoy la historia se debate entre llamar a la muerte de Mendieta suicidio o feminicidio, puesto que, de acuerdo con la justicia estadounidense, su fallecimiento fue por mano propia, en un acto de envidia frente a la fama de su marido. En oposición, para las personas cercanas a ella y múltiples trabajos de investigación, quedan pocas dudas de que el artista minimalista Carl Andre (1935-2024) la asesinó lanzándola del apartamento en el piso 34 al saber que ella estaba a punto de dejarle. Para fines de este trabajo, habiendo estudiado la constante impunidad que rodea el feminicidio, he optado por dar por válidas las investigaciones periodísticas que suponen el asesinato, así como a las certezas de familiares y amigas de Mendieta, quienes han clamado por justicia durante los últimos cuarenta años.

Ana Mendieta nos duele a todas las artistas feministas de este continente. Cuando estudié la carrera de artes plásticas y conocí la obra de Mendieta, sentí que había finalmente conocido alguien que hacía la obra que yo deseaba hacer y sentir: una obra sobre el cuerpo propio, pero también sobre el cuerpo de cualquier mujer, una obra situada en México y sobre México pero que también era cubana. Una obra que podría situarse en Colombia, en Chile, en Bolivia. Una obra que enlazaba el pasado ancestral cósmico y mítico con los dramas coloniales y la violencia que el siglo XX imprimió en el continente. Una obra que trataba sobre la guerra fría sin decirlo explícitamente, que trataba la dolorosísima frontera entre Estados Unidos y el resto del continente, de la fractura de Abya Yala. Una obra que nos educó a todas, que nos coloca a todas en una relación directa entre nuestro cuerpo y nuestra tierra.

La obra de Mendieta ha dejado una huella indeleble en las artistas de Abya Yala por el uso performático de su cuerpo, por la relación del cuerpo con la tierra y por generar discursos sobre lo ancestral que continúan siendo profundamente decoloniales y críticos. Sin embargo, es ampliamente sabido que su muerte temprana, a la edad de 36 años, dejó inconcluso todo un proyecto artístico que, probablemente seguiría dando frutos hoy. A veces he imaginado que, si Ana Mendieta no hubiese muerto, hoy tendríamos otra abuela del arte contemporáneo ancestral, junto con Cecilia Vicuña o María Teresa Hincapié. Si viviera, en 2024, Ana tendría 76 años y habría hecho tantas piezas que no podrían ser expuestas en un solo museo, habría caminado por todo el continente y la hubiésemos ido a ver, a escuchar y a sentir. Si su vasta obra juvenil ha sido suficiente para educar artistas mujeres cuarenta años después de su fallecimiento, no puedo imaginar lo que ese feminicidio le arrancó

no sólo a ella, sino a todas las mujeres artistas del futuro. A ella se la acalló de la manera más extrema, y con ese silenciamiento también se silenció al futuro del arte del continente, que ya estaba posicionado en una epistemología decolonial. La nuestra, la de las artistas mujeres del continente, es una comunidad que aún sigue esperando justicia, que aún sigue sin poder tener el cierre de la verdad, de la celebración fúnebre de la verdad que nos permitiría llorar y nombrar ese crimen como un crimen contra Mendieta, pero también contra nosotras, contra todas las mujeres artistas que proseguimos una tradición del cuerpo y la tierra, que pensamos que la tradición cultural no puede ser intercambiada por la novedad y que sabemos que sólo el arte podrá restaurar el equilibrio de estas tierras dolidas, colonizadas.

Hasta la fecha, sobre todo en Estados Unidos, la obra de Mendieta es mucho menos conocida que la de su victimario, a quien aún hoy se le realizan sendas exposiciones retrospectivas en las cuales nunca se menciona su probable crimen. Aún hoy, incluso muerto, en plena era de la cancelación, Andre disfruta de prestigio histórico y cultural, múltiples museos en el mundo no reparan en la vergüenza social que implica exhibir a un feminicida como si de un insigne de la creación se tratase.

Para entender este feminicidio, es necesario tomar las herramientas del feminismo interseccional y del pensamiento decolonial, pensar la historia política del continente, la guerra fría y el poder hegemónico de la historia del arte en Abya Yala. Todo ello está implicado directamente en el cuerpo y en el asesinato de Ana Mendieta, en su fenotipo racial, su nacionalidad, su producción artística, la posición de poder de su asesino y el contexto sociohistórico en el que sucedieron los hechos.

Ana Mendieta nació en 1948 en Cuba, proveniente de una familia de tradición política independentista. Su padre participó en la lucha revolucionaria contra el dictador Fulgencio Batista, pero pronto se convirtió en disidente de la política castrista. En 1961, tres años después del triunfo de la Revolución, el padre de Mendieta mandó a autoexiliar a sus dos hijas, Ana y Raquelín a Estados Unidos, dentro de la operación Peter Pan, que fue un programa para recibir a niños y adolescentes cubanos que huían del comunismo. Luego de una serie de andanzas llegaron a Iowa, donde estuvieron en muchos hogares temporales. Debemos tratar de imaginar esta historia, no sólo contentarnos con contarla. ¿Cómo habrá sido el choque cultural de una adolescente temprana cubana —acostumbrada

al calor, la fiesta, las carcajadas, el mar, el olor a sal, la música callejera, la intensidad política y cultural— al llegar, de casa en casa, de familia en familia, al medio oeste de Estados Unidos y su invierno inclemente? ¿Cómo habrá vivido la separación de su familia, de su tierra, de sus tradiciones y sus costumbres para llegar a Iowa?

Iowa se encuentra en el centro-norte de Estados Unidos, donde es notoria la poca diversidad cultural: de acuerdo con el censo de 2006, la composición étnica era del 92% blanca de origen alemán, un 3.8% latinos y un 2.3% afrodescendientes. Cuando yo visité Iowa en 2003, las personas se quedaban calladas cuando yo entraba a una tienda o a un restaurante: mirándome, escudriñándome y susurrando mientras observaban mi comportamiento en un claro gesto racializado. Imaginemos pues, lo que el cuerpo de Ana Mendieta significaba en esos contextos en las décadas de los sesenta y setenta: latina, cubana, exiliada. Su cuerpo y su cara caribeñas, el mestizaje de su fenotipo, suficientemente clara para pasar por blanca, pero intensamente afrodescendiente en sus labios, sus caderas y su mirada. El cabello negro, la belleza de su cara, el acento con el que hablaba el inglés, el tono de voz: toda ella era una disrupción de la blanquitud imperante en esas tierras racistas y coloniales. Imaginemos su rebeldía adolescente, su voz retadora dentro de esas familias protestantes temporales, blancas y rígidas, ignorantes de la realidad cubana, en oposición a su potencia festiva. Un cuerpo cruzado por la Guerra Fría, por las ideologías encontradas y por poderes ajenos, que toman el cuerpo de una niña y lo exilian de todo aquello que constituye su universo para dejarla caer en una realidad opuesta, en un ecosistema de inviernos largos y grises, de lagos congelados y comidas austeras. En una sociedad ríspida, rígida, racista, vigilante, represiva y controladora, ¿dónde están el Sol del Caribe, las calles llenas de baile y seducción, la noche cálida y el olor a tabaco negro? No hay una noción más clara de alienación cultural que ésta: estar descolocada de toda conexión, sin familia, sin lengua, sin ecosistema, sin cultura.

La obra de Mendieta debe pensarse desde ese dislocamiento que su cuerpo provocaba en este nuevo mundo. Una belleza extraña, la imagen misma de la alteridad, un otro exótico, un alienado, un apátrida, alguien que no pertenece. Mendieta muy pronto supo que su materia de trabajo era su propio cuerpo y la relación de éste con sus orígenes ancestrales. Que ese dislocamiento podía convertirse en un motor de búsqueda que la llevaría a México, primero, y luego la

empujaría a realizar las gestiones necesarias para volver a Cuba. Mendieta sabía que la conexión con la tierra era crucial para que su propia vida restituyera los vasos comunicantes que le habían sido arrancados.

Por otro lado, debemos pensar sobre quién fue el asesino de Mendieta. No para tratar de desentrañar su psique ni pensarlo como antihéroe, sino políticamente, culturalmente. No para colocarlo en el centro de la investigación, sino para comprender la forma en que las interseccionalidades de ambos, como cuerpos en un contexto social, están sujetos a privilegios o violencias, según sea el caso. Carl Andre falleció en enero de 2024, con 88 años. Nació en Massachusetts en 1935, por lo que era trece años mayor que Mendieta. Era blanco. Anglosajón. De clase media alta. Fundador del minimalismo, una corriente artística netamente neoyorquina que eliminaba toda expresividad, toda emoción, toda metáfora y todo significado de la obra de arte. Una corriente que, junto con el expresionismo abstracto y el arte pop, colocaron a Nueva York como la nueva hegemonía mundial del arte, y que, por supuesto, encumbraban políticamente a Estados Unidos como el heredero cultural legítimo de occidente. No hay una obra más fría, más inhumana, más insignificante —en una afirmación que no busca descalificar, sino que se apega a los dichos del propio artista—¹ que la de Carl Andre. Incluso dentro de los artistas minimalistas, él representa el pináculo del cinismo antimetáforico: 137 ladrillos de cemento colocados en el suelo, sin fijar, en línea recta, obra titulada *Lever* —palanca—, colocados uno tras otro a la manera que los coloca el albañil antes de comenzar a formar la pared. Ese arte industrial, deshumanizado, desementizado, que no fue hecho por ninguna mano, que no significa nada más que el poderío serial y maquínico del propio material, fue, junto con el de sus pares Donald Judd, Frank Stella y Richard Serra, un arte que se convirtió en un discurso hegemónico, totalitario, que trató de imponerse en contextos que nada tenían que ver, como el sur de Abya Yala o África, pero que encontró respuestas corpóreas y expresivas.

Pensemos en las diferencias entre ambos artistas. Él era hombre, ella mujer. Él era trece años mayor, blanco, estadounidense, nacido en uno de los estados

¹ En el video promocional de su exhibición en la Tate Gallery, Andre comenta: “Las obras de arte no significan nada, son realidades, ya sabes, ¿qué significa la realidad? Está ahí. Sólo porque nuestra cultura trata de convertir todo en lenguaje, perdemos de vista el propio sentido de las cosas”. <https://www.tate.org.uk/art/artists/carl-andre-648/carl-andre-works-art-dont-mean-anything>.

más ricos del país. Ella era una migrante exiliada hispana y racializada, de un país comunista. Él era fundador del movimiento artístico más importante de Nueva York, ella hacía un arte ancestral usando su cuerpo. Él era un artista consolidado, ella era una joven promesa. Todas estas cuestiones no son determinantes para desencadenar una tragedia, pero sí deben ser consideradas cuando se realiza un análisis con perspectiva de género e interseccional. De acuerdo con Robert Katz, el periodista que llevó a cabo la más exhaustiva investigación testimonial, documental y mediática de la muerte de Ana Mendieta, las primeras horas de la investigación eran lo suficientemente claras como para que dos diferentes jurados acusaran de asesinato a Carl Andre, aunque el juicio a puerta cerrada lo absolviera finalmente. En su libro *Naked by the window. The fatal marriage of Carl Andre and Ana Mendieta*, que comprende casi quinientas páginas de relato periodístico, Katz va tejiendo un entramado en el que la relación de pareja es cruzada por el medio artístico, la raza, el poder económico y la hegemonía cultural que el arte neoyorquino estaba comenzaba a vislumbrar su final y el triunfo definitivo del capitalismo neoliberal estadounidense.²

El 8 de septiembre de 1985, desde el departamento de Andre en Manhattan, Mendieta realizó algunas llamadas telefónicas en las que habló de su deseo de divorciarse, de las constantes infidelidades de Andre y de sus emocionantes expectativas hacia el futuro como una artista en una de las mejores épocas de su producción. Más tarde, en la madrugada, cuando los policías entraron al departamento, encontraron un desorden absoluto, una silla estaba en el suelo, los cajones estaban abiertos y la ropa tirada. Había muchas botellas de alcohol vacías. Andre pidió a los policías permiso para lavarse las manos, les mostró un catálogo de su obra y alegó que su mujer había saltado porque él era un artista muy famoso y ella no. En la llamada al 911 argumentó lo mismo. Aunque después dijo que ella había brincado simplemente porque él se rehusó a ver una película. Él tenía rasguños recientes en la cara y se comportaba de manera muy pasiva para encontrarse en una situación de duelo. En el piso de abajo, los vecinos oyeron gritos

2 El operativo “Long Leash”, de la Agencia Central de Inteligencia CIA, consistió en un programa de financiación secreta de exposiciones —sobre todo del expresionismo abstracto— en las décadas de los cincuenta y sesenta, para encumbrar a Estados Unidos como la capital cultural mundial por encima de la Unión Soviética. El pop art y el minimalismo fueron beneficiados al ser los siguientes movimientos artísticos netamente estadounidenses.

de una pelea intensa y un testigo en la planta baja escuchó un grito de mujer diciendo “¡no!” unos instantes antes de escuchar el golpe fatídico del cuerpo de Mendieta sobre el concreto. Andre, por su parte, dijo no haber discutido con ella, ni haber visto ni oído nada antes del supuesto salto en su propio apartamento. En un primer momento, los policías sospecharon de Andre, pero el artista minimalista Frank Stella pagó una multa de 250,000 dólares para que el juicio se llevase en libertad. El juicio finalmente duró trece días, del 29 de enero al 11 de febrero de 1988, se llevó a cabo sin un jurado público. Toda la documentación del caso quedó sellada por los siguientes cien años.³

3 A continuación, presentaré una cita textual del libro de Robert Katz sobre la última declaración de la abogada de la familia Mendieta contra Carl Andre, antes del veredicto en el que se le encuentra inocente. “Con el permiso de la Corte. El 8 de septiembre de 1985, Carl Andre asesinó a Ana Mendieta. La evidencia habla por sí misma. Cuatro quintas partes del cuerpo de Ana están por debajo de la cornisa. Ella le tenía miedo a las alturas. No había ningún mueble cerca de la ventana para poder trepar. Todas las ventanas estaban abiertas. Todos y cada uno de los testigos declararon sobre su optimismo y su falta de depresión. Eran diferentes tipos de personas. Ana estaba muy orgullosa de sus logros. Su futuro era claro. “Basándonos en todo lo que sabemos acerca del suicidio, Ana no escogió terminar con su vida... El acusado en este caso es culpable sobre toda duda razonable”.

La fiscal ofreció entonces su propia teoría del caso. “El acusado es un hombre que escoge sus palabras cuidadosamente”. En su primera declaración al operador del 911, le dijo que hubo una discusión, que ella había cometido suicidio y que “él estaba en la habitación con ella cuando saltó de la ventana”. Después de diez minutos de la llamada al 911, hizo una declaración distinta. Se empezó a echar para atrás. Esta vez dijo “Yo creo que cometió suicidio.” A los policías Connolly y Capolupo no les dijo que había habido una discusión. Se retractó más con el investigador Finelli. Ahí negó que hubiese habido una discusión. En su declaración escrita relató una descripción detallada de lo que habían cenado y cuándo, y qué y a quién vieron en televisión, y qué pensaron sobre el argumento y los actores. Pero la descripción de la muerte de su esposa pasó de ser precisa a nebulosa. Le dio la vuelta. Fue del suicidio al accidente.

A continuación, la fiscal presentó su escenario: “Sabemos que Ana estaba molesta con Carl... que cuando estaban intoxicados ella se volvía agresiva y cáustica... Quizá fue Ana quien primero se volvió física. La situación escaló hacia una pelea y la pelea se movió a la habitación. Algo lo hizo cortar de tajo. Él fue capaz de dominarla... Ella gritó por su vida. Fue incapaz de salvarse a sí misma. En las horas que siguieron, Carl Andre pensó en cómo salvarse a sí mismo. Se dio cuenta que nadie iba a creer su historia de suicidio”.

Su relato de la discusión acerca de ser más famoso demuestra “una increíble soberbia y arrogancia”. Lerder, la fiscal, preguntó: “¿Honestamente vamos a aceptar que eso provocó que ella se levantara de la mesa, caminara a la habitación, se trepara en la cornisa y se lanzara por la ventana?” Aún la declaración al 911 es lo más cercano a lo que pasó. Él vio a Ana salir de la ventana porque “él causó que ella saliera de la ventana”.

Hay que considerar la conducta del acusado, dijo. Él no mostró ningún comportamiento de un hombre que acaba de perder a su esposa. No miró por la ventana. No llamó a la familia. Le mintió a Natalia Delgado, amiga de Ana, en la mañana siguiente diciendo que ella no estaba en casa y en cambio estuvo llamando a sus amigos para cancelar un compromiso de cenar (...) El acusado no ha mostrado ningún remordimiento, ni culpa, ni arrepentimiento. Él no debería poder salirse con la suya. Le estamos pidiendo a la corte que lo encuentre culpable” (Katz, 1990, p. 367-368).

Es muy notable que Andre declaró en varias ocasiones que Mendieta habría cometido suicidio por envidia frente a la fama de él. La frase inmediatamente me lleva al mito freudiano de la eterna envidia femenina al falo. ¿Por qué no argumentó un suicidio por falta de amor, por divorcio o por crisis existencial?, ¿por qué colocó en el centro sus carreras artísticas? No era la primera vez que lo profesional estaba en el centro de su relación, pues en 1983 —apenas dos años antes de la tragedia—, ellos habían terminado su noviazgo cuando ella recibió el premio Prix de escultura en Roma, que implicaba la realización de una residencia artística de un año en Italia. En ese momento Andre le pidió que rechazara el premio y ante la negativa de ella, la relación tuvo un quiebre que más tarde se recompondría. Hay que pensarlo, ¿cuándo una mujer le pediría a un hombre artista que rechazara un premio internacional y prestigioso? Como en muchas profesiones, a él le incomodaban los éxitos profesionales de ella... pero él argumentó que ella era la envidiosa. Sin embargo, mientras la obra de Andre irá borrándose de la memoria cultural del mundo, justamente por insignificante, Mendieta había conseguido en apenas doce años de producción —a los 24 años quemó toda su obra anterior y empezó de cero— una notoriedad sorprendente para ser mujer, migrante e hispana, que sin duda habría tomado dimensiones globales, tal como otras mujeres de color de su generación lo han logrado en el siglo XXI: Marina Abramovic, Yayoi Kusama, Cecilia Vicuña o Kara Walker.

Siguiendo la teoría del feminicidio de Rita Segato, los hombres que asesinan mujeres no lo hacen ni por problemas psicológicos ni por arrebatos pasionales, sino por obediencia al mandato patriarcal moralizador. Los feminicidas son castigadores de mujeres que desobedecieron su posición subordinada en el mundo, que trataron de ejercer la libertad pese a que lo que les correspondía era estar en cautiverio. Si asumimos esa tesis, y también la tesis de que Andre asesinó a Mendieta, lo que encontramos es que hubo un acallamiento dirigido específicamente hacia su producción artística, hacia su voz. Un acallamiento que proviene de un hombre blanco de una sociedad suprematista, un hombre rico en una sociedad capitalista, un anglosajón en un país imperialista, hacia una mujer morena, exiliada, migrante, hispana, cubana, en un contexto patriarcal y racista. Un acallamiento del arte hegemónico hacia la voz decolonial del Caribe, uno de los lugares más golpeados del mundo por el colonialismo europeo y la esclavitud africana. Un castigo a su nacionalidad cubana y su desobediencia. Una violencia feminici-

da de la hegemonía de la modernidad industrializada contra la voz originaria de la tierra nativa. El deseo del exterminio del cuerpo femenino, del cuerpo moreno, del cuerpo indígena.

Cuando el veredicto de inocencia fue dado, la madre y la hermana de Ana Mendieta hicieron breves declaraciones a la prensa. La madre de Ana dijo: “Yo sé que él mató a mi hija”. Raquel dijo: “Él se está librando del cargo de asesinato, pero nadie puede escapar de nada en este mundo. Él tendrá su justa recompensa un día. Sólo esperen y verán” (Katz, 1990, p. 372). Dado que las instituciones tienen un punto de vista diferente a la palabra de la familia de Mendieta, Carl Andre no sólo quedó libre de pagar un castigo penal de cárcel, sino que también continuó con su vida, su prestigio como artista y como agente cultural no fue denostado más que en círculos feministas o entre los amigos de Mendieta. De acuerdo con su página web oficial (www.carlandre.net), desde el asesinato en 1985 hasta 2011, realizó más de cien exposiciones individuales. En años recientes continuó exponiendo en algunos de los museos más importantes del mundo. Por ejemplo, su exhibición retrospectiva *Escultura como lugar 1958-2010*, curada por Phillipe Vergene y Yasmil Raymond, producida por el DIA Beacon Center en Nueva York, tuvo itinerancias en el Museo Reina Sofía en Madrid en 2015, en el Museo de Arte Moderno de París en 2016 y en The Geffen Contemporary MOCA en Los Ángeles, California, en 2017. Exhibiciones que omitieron cualesquiera comentarios acerca de su relación con Ana Mendieta. Es primordial hacer notar que el sistema del arte de Nueva York apoyó de manera económica, política y legal a Carl Andre en el momento de la crisis, y que muchos artistas, curadores, galeristas y directivos de museos cerraron filas para proteger su legado cultural, que parecía ser amenazado por la sola existencia de Mendieta. Entre los principales protectores de Andre figura el artista Frank Stella, quien pagó la multa de 250,000 dólares para llevar el juicio en libertad. También, el artista abstracto Doug Ohlson, quien fue artífice para conseguir a Andre un abogado experto en arte de manera expedita. También contó con el apoyo de figuras culturales de muchísimo poder como Claes Oldenburg o Lawrence Weiner. Hombres blancos, posicionados cultural y políticamente, ricos. ¿Cómo es que una comunidad cultural, crítica, politizada, creativa, artística puede permitirse tal grado de impunidad, y más aún, cómo es que esa comunidad puede provocar esa impunidad? ¿Qué clase de fraternidad masculina

se desarrolla dentro del sistema del arte, que puede permitir crímenes como los de Carl Andre, pero también como los de Picasso, Jackson Pollock o Balthus?⁴ Dice Rita Segato (2018): “La agresión de género no ocurre porque hay impunidad, sino que es la exhibición misma de la impunidad, la declaración pública de la intocabilidad masculina” (p. 49). Y en este caso, también de la intocabilidad blanca. Defender a Carl Andre no debe entenderse como la defensa de un amigo o un familiar, sino del sistema hegemónico del arte anglosajón masculino, como una supremacía global frente a lo femenino y la alteridad. La artista afrodescendiente Howardena Pindel comentó: “El mundo del arte es pura segregación. Yo sé que si Ana hubiese sido blanca y Carl hubiese sido negro, el mundo del arte lo hubiera linchado” (Katz, 1990, p. 383).

Una de las amigas cercanas de Mendieta, la artista de performance Carolee Schneemann, ha relatado el tipo de relación que establecieron a la manera de una alianza feminista. Ambas tenían un interés profundo en el cuerpo y también percibían que el maltrato a la naturaleza era una de las consecuencias del patriarcado occidental. En una entrevista con el cineasta Richard Move, que realizó una película sobre la vida de Mendieta, Schneemann describe los diálogos que ambas tuvieron entorno a estos temas:

En la década de 1960, cualquier profundización erótica habría sido profundamente suprimida: no se utilizó ningún pronombre femenino para las mujeres hasta mediados de la década de 1970 (¡es difícil de recordar!). No existía vocabulario para la sexualidad genital femenina. Y Ana y yo nos preguntábamos, ¿por qué la historia del cinturón de castidad —el chador, la clitoridectomía, el convento de monjas, el silenciamiento de la mujer— fue tan soportado? ¿Qué suerte tuvimos de existir en una era apenas escapando de estos castigos! Decíamos que la violencia contra las mujeres se relaciona con todo el sentido patriarcal de violencia contra el mundo natural y la resistencia a las integraciones de género y, por supuesto, la forma en que la tradición judeocristiana había prescrito la negación de la sexualidad como fuente de

4. Pablo Picasso ha sido señalado por golpear y abusar sexualmente a sus diferentes esposas, llevando a dos de ellas al suicidio. Jackson Pollock era un alcohólico maltratador que asesinó a una mujer en un accidente automovilístico, y Balthus pintó durante más de cuarenta años niñas bajo miradas sexualizadas y perversas, con una mirada cuasi pornográfica.

sabiduría y conocimiento, a través del silenciamiento de la experiencia de las mujeres. (Schneemann, 2011, p.3)

Schneemann relató que unos días antes del crimen, la cubana le escribió una carta en la que contaba un sueño. En la imagen onírica de Mendieta, Carolee hacía formas en la nieve con su cuerpo. Cuando se enteró de la terrible muerte de la cubana, decidió llevar a cabo el sueño, con la realización de la obra *Mano-Corazón para Ana Mendieta* (1986), como un acto restaurativo de la vida y los anhelos, una acción de duelo, pero también de continuidad, de un continuum en el que los seres perviven en sus relaciones con otros seres, un continuum femenino en el que las mujeres han logrado sobrevivir gracias al amor y solidaridad de otras mujeres, como ya lo ha expresado Adrienne Rich (1999).

No hay modo de restaurar la vida de Ana Mendieta, pero en el mismo año en que murió Mendieta, una joven artista cubana llamada Tania Bruguera comenzó a rehacer las obras de su antecesora. Durante diez años, Bruguera recreó obras en su *Homenaje a Ana Mendieta* haciendo un esfuerzo muy importante para que la población en Cuba conociera y reconociera la importancia cultural de esas obras para su propia historia. Bruguera habla en específico sobre el papel del Estado cubano como operador de un borramiento sistemático de las y los artistas cubanos en exilio en pro de una autoafirmación simbólica que es, sin duda, la puesta en marcha de un segundo feminicidio sobre Ana Mendieta: el borramiento de su obra. La recreación de las obras de Mendieta por Bruguera duró de 1986 a 1996, años en que aún no existían el lenguaje y las teorías que han dado forma a la noción de feminicidio. Bruguera no habla sobre ello ni sobre la muerte de Mendieta, sin embargo, podemos hoy leerlo desde las herramientas que tenemos y darle una nueva lectura a la obra, acerca de la extensión de vida que Bruguera propone a una víctima de feminicidio. Que una artista cubana disidente haya rehecho las obras de Mendieta, es un gesto eminentemente político, pero también afectivo, emancipatorio y restaurador.

La artista Nancy Spero fue una amiga cercana a Mendieta, ambas feministas, tuvieron múltiples diálogos alrededor de la experiencia de ser mujeres artistas. Nancy Spero y su esposo Leon Golub fueron algunos de los artistas en Nueva York que respaldaron a la familia de Mendieta en el caso contra Andre. Después del asesinato de Ana Mendieta, Spero recreó *Rastros corporales* (1974), una de

las piezas performáticas de Ana Mendieta, en su también titulado *Homenaje a Ana Mendieta* (1993).

Al terminar la *Balada*, quedó expuesta una zona inesperada de la pared y, sin planchas de impresión adicionales a su disposición, Spero decidió hacer un homenaje espontáneo e improvisado a Mendieta. Tinta del color de la sangre se mezcló en un cuenco, y de la memoria de la artista sobre el performance del Franklin Furnace, que recordaba como ‘poderosa y tremenda’, dirigió a una de sus asistentes para que retratara las marcas que el cuerpo de Mendieta había dejado en el papel, esta vez sobre la superficie de una pared blanca. La obra se tituló *Homenaje a Ana Mendieta*. (Walker, 2009, p.4)

En *Rastros corporales*, Mendieta entró a la galería con una cubeta llena de sangre animal, mientras sonaban tambores caribeños. En las paredes había papeles blancos montados sobre las paredes. Ella iba vestida de blanco. Entonces metió sus manos al balde, llenándose de sangre, colocó sus manos lo más alto que pudo para después dejar caer su peso creando una marca de sangre sobre el papel. En esa pieza realizó varios de estos dibujos performáticos, por lo que su propia ropa comenzó a llenarse de sangre.

El homenaje de Spero formó parte de una instalación sobre la vida de Marie Sanders, una alemana que fue vilipendiada por tener un novio judío. Es interesante pensar que la recreación de esta pieza fuera realizada por una de las espectadoras originales, como si una continuidad poética se generara en el acto. La instalación que albergó el homenaje de Spero, se tituló *Balada para Marie Sanders, La puta de los judíos*, de 1991, estaba inspirada en un texto de Bertolt Brecht.

Recientemente, en 2018, la artista afrobritánica Adelaide Moahart se encontraba leyendo el artículo que recién he citado, donde se relata el homenaje de Spero a Mendieta. A partir de esta lectura, Moahart, una artista de otra generación y con una trayectoria muy específica sobre pensamiento decolonial, consideró necesario hacer su propio homenaje a Ana Mendieta. En su versión de la misma pieza, *Rastros corporales*, el performance se convirtió en una obra dura-

cional que se desarrolló a lo largo de 33 horas⁵ en referencia al número de pisos que Mendieta atravesó antes de estrellarse contra el concreto. La obra titulada *Mi cuerpo está presente. Homenaje a Ana Mendieta* (2018) hace referencia también a la obra de Marina Abramovic *La artista está presente*. En su homenaje, Moahart cambia el color de la sangre por una tinta negra, haciendo una clara referencia a la sangre negra de sus propias ancestras y superpone el gesto múltiples veces, como si quisiera señalar que si bien el caso de Mendieta tiene sus particularidades, los acallamientos a las mujeres latinas o negras han sucedido innumerables veces, superponiéndose como un palimpsesto doloroso en el que las huellas de la desaparición, a su vez, desaparecen.

En 2017, la artista chicana Artemisia Clark, realizó también una versión propia de estos *Rastros corporales* (1974/1982/2017), esta vez, directamente sobre el muro, afirmando que cuando la galería pintara más adelante las paredes la obra quedaría oculta ahí, pero latente, como han quedado los rastros de la influencia de su obra en todas nosotras.



Figura 18: Artemisia Clark, *Rastros corporales* (1974/1982/2017), Estados Unidos, 2017.

⁵ Aunque cayó del piso 34, hay que recordar que su cuerpo aterrizó sobre el techo de un pequeño restaurante que estaba en la planta baja del edificio y que salía hacia la calle. Por ello Moahart considera que la caída fue de 33 pisos.

Además de estas recreaciones de la obra de Mendieta, que pretenden restaurar su legado cultural, ha habido otras formas de crear arte alrededor del deseo de justicia cultural y política hacia el feminicidio de la artista, que nuevamente ponen en el centro su vida, su arte, su legado y la injusticia de la impunidad con la que su muerte fue tratada, en especial, hacia su familia, desacreditando toda la experiencia del relato narrativo del asesinato. El grupo de arte Guerrilla Girls en colaboración con el grupo de activismo feminista Women's Action Coalition, realizaron en 1992 la primera protesta performática sobre la muerte de Mendieta, comenzando un tipo de acciones, protestas y performances titulados *¿Dónde está Ana Mendieta?* que se activan, sobre todo, en contextos artísticos en los que Carl Andre presenta exhibiciones. El lema "*¿Dónde está Ana Mendieta?*" quiere cuestionar a las instituciones que aún hoy siguen visibilizando y exponiendo el trabajo de Andre y con ello contribuyen al epistemicidio de la obra de Mendieta. En una de sus campañas mediáticas, Guerrilla Girls lanzó un panfleto años antes de que los conceptos femicidio o feminicidio se hubiesen desarrollado, en donde pone de manifiesto el poder mediático que ciertos varones utilizan para protegerse de las consecuencias de sus crímenes, colocando a Carl Andre en la misma situación que el deportista O. J. Simpson, lo cual genera una tensión racial y cultural tremendamente asertiva y poderosa en cuanto a la crítica al privilegio masculino se refiere. Orenthal James Simpson fue un exjugador de fútbol americano, actor y presentador de televisión en Estados Unidos que asesinó a su esposa y que utilizó amplios recursos económicos y culturales para lograr un juicio en el que fue absuelto del feminicidio. El hecho de que Guerrilla Girls tome a estos dos hombres, que provienen de medios culturales antagónicos y eran también racialmente antagónicos, en la misma imagen, pone en evidencia el nivel de impunidad que los pactos masculinos generan, a veces incluso por encima de la raza.

El movimiento *Where is Ana Mendieta?* ha realizado múltiples acciones activistas y restaurativas a lo largo de décadas y se ha convertido en un lema global dentro del entorno del arte contemporáneo feminista.

En junio de 1992, el día en que el nuevo Museo Guggenheim en SoHo abrió su exhibición inaugural, quinientas manifestantes se reunieron frente al museo, un pequeño grupo entre ellos sostenía una pancarta que decía: "Carl Andre está en el Guggenheim. *¿Dónde está Ana Mendieta?*" Además de esta reunión fuera del museo, algunos manifestantes lograron ingresar al even-

to de gala al que sólo se podía entrar con invitación y arrojar copias de una fotografía del rostro de Mendieta en las esculturas de piso de Andre. Algunas de las manifestantes vestían camisetas con esta fotografía impresa en la parte posterior. (Blocker, 1991, p. 1)

El colectivo WHEREISANAMENDIETA realizó también obras de protesta en Berlín, rodearon una obra de Andre vestidas de negro y con las manos pintadas de rojo, colocaron una manta sobre la pieza que consistía en tabiques puestos en el suelo, convirtiéndola así en un féretro. La manta decía: CARL ANDRE MATÓ A ANA MENDIETA (2016). La pregunta ¿Dónde está Ana Mendieta? es un cuestionamiento directo y evidente a los museos e instituciones culturales que han contribuido a seguir invisibilizando el trabajo de mujeres artistas, en específico el de Mendieta; ¿dónde está? es una pregunta tremendamente frecuente para las madres que buscan a sus hijas, esperanzadas en encontrar a las víctimas de trata en algún tugurio prostituyente y poderlas rescatar, pero horriblemente aterradas de encontrar los restos de sus cuerpos torturados en algún descampado. ¿Dónde están las mujeres asesinadas?, ¿por qué sus vidas tuvieron que ser interrumpidas sobre las bases de no obedecer los mandatos patriarcales? Ana Mendieta es una artista feminista, y las artistas feministas de ayer y del futuro nos seguimos preguntando: ¿dónde está Ana Mendieta?

La vida profesional de Andre pareció no tener prácticamente ninguna consecuencia. Sus obras están cotizadas en miles de dólares, ha continuado exponiendo en todo el planeta y en los catálogos de su obra no se menciona a Mendieta o sólo se le menciona como su exesposa, pero cuidadosamente desaparece todo rastro de las acusaciones en su contra. Sin embargo, aquí y allá, las mujeres artistas han organizado marchas contra las exhibiciones de Andre, con la convicción de que cada vez que la obra del artista se presente en algún sitio, la memoria de ella manchará su reputación, que el trabajo artístico y el nombre de Mendieta serán pronunciados como un mantra contra la violencia y la humillación.

El grupo No Wave Performance Task Force, realizó en la puerta del DIA Art Center una obra inspirada en la pieza de Ana Mendieta *Gente mirando sangre* de 1973, en la que dejaba salir sangre por el umbral de una puerta hacia la calle, haciendo un comentario sobre la indiferencia de las comunidades hacia la violencia de género. Otra acción, del mismo grupo fue la protesta titulada *Crying*

protest (Protesta llorando) (2015), que convocó a quince artistas, poetas y activistas a realizar una intervención en la exposición de Andre, que llamaba a explorar las salas del museo, sentarse a la orilla de sus piezas, pensar en Ana Mendieta y llorar por su muerte. Llorar a Ana, por su vida perdida, pero también llorar por la impunidad, por un sistema del arte patriarcalizado y mercantil, sin ética, sin escrúpulos, llorar por una historia del arte que nos minimiza, nos borra y nos olvida, llorar por la condena a la inmanencia, por el machismo de los artistas que siguen dibujando mujeres desnudas y pasivas, por los grupos de poder que no permiten la entrada a las mujeres, llorar por nuestra falta de oportunidades, por la desigualdad de las cotizaciones de las obras masculinas frente a las femeninas, llorar por la soledad a la que se somete a las artistas mujeres, por la afirmación permanente de inferioridad, de falta de genialidad, de carencia de talento, llorar porque un varón puede poner una hilera de tabiques y venderla en millones de dólares y luego ese mismo hombre puede matar a su esposa y salir impune y luego seguir exponiendo sin que a nadie le parezca un sinvergüenza.

El llanto, los quejidos, los mocos, la respiración alterada de los cuerpos, frente al silencio minimalista de la galería, pervertían la pulcritud deshumanizada del arte. En las lágrimas, el cuerpo se hace presente, se sale de sí mismo en una abyección latente que fluye entre aire y agua, que sale de los adentros para contagiar a los otros. Los espectadores pueden tratar de ignorar a las mujeres que lloran, pero inevitablemente un sentido de identificación provoca empatía y deseos de cuidado. La obra de Andre no es lo que hace llorar a las mujeres, sino el duelo permanente de la ausencia de la obra de Mendieta en los museos, la certeza de que, si pudieran borrarla de la historia del arte, lo harían.

La escritora Marisa Crawford fue una de las participantes del performance para llorar por Mendieta, ella comentó la ansiedad previa que sentía al participar en esta pieza, el miedo a no poder invocar las lágrimas en la acción. Sin embargo, explica que, al estar en contacto con ese arte tan frío, racional, industrial e impersonal, la muerte de Mendieta cobró una dimensión corporal en su propio ser. Pudo llorar no porque estuviera actuando el llanto, pudo llorar porque se encontró en una situación de duelo en la que también se llora por una misma. Pudo llorar las lágrimas que tenemos todas guardadas en el alma, por Mendieta, sí, pero por todas las mujeres que los hombres que dijeron amar, asesinaron. Por el riesgo que corremos todas en nuestras propias casas.

Miembros de nuestro grupo se habían comenzado a sentar cerca de obras individuales, mirándolas con lágrimas corriendo por sus mejillas, o simplemente ocupando espacio mientras se emocionaban sin pedir disculpas. Observé una instalación de cuadrados de metal colocados en patrones y formas a lo largo del piso. Pensé en cómo las emociones de las mujeres son vigiladas en nuestra cultura. Cómo la poderosa obra de Mendieta —que algunas veces presenta imágenes que desafían las jerarquías de género y la violencia contra las mujeres— fue utilizada en la corte por el abogado de Andre para sugerir que ella se suicidó. Cómo destacados artistas varones de ese tiempo salieron en defensa de Andre. Cómo hasta el día de hoy estamos demasiado ansiosos por defender a los artistas masculinos que son abusadores y señalar con el dedo a las mujeres que son abusadas. Pensé en mujeres artistas como Yoko Ono y Courtney Love, que a menudo se definen por la vida de sus grandes maridos artistas y, a veces, incluso se las culpa de sus muertes; cómo su propio trabajo poderoso es frecuentemente eclipsado. Pensé en cómo el trabajo de Mendieta se ha visto ensombrecido en gran medida por su muerte, pero la retrospectiva de Andre no se ve afectada por eso; busqué en la hoja de sala del museo el nombre de Mendieta y no lo encontré por ninguna parte. Lloré en mis manos, limpiándome los ojos descuidadamente con mi enorme bufanda, mientras los guardias del museo me miraban con sospecha, hablando en voz baja por sus radio comunicadores. (Crawford, 2015).

Recientemente, en septiembre de 2023, se inauguró la exposición *Ana Mendieta: Silhueta em Fogo* en el Sesc de Sao Paulo en Brasil, con obras de Mendieta y otras treinta artistas en diálogo con su obra. Algunas con mayor distancia, pero otras dentro de esta tradición restaurativa de sus obras. La curaduría de Daniela Labra, Hilda de Paulo y Maíra de Freitas, incluyó la pieza de Carolee Schenemann que ya he revisado aquí y la reciente obra de Regina José Galindo CAL (*utilizada para desaparecer cadáveres*). *Homenaje a Ana Mendieta*. En esta obra, la artista guatemalteca transforma las siluetas de Mendieta en una denuncia de violencia aterradora, al realizar la silueta con la cal que se pone a los cadáveres para desaparecerlos. Si las siluetas de Mendieta eran una obra de integración del cuerpo con la tierra, la obra de Galindo es un acto de desaparición y violencia, pues la cal evita la descomposición de los cuerpos, quema los tejidos orgánicos y

destruye toda posibilidad reintegrativa para hacer que el cuerpo no deje huella, que el borramiento de la existencia no sólo sea al interrumpir la vida, sino que continúe en la muerte, como ocurre en los feminicidios en los que los cuerpos son mutilados o quemados o incluso desintegrados en ácido, dejando sin posibilidad de ritos funerarios a los deudos. O como ocurre con las mujeres artistas, cuyas obras son menospreciadas y olvidadas por la historia del arte, borrando de la memoria toda huella de trascendencia. La pieza es sumamente asertiva en tanto inversión matérica: un solo cambio de material nos lleva del terruño nostálgico a la impunidad del territorio, del pasado cultural perdido y colonizado a la cultura de la violencia capitalista.



Figura 19: Regina José Galindo, *CAL (utilizada para desaparecer cadáveres). Homenaje a Ana Mendieta*, Brasil, 2023.

La artista canadiense Elisa Rassmusen realizó dos obras restaurativas sobre Mendieta. La primera, titulada *Finding Ana* (2012–2013), es una obra que consistió en ir a Cuba a buscar las Esculturas rupestres que Mendieta creó en 1981. Haciendo una breve investigación sobre el destino de estas piezas —que no fueron protegidas por ningún órgano gubernamental o privado—, Rassmusen encontró que el Museo Guggenheim y la Fundación Ludwig declaraban que las piezas estaban totalmente destruidas —como la vida de la artista—. Entonces Rassmusen se encaminó a Cuba a buscar algún rastro, encontrando finalmente varias piezas desgastadas por el clima, pero aún presentes. Los resultados del viaje se mostraron en una instalación con videos, fotos y documentos de las obras de Mendieta. La obra coloca a la artista canadiense como investigadora, cuyo afán es restituir las historias borradas y hacer búsquedas de otras verdades. La otra obra de Rassmusen, que me parece una de las más potentes de aquellas que aquí he presentado, se titula *Variaciones* (2014), y es una pieza en la que se cruza el performance, el cine, el periodismo y la ficción para convocar nuestras dudas acerca de la muerte de Ana Mendieta. Basada en el libro de Robert Katz, Rassmusen propone hacer una recreación actoral y performática de los últimos momentos de la vida de la cubana.

Variations es un video y performance que recrea la noche de la muerte de Ana Mendieta. Interpretando el papel de directora, trabajé con actores para montar tres escenas basadas en declaraciones contradictorias hechas por Carl Andre sobre los eventos que llevaron a la muerte de Mendieta. A través de la improvisación y la discusión intentamos recrear posibilidades de lo que sucedió esa fatídica noche. Los miembros del público participan ofreciendo opiniones y sugerencias para los actores y la directora. La pieza es un intento de encontrar un escenario plausible sobre la muerte de Mendieta e investigar nociones generales revisionistas de la historia. (Rassmusen, 2014, p.1)

En esta obra, lo que vemos son posibles escenarios sobre la discusión entre Mendieta y Andre. El público interrumpe a veces, a veces la actriz hace algún comentario. Lo que ocurre ahí retoma la noción de ensayo como ejercicio de pensamiento e imaginación. Las diferentes versiones de lo ocurrido implican gritos, discusiones sobre la fama de cada uno y la posibilidad de que él la hubiese lanzado o bien que se hubiera lanzado ella misma. No es una recreación con

finés jurídicos ni legales de ningún tipo, ni siquiera con fines históricos, pero sí con el fin de decirle a la familia de Mendieta que hay gente que escuchará otras versiones, que meditará sobre ellas y que tendrá sus propias conclusiones fuera de las verdades históricas del Estado. Una obra que declara que la palabra de los deudos vale y que el Estado no puede seguir siendo el dictador de la verdad. Con esta obra, la artista está restaurando la posibilidad de otras verdades, la posibilidad de otras narrativas, y con ello, la posibilidad de una justicia que, si bien no es penal, por lo menos trata de restaurar el daño sufrido a quienes vieron sus dichos acallados: los testigos, los propios policías, el fiscal, las amigas de Mendieta y, en particular, su madre y su hermana.



Figura 20: Elisa Rasmussen, *Variaciones*, Estados Unidos, 2014.

Por último, también la investigación histórica, el análisis feminista y la exposición museística son formas en que las escritoras, curadoras, maestras e investigadoras han colaborado en la restauración de la obra de Ana Mendieta, trabajando con sus archivos artísticos y personales, contando su historia y mostrando su trabajo especialmente a artistas jóvenes, un acto que responde a las necesidades expresivas de nuestras sociedades y nuestros momentos históricos. Una artista feminista que fue asesinada por el sólo hecho de ser mujer y ser mujer

artista. Una artista que vivió en su cuerpo la racialización, que vivió en su cuerpo el exilio y las tensiones políticas de dos mundos masculinos que colapsaron en la Guerra Fría. Una mujer que lamentablemente amó a un hombre blanco, rico, poderoso, quien no dudó en utilizar todos sus privilegios para protegerse de la justicia y de la ley, y generar una huella de impunidad indeleble en la historia del arte contemporáneo. Son destacables las piezas cinematográficas documentales *Fuego de tierra* de Nereida García-Ferraz y Kate Horsefield de 1988, que presenta los viajes a Cuba de Mendieta y su relación con la tierra perdida, y *BloodWork: The Ana Mendieta Story*, una película biográfica corta, de Richard Move en la que se reproducen ficcionalmente muchas de las obras de Mendieta, revitalizando los rituales y la intimidad de la producción de la obra, a partir del estudio de los videos realizados por ella misma, que han permitido documentar la seriedad espiritual de la realización de sus intervenciones en el paisaje. Destaca el documental corto sobre la obra *Nature Inside* de su sobrina Raquel Cecilia Mendieta, de 2015, y la pieza que, hasta el momento en que escribo esto, en el verano de 2023, continúa en etapa de posproducción: *Rebel by Nature: The Life and Art of Ana Mendieta*, también de Raquel Cecilia Mendieta, quien, además de ser la realizadora de estas obras, ha sido la responsable de la digitalización del legado cinematográfico de Ana Mendieta durante los últimos veinte años. Raquel Cecilia ha dedicado mucha concentración a organizar, digitalizar y catalogar ese material, literalmente está restaurando la obra, en el sentido de la restauración artística y en el sentido del arte restaurativo.

Además de los varios catálogos de su obra, y los múltiples textos que los acompañan, existen también libros que salen del territorio de su obra para investigar su deceso y contar su historia. El libro de periodismo de investigación de Robert Katz *Naked by the window: The fatal marriage of Carl Andre and Ana Mendieta*, obra central para comprender el entramado de impunidad que rodeó el caso a partir del poder del minimalismo como hegemonía del arte estadounidense, y que ha constituido el compilado de información hemerográfica y periodística más completa sobre la noche de los lamentables acontecimientos y toda la secuencia de procesos jurídicos, artísticos y políticos que culminaron en la declaración de inocencia por falta de pruebas del señor Andre.

Y finalmente, quiero mencionar un pequeño libro de divulgación biográfica en formato de novela gráfica que cuenta la vida y la muerte de Mendie-

ta desde una perspectiva feminista; además, resume en mucho el denso libro de Katz, titulado *Who is Ana Mendieta?*, realizado por Christine Redfern y Caro Caron. Este pequeño libro de cómic transita por la biografía de la cubana, sus obras, sus amores, la relación con Carl Andre, su feminicidio, y reproducciones de testimonios que son citas textuales del texto de Katz. También incluye la recreación de algunas notas periodísticas sobre otras formas de violencia patriarcal extrema en el mundo del arte, como es el caso del accidente alcoholizado de Jackson Pollock donde murió Edith Metzger, el apuñalamiento de Adele Morales por su esposo el escritor Normal Mailer, el feminicidio cometido por William Burroughs contra su esposa Joan Vollmer en México... Todos casos que no afectaron mayormente el prestigio cultural de esos hombres violentos dentro de los mundos del arte y la literatura. Un pequeño libro que restaura la memoria colectiva de la importancia de Mendieta para todas aquellas mujeres feministas en Abya Yala, sean o no artistas, sean o no especialistas en arte contemporáneo.

¡Vivas nos queremos! Murales, bordados, altares, iconoclasia y antimonumentas

Las calles se han convertido en verdaderos museos de arte feminista colectivo; las manifestaciones del 8 de marzo, en sofisticados encuentros de performance. A pesar de que el sistema del arte contemporáneo no pueda reconocerlo en su totalidad, existe una producción artística muy relevante ocurriendo en las calles, en las universidades, en las casas y en todos los sitios en donde las mujeres van dejando marcas de liberación utilizando el arte como herramienta y testigo de las transformaciones restaurativas que la propia sociedad va dejando conforme las mujeres ocupan más espacios de la vida pública.

En la segunda mitad del año 2022, cientos de mujeres iraníes se cortaron el pelo en acciones performáticas en protesta por el feminicidio de estado de una mujer de veintidós años por no llevar puesto correctamente el velo. La Policía golpeó a Masa Amini hasta la muerte, en un caso clarísimo de utilización del feminicidio como pedagogía de la crueldad y castigo ejemplar. Las acciones per-

formáticas de los cortes de cabello se realizaron en calles, plazas públicas, casas y vecindarios. Se hicieron transmisiones en vivo, videos, fotografías. Se quemaron velos mientras se cantaban cantos de insurrección. Los cabellos se cortaron sin espejos, sin atención a la belleza. Se cortaron con rabia, en colectivo y en privado, con cuchillas, tijeras o máquinas rasuradoras, con lágrimas en los ojos o con gritos en las gargantas, con furia y con risa, con miedo y con valentía.

En India, el colectivo de la mujeres Gulabi Gang ha utilizado el color rosa como símbolo de lucha contra la violencia sexual. Armadas con palos de bambú, utilizan la violencia como herramienta legítima de autodefensa. Han utilizado su fuerza para crear un tipo de justicia directa a través del empoderamiento de la víctima y el escarnio público del violentador. No se trata de un proyecto artístico, pero sí de una performatividad de la agencia política. Tanto en los espacios públicos como en los virtuales, las mujeres, artistas y no, están desarrollando lenguajes visuales para alcanzar objetivos específicos de lucha. La gráfica, la pintura mural, la ilustración, el grafiti y el diseño son territorios de exploración de mucha intensidad dentro y fuera de las manifestaciones.

¡Vivas nos queremos! ¡Ni una menos! ¡Alto al feminicidio! Son frases que podemos encontrar en pintas, grabados, pegatinas, camisetas, canciones, poemas, obras teatrales, películas, videos y objetos de todo tipo que circulan entre las mujeres y que son instalados para que la sociedad en su conjunto restaure el valor simbólico de la vida de las mujeres, y comprenda que las luchas feministas abarcan todo tipo de lenguajes y formas.

El bordado y todas las artes textiles han tomado una relevancia notable, creando lazos epistemológicos intergeneracionales. La exposición *Hilando memoria, tejiendo justicia* curada por Julia Antivilo (2013), presentó obras de la colectiva SiempreVivas que borda relatos de feminicidio. En todo el continente se han dado procesos colectivos de bordado en memoria de las mujeres asesinadas. Mi-nerva Valenzuela y la colectiva Bordamos Feminicidios transcriben con hilo relatos de muertes dolosas en pequeños trozos de tela desde 2011. Existen, además, múltiples colectivas que han generado proyectos donde se elaboran variaciones, en Cuernavaca la colectiva Las Nombramos Bordando utiliza un féretro cubierto con nombres bordados de las mujeres asesinadas. En Argentina, la colectiva Tejiendo Feminismos hizo una bandera verde de más de 10 metros de largo hecha de ganchillo con consignas feministas. Bordemos por la Paz realizó una manta

colaborativa que abarca treinta años de feminicidios en Ciudad Juárez, de 1990 a 2020 incluyendo el nombre de la mujer, y algún microrrelato de su desaparición.

Por su parte, la artista danesa Lise Bjørne Linnert ha desarrollado el proyecto *Desconocida* en la que los nombres de las mujeres asesinadas también en Chihuahua son bordados en pequeñas etiquetas por personas de todo el mundo. Todas ellas han elaborado procesos catárticos y colectivos alrededor del asesinato de mujeres para restaurar simbólicamente sus nombres en las calles, para no olvidarlas, haciendo un trabajo lento, minucioso y comunitario que recuerda al mantra, a la oración y a un recogimiento para la sanación del duelo.

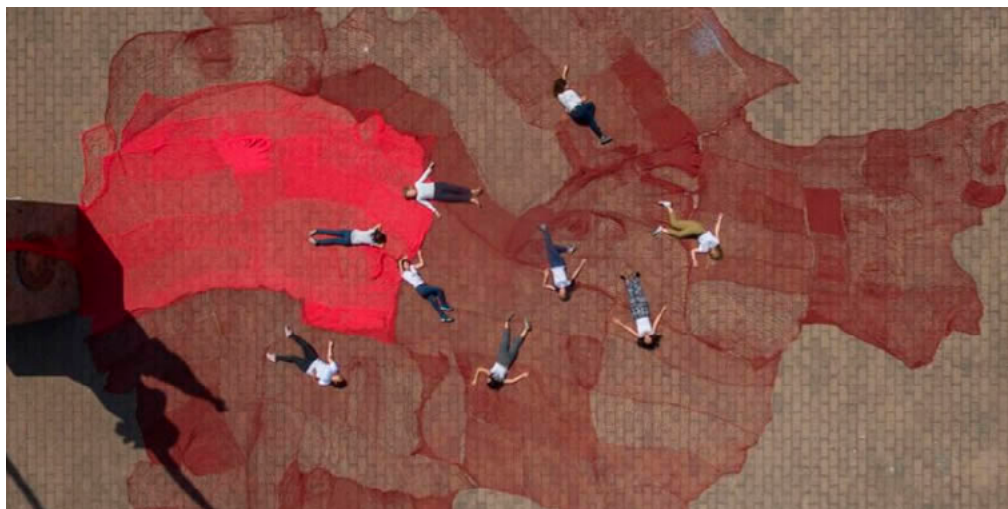


Figura 21: Colectiva Hilos, *Sangre de mi sangre*, México, 2019-2022.
(Fotografía de Aldo Sotelo y Angie Queupumil).

Una de las obras textiles más impactantes contra el feminicidio es la realizada por el colectivo Sangre por sangre, de Guadalajara, México, que durante varios años ha reunido mujeres en las plazas públicas de México para realizar un tejido monumental de yute y rafia, que se acomoda sobre la ciudad como una gran mancha de sangre, pero también como una manta que otorga calidez a la frialdad del concreto urbano. La colectiva ha hecho convocatorias abiertas para que mujeres de otras ciudades de Abya Yala se reúnan, aprendan el tipo de tejido con ganchillo que la instalación propone y elaboren piezas de por lo

menos un metro cuadrado, para después integrarlo al gran textil. La autoría de la pieza desaparece en favor del acto colectivo de restauración, no hay voces individuales, sino un nosotras que cobija el dolor de la pérdida que sentimos todas. No hay necesidad de hacer ningún gesto narrativo, el propio textil crea una urdimbre de interrelaciones orgánicas que abraza a un mundo torturado. La pieza crece orgánicamente, sin un adelante ni un atrás, sin un arriba ni un abajo, sin jerarquías, sin centro ni periferia. La obra hace rizoma y quipu —y se relaciona poética y visualmente con los quipus rojos de la chilena Cecilia Vicuña, que, si bien no son obras sobre el feminicidio, sí lo son sobre los ecocidios de las comunidades indígenas quechuas—, creando una red de conexiones entre mujeres que se niegan a seguir participando de la cultura feminicida, una tela-raña, un capullo de voluntades, de trabajo gratuito, de generosidad, de entrega. Un trabajo sin ninguna remuneración, que se expande como una sombra, como un fantasma que recorre Abya Yala, el fantasma del feminismo.

Los altares de muertos en México y en varios lugares de Abya Yala siguen siendo considerados obras de arte folclóricas o populares, y siguen fuera de la perspectiva del arte contemporáneo. Pero estas obras, que son instalaciones relacionales tradicionales, son de las prácticas artísticas colectivas más importantes de México. En esas piezas, mayoritariamente realizadas para sitios específico, se encarnan prácticas performáticas, ritualísticas, metafóricas, instalatorias, contextuales, relacionales y, por supuesto, restaurativas. Los altares de muertos deben ser vistos como una de las formas de arte nativo que han logrado pervivir pese a todas las estrategias de transculturalización y apropiación cultural que desean fagocitar la fiesta —como los intentos hollywoodescos de hacer de la celebración éxitos comerciales como la película *Coco* o los desfiles de disfraces mexicanizados—, y deben ser entendidos como arte contemporáneo en la medida en que son una forma de arte con orígenes tradicionales, pero que ha estado transformándose a la par que las sociedades donde operan. El Día de Muertos es un megaperformance instalatorio que tiene siglos de existencia, oponiéndose a la idea de que el performance es una práctica cuyos orígenes artísticos se encuentran en la vanguardia europea. La especialista en estudios del performance, Diana Tylor, lo resume así: “la performance existe desde que existe el ser humano”. Así mismo, debemos comprender que una práctica cultural como el Día de Muertos, no puede ser vista sólo desde la perspectiva de la

antropología, el folclor o las artes tradicionales, sino que puede ser abordado desde la teoría del arte contemporáneo o el pensamiento decolonial como una práctica de arte contextual comunitario y restaurativo.

El altar de Día de Muertos restaura la memoria de quienes se han ido en los cuerpos de quienes se han quedado. En él operan mecanismos de transubstanciación y se actualizan formas de sanación del duelo. El 2 de noviembre es la fiesta nacional más importante en términos emocionales, no es una fiesta para la celebración de la formación o la consolidación del Estado, ni es una conmemoración cristiana, aunque implique complejas relaciones de sincretismo religioso. Se trata de un encuentro de las comunidades con su pasado, con su genealogía. En el Día de Muertos no juzgamos las acciones morales de los difuntos, sino que celebramos su vida porque fue fundamental para nuestra existencia. En el altar de muertos estamos todos juntos, los vivos y los muertos, sin culpa ni juicio, sin extractivismo ni violencia, sin máquinas necrófilas ni necropolíticas, una muerte que es parte de la vida, no una muerte como soberanía sobre los otros. Es uno de los momentos más importantes para cada uno de nosotros, donde nos encontramos con nosotras mismas y nuestros duelos, con nuestro pasado y nuestro presente. El Día de Muertos es en sí mismo un espacio-tiempo de restauración de los vínculos, pues contrario al cristianismo, no es un proceso para juzgar el comportamiento en las vidas de los muertos, sino que es un proceso para vincularnos con ellos y celebrar que su existencia ha posibilitado la nuestra.

En un país lleno de feminicidios, los altares a nuestras muertas ocurren en muy diversos niveles. Ocurren en los panteones, en las casas de los deudos de esas mujeres, en las comunidades, en los sitios en donde fueron asesinadas, en sus escuelas, en sus trabajos. Los altares a las mujeres fallecidas por mandatos patriarcales aparecen en fiscalías, congresos, palacios municipales, museos, centros sociales, hospitales, espacios feministas, parques, atrios, plazas y zócalos. Los altares a las mujeres son una forma de arte restaurativo que pretende hablar de las que conocemos, pero también de las mujeres asesinadas a lo largo de la historia.

Un monumento es un memorial congelado. Una suerte de fotografía histórica de algo que ocurrió en el pasado, que es importante en el presente, pero que de alguna manera ha perdido su conexión con éste. Los monumentos provienen del arte religioso que se colocaba en las ciudades de la antigüedad para

consolidar la identidad étnica, el poderío político y la bonanza económica. Son una señal inequívoca de civilidad en tanto formas inmuebles: inamovibles, pesadas, grandilocuentes y sólidas. Los monumentos requieren del pedestal para elevarse por encima de la realidad real y colocarse en el imaginario colectivo como narrativas supremas. Discursos que pasaron de señalar mitologías religiosas a representar mitologías históricas: de los dioses a los grandes hombres, primero como gestos funerarios, luego como afirmaciones públicas. El monumento político occidental tiene sus orígenes en las culturas semíticas, con las representaciones de Gilgamesh y otros emperadores mesopotámicos; fue adquiriendo sofisticación en Egipto y Grecia, pero tuvo sus máximas expresiones en la antigua Roma, con las esculturas de cuerpo entero del primer emperador romano, Aurelio, y más tarde la escultura a caballo del gran imperialista Marco Aurelio. La escultura ecuestre de Marco Aurelio, es una estatua de bronce de gran formato con más de cuatro metros de altura, en ésta se ve al emperador montado sobre el caballo, animal que lleva una postura agreste, mientras que el emperador, con la espalda totalmente erguida, muestra un gesto de clemencia con la mano hacia los que imaginamos, son el pueblo recién conquistado. Esta escultura ha sido el canon de los monumentos políticos de occidente, y después de la colonización, del mundo. No nos alcanza la imaginación para visualizar todas las esculturas ecuestres del mundo formadas en un sólo ejército. No importa si los hombres montados son conquistadores o libertadores, si realmente estuvieron en la guerra o sólo gobernaron, si fueron magnánimos o déspotas: siempre son varones que detentaron el poder del Estado en sus propios cuerpos. Esos monumentos no representan hombres, representan a la masculinidad patriarcal que es la guía y fuerza de la noción Estado-Nación eurocéntrica y neurótica.

Las ciudades de Abya Yala rebozan de monumentos: monumentos a los colonizadores y esclavistas, pero también de la resistencia a la conquista, de los personajes independentistas y revolucionarios, de los caudillismos a las consolidaciones democráticas. Todos los países de habla ibérica parecen seguir el mismo proyecto ilustrado, unos más “avanzados” que otros, unos más virados a la izquierda y otros más a la derecha, pero ninguno parece haber tratado una trayectoria distinta a la dictada por el devenir del proyecto de homogeneización cultural de la modernidad europea. Aunque su raíz etimológica nos lleva a la memoria, realmente los monumentos no quieren evocar la memoria individual de

cada comunidad o cada pueblo, sino que se constituyen como un pensamiento hegemónico del devenir de la historia: no importa cuál sea la noción de utopía, siempre aparecerá como una apropiación del tiempo, un congelamiento del devenir, un proyecto lineal y único. Los monumentos históricos, como la historia hegemónica, son, de muchas maneras, dispositivos antimemoria.

Los monumentos son también signos de bonanza económica. En la lógica del monumento fálico, el tamaño sí importa. Importa mucho, el tamaño del pedestal, la altura de la escultura, si es de bronce o mármol, el jardín por el que está enmarcado. Revelan estabilidad política, afirmación del Estado, encumbramiento de la historia oficial y crean una visualidad grandilocuente y omnipotente cuya pedagogía está dirigida a la afirmación hegemónica del poder. La operación del monumento es una transmutación de un personaje o un hecho histórico con sus vicisitudes, su contexto, sus contradicciones, en una solidificación inmutable de producción de verdad. El monumento elimina toda posibilidad de subjetividad, de emotividad, de la incertidumbre que es propia de la vida, para hacer generar algo incuestionable, inmóvil e inamovible, lleno de certidumbre, de afirmación, de positividad. La escultura pública es una herramienta de propaganda política, y se realiza con totalidad a través de la sacralización con el pedestal, que eleva la estatua a otro plano de realidad no mundano, separando a la historia de las personas, elevándola a la categoría de lo religioso convirtiéndolo en intocable mediante el tabú de lo trascendental. “Si consagrar (*sacrare*) era el término que designaba la salida de las cosas de la esfera del derecho humano, profanar significaba, por el contrario, restituirlos al libre uso de los hombres” (Agamben, 2005, p. 97).

Giorgio Agamben (2005) ha hablado de la profanación; profanar es, para él, la tarea política de la generación que viene. Y es cierto que esa tarea ha comenzado en este siglo de manera paralela a la cuarta ola feminista. El pensamiento decolonial, tanto en el mundo árabe, como en la África subsahariana, en toda Abya Yala (el nombre Abya Yala es una profanación a la hegemonía del nombre América) y Europa, ha elaborado prácticas activistas y artivistas que usan la iconoclasia y la profanación como estrategias de lucha contra la historia oficial. No para borrarla, ni para negarla, sino para aprender que la historia con letras mayúsculas es una narrativa eurocéntrica, moderna y capitalista, pero que las historias, las memorias, los devenires los podemos contar de otras maneras, donde quepan las voces excluidas y amedrentadas, las voces ancestrales que claman por recuperar su escucha. Tirar y vandalizar

monumentos se ha convertido en una forma de profanar la supuesta universalidad de la historia hegemónica, profanarla en el sentido de restituirla a las comunidades, para poder moldearla y narrarla desde la materialidad de nuestros cuerpos poscoloniales, de nuestras pieles racializadas, de nuestras economías expoliadas, de nuestros ancestros asesinados, esclavizados y violadas, de nuestras memorias acalladas.

Tanto las marchas feministas de la cuarta ola, contra la violencia hacia las mujeres y la violencia feminicida; como las marchas pluriculturales de Chile y las antirracistas de Black Lives Matter de los últimos años han desembocado en una serie de acciones iconoclastas que atacan directamente los signos del patriarcado eurocéntrico, en específico, los monumentos a colonizadores y esclavistas que aún se ostentan en las grandes avenidas del continente; haciendo una interseccionalidad de luchas entre feminismo y pensamiento decolonial que han resultado en luchas antipatriarcales, anticapitalistas, antirracistas y anticolonialistas. No sólo en el continente, pero en todo el planeta, se han derribado monumentos a estos personajes siniestros, se han llenado de pintas, de textos, se les ha intervenido, cortado, arrancado, en una afirmación de la memoria colectiva contra la historia hegemónica (...) Las acciones con relación a la desmonumentalización feminista, incluyen acciones como pintas, instalaciones gráficas, grafiti, instalaciones textiles, modificaciones efímeras y permanentes de los monumentos, acciones performáticas y ritualísticas, derribamientos colectivos, sustituciones e instalaciones de nuevas iconografías o memoriales. (Alvarado y Quezada, 2021, p. 7)

Destacan los procesos en Chile en las revueltas de 2019 que concluyeron con un trayecto de realización de una Nueva Constitución, que al final del proceso fue rechazada en las urnas, pero que permitió el desarrollo de un entramado rizomático de discusiones feministas, decoloniales y anticapitalistas sumamente refrescante para todo el continente. Resultado de ello, encontramos el proyecto de arte archivo colectivo llamado inventario iconoclasta de la insurrección chilena, que es un repositorio de fotografías obtenidas de internet y donadas por sus autores para documentar los diferentes procesos de modificaciones patrimoniales durante la insurrección. Las protestas tuvieron lugar sobre todo en la plaza Italia, en Santiago de Chile, donde se localizaba el monumento

al general Baquedano, héroe nacional chileno que dirigió las guerras contra Perú y Bolivia, por ser las naciones de indios a quienes debía someter. El monumento fue finalmente derribado en la ola de protestas, pero antes fue intervenido de muchas maneras, cancelando su discurso patriótico de blanquitud eurocéntrica. En una de las intervenciones, durante la marcha feminista del 8M, la bailarina chilena Andrea Olivares, trepó a la estatua, canceló la cabeza del militar y enarboló una bandera negra, para ser llamada en redes sociales La Diosa de la Dignidad, en la renombrada plaza de la Dignidad.

En México ha habido una tensión particular entre el feminismo de calle y las posturas gubernamentales de izquierda. En 2020 fue retirada la estatua de Cristóbal Colón por parte de las autoridades de la Ciudad de México, argumentando una acción de mantenimiento a la escultura, pero que fue claramente un movimiento precautorio contra el muy probable derribamiento de la estatua el 12 de octubre, pues ya existía una campaña en redes. Dos días antes, el monumento fue retirado y fueron colocadas vallas de protección al pedestal. Un año después, el gobierno de la ciudad anunció el emplazamiento de una escultura monumental de la cabeza de una mujer indígena al estilo olmeca que sería realizada por el artista Pedro Reyes. Una tensión entre diversos puntos de vista sobre la intervención burocrática comenzó a fraguarse y muchas artistas, activistas y feministas lanzaron una contracampaña para reclamar que justamente se estuviese asignando a un varón blanco la representación de una mujer indígena. Frente a estas presiones, el gobierno declinó la propuesta y anunció la colocación de una reproducción de un monolito huasteca que representa a una mujer guerrera. Sin embargo, las colectivas feministas instauraron una pequeña escultura de madera y renombraron el espacio como la *Glorieta de las mujeres que luchan*, como parte del corredor de antimonumentos que ocupa el Paseo de la Reforma.

Resulta muy interesante que, frente a estas acciones de iconoclasia, los estados y los medios de comunicación responden de maneras represivas que tratan de castigar a las mujeres bajo argumentaciones de protección del patrimonio y la historia. Ante esto, surgió en México la colectiva Restauradoras con Glitter, un grupo de restauradoras de arte feministas que han hecho llamados académicos al estudio de las intervenciones artísticas y activistas sobre los monumentos históricos.

Así, mientras que los monumentos tradicionales son conmemorativos y heroicos, con historias de finales épicos y principios grandiosos, cuyos relatos son las historias de los vencedores, de los arrojados, del orgullo militar y nacional; los países que los detentan están llenos de historias de dolor, de historias que quedan sin cierre, sin final, historias de derrotas, de tragedias, de heridas sociales latentes en cada calle y cada cuerpo. Procesos abiertos que desangran lentamente a las comunidades. Heridas abiertas como venas, cosas que deseábamos olvidar pero que nos han dejado el cuerpo lleno de cicatrices. Traumas que vuelven una y otra vez a nosotros.

El historiador James Young acuñó el término contramonumentos que derivó en antimonumentos en relación con algunas obras de arte público aparecidas en Alemania en los años noventa. Se refirió con este concepto a las obras monumentales que no celebraban un acontecimiento, sino que lo atraían a la memoria para señalarlo como suceso doloroso y vergonzoso que habría que recordar para no repetir. El principio de la no repetición es central para estas obras artísticas, que avanzan en sentido contrario a la noción de ejemplaridad en el monumento institucional.

Los monumentos tradicionales suelen ser afirmativos: glorifican un evento o una persona, o celebran una ideología. En contraste, los antimonumentos generalmente reconocen hechos más oscuros, como el Holocausto, o el lado más inquietante de un hecho que en otros tiempos podría haber sido glorificado, como una guerra. Pueden advertir sobre los males de una ideología, como el fascismo o el racismo. Mientras que los monumentos tradicionales reconocen figuras famosas o el heroísmo de soldados desconocidos, un número creciente de antimonumentos reconocen a las víctimas del conflicto o la persecución que sufren y amonestan a los perpetradores. (Stevens, Franck, y Fazakerley, 2018, p. 722)

En abril de 2015, un grupo de artistas, activistas y deudos de las injusticias provocadas por el Estado mexicano, comenzaron un proyecto artístico y anónimo centrado en la restauración histórica de algunos de los eventos más desastrosos del violento periodo neoliberal en México. Este planteamiento consistió en la creación y colocación permanente de esculturas monumentales —aunque

de pequeño formato para ser monumentos—no patrocinadas por el Estado, empresas privadas ni por donadores reconocidos. La *Ruta por la memoria*, una serie de esculturas anónimas, pero de creación colectiva, denunciaron directamente al Estado mexicano en su propio corazón: la avenida Reforma en la Ciudad de México. La primera de estas esculturas, emplazada en la intersección de Reforma con Bucareli, fue un número +43, en referencia a los cuarenta y tres estudiantes desaparecidos en Ayotzinapa, Guerrero, en 2014, nombrada antimonumento, su instalación se acompañó de una acción performativa en la que se leyeron los nombres de los estudiantes y se repartió una postal con un texto explicativo. Años más tarde, y varias piezas después, se publicó el libro *Antimonumentos*, editado por la Fundación Heinrich Böll de México, donde los creadores explican las motivaciones de estas obras desde el anonimato y la formación de una voz construida a partir del yo colectivo. El libro es un texto sin autores, con muchos testimonios anónimos, que evita en todo momento nombrar a las y los artistas involucrados en estos procesos, pero que nombra continuamente a las víctimas de los abusos.

En la razón, la imaginación y la sensibilidad, los antimonumentos contribuyen a erigir un nuevo imaginario, un paisaje construido a partir de las aspiraciones colectivas de verdad y justicia como condiciones indispensables para la paz.

Todo cuenta, desde la denominación de antimonumento hasta la inédita acción anónima y colectiva que realizó las instalaciones. Son productos del esfuerzo, el trabajo y el compromiso de una amplia red de apoyo convocada por las comunidades directamente agraviadas: los padres, madres y estudiantes normalistas de Ayotzinapa, las familias de la Guardería ABC, de los mineros sepultados en Pasta de Conchos, y los herederos del movimiento estudiantil y social de 1968. Lo propio en la instalación de La Antimonumenta, llevada a cabo por mujeres que constantemente son violentadas por su condición de género.

Las esculturas promueven relaciones sociales basadas en la empatía, la solidaridad, la indignación, y además contribuyen a la posibilidad de una transformación social. Primero, porque significan un claro ejercicio de nuestro derecho a la ciudad, un espacio que suele parecer ajeno y hostil, con

vías rápidas y enormes edificios por doquier, esculturas que nadie pide y que nadie pregunta si vale la pena instalarlas, chucherías corporativas que simbolizan nada. La privatización de calles y espacios sólo crece, desaparecen árboles, áreas verdes, y lugares de convivencia social. Sin embargo, pese a la fugacidad de la coyuntura, las calles se vuelven un espacio significativo cuando son ocupadas por las marchas que manifiestan reclamos sociales. (Comisión Antimonumentos, 2016, p. 11)

Young señala diversos ejemplos de antimonumentos realizados por diversos artistas, como Sol Le Witt, Horst Hoheisel, Krzysztof Wodiczko o Doris Salcedo. O la gigantesca obra del *Memorial 9/11* en Nueva York. Sin embargo, estas obras realizadas por algún artista o arquitecto de renombre internacional, necesariamente son patrocinadas por el Estado o fundaciones privadas, pues su autoría requiere altos costos honorarios y de producción. En el caso de los Antimonumentos instalados en Reforma, es fundamental la separación que hay con el Estado o con cualquier clase de fundación. Los artistas son siempre anónimos, al igual que los donadores monetarios, quedando como únicos autores los familiares de las víctimas que ahí se presentan. Hay, en este acto, un paso decisivo hacia la colectivización del arte, a su intrínseca defensa de ser fagocitado por el capitalismo y el consumo, pues carece de autoría.⁶ No queda ninguna posibilidad de que después el artista crezca su carrera con el dolor ajeno, pues es el yo colectivo quien responde ante la pieza: la sociedad entera. A medio camino entre ambas formas de hacer arte, encontramos el *Memorial para Lesvy y las víctimas de feminicidio* de la artista Cerrucha.

⁶ Durante el siglo XX hubo una preocupación constante por parte de algunos artistas y algunos grupos artísticos acerca de lograr que el arte saliera de las formas de consumo propias del capital: la fetichización de la obra y del artista, la captación del arte como producto de lujo, la resignificación y desamentización de las obras de arte al convertirlas en objetos de consumo... Muchos y muchas artistas desarrollaron estrategias como la desmaterialización del arte o la producción de obras efímeras que desaparecían en el tiempo. Sin embargo, las documentaciones de esas obras rápidamente eran colocadas en estas fetichizaciones, y la reproducción y venta de las obras llegaba a absurdos como que los compradores adquirieran documentos de imagen, audio o incluso escritos de las mismas. El arte público trató de separarse de esos procesos al incorporar la idea de que el arte en la ciudad era un bien colectivo que no podría privatizarse... pero el éxito del arte urbano en la primera década del siglo XXI ha contribuido a la gentrificación de las ciudades —y por lo tanto su privatización— como ninguna otra política urbana, haciendo de las obras de Banksy, Obey o Invader, el mayor punto de plusvalía de las zonas inmobiliarias de las ciudades.

Los antimonumentos de la *Ruta por la memoria* incluyen hasta ahora ocho piezas diseminadas por todo lo largo de la avenida Reforma y fueron colocados en el siguiente orden cronológico, aunque no espacial:

- » +43. Dedicado a los cuarenta y tres estudiantes desaparecidos en Ayotzina, Guerrero, se agregó el signo de más para indicar que celebra a todos los desaparecidos por el Estado mexicano. Se acompaña de una placa que dice “¡Porque vivos se los llevaron, vivos los queremos!”. Fue colocado en la esquina de Reforma y Bucareli donde confluyen los edificios corporativos de los grandes periódicos nacionales, y la calle donde se encuentra el edificio de Gobernación, desde donde históricamente se han dado las ordenes de desapariciones forzadas.
- » 49ABC. Dedicado a los niños que murieron quemados en el accidente de la guardería subrogada ABC, en Hermosillo, Sonora y que fue un escándalo de corrupción e impunidad. La pieza se acompañó de la frase “¡Nunca más!” y zapatitos de bronce que luego fueron robados. Se colocó frente al Instituto Mexicano del Seguro Social, institución responsable de cuidar el bienestar de las personas.
- » +65. Dedicado a los mineros perdidos en el accidente de la mina de carbón Pasta de Conchos, Coahuila. En el signo de más se leen los nombres de los mineros extraviados y la frase “A una voz ¡rescate ya!” Se acompaña de la instalación de un cilindro con cascos mineros. Se emplazó frente a la Bolsa de Valores, en claro comentario hacia el desprecio por la vida que tienen las grandes corporaciones.
- » 1968. Dedicado a los miles de estudiantes asesinados el 2 de octubre de 1968 por el ejército mexicano. Tiene en el cuerpo una paloma blanca. Por el lado frontal se acompaña con la frase “1968. 2 de octubre, no se olvida. Fue el ejército. Fue el Estado”, mientras que por la parte posterior la frase reza “2018. Nuestra lucha no claudicará jamás. ¡Venceremos! C. N. H.⁷ 50 años de impunidad.” Se colocó a un costado de la plancha del zócalo capitalino, como una de las deudas más importantes que México tiene con su propia historia.

- » *Antimonumenta*. Dedicado a las mujeres víctimas de feminicidio. Consiste en una reproducción del símbolo internacional de la lucha feminista, en color violeta, con la frase en la parte frontal “En México 9 mujeres son asesinadas al día. ¡Ni una más!” y en la parte posterior “Exigimos alerta de género nacional”. Fue emplazada frente al Palacio de Bellas Artes, haciendo un comentario sobre la cultura patriarcal imperante.
- » +72. Dedicado a los migrantes centroamericanos masacrados por grupos de narcotráfico en 2010, en San Fernando, Tamaulipas. Se acompaña con los textos “Migrar es un derecho humano” y “Nadie es ilegal en el mundo”. Fue emplazada frente a la embajada de Estados Unidos, país donde se encuentra el muro fronterizo más grande del mundo.
- » 10 de junio. Dedicado a las víctimas del *Halconazo*, en el que murieron cientos de jóvenes en manos de un grupo paramilitar operado por el Estado. Representa una letra V, como símbolo de resistencia y victoria, contiene el texto “10 de junio 1971-2021. Crimen de Estado. ¡Ni perdón ni olvido! La lucha sigue” y por atrás “Y volvimos a salir ¡La memoria florece!”. Se colocó en avenida Juárez.
- » *Glorieta de las mujeres que luchan*. Dedicado a las mujeres feministas y luchadoras de México y el mundo. Se acompaña de un muro con nombres de mujeres en resistencia y un tendedero de denuncias inspirado en las obras de Mónica Mayer. Se colocó en la exglorieta a Cristóbal Colón, donde una estatua del colonizador estuvo por décadas.

Los antimonumentos abordan entonces distintas crisis sociales del México contemporáneo representadas en esos casos icónicos. La represión de la protesta social prototípica de la modernidad priista con las piezas sobre 1968 y 1971; las condiciones laborales inhumanas propias de la producción capitalista con la obra sobre los mineros de Pasta de Conchos; la privatización y pauperización de la seguridad social con el antimonumento abc; la desaparición forzada, la criminalización de la juventud y las luchas contra la privatización de la educación con la pieza sobre los estudiantes de Ayotzinapa; la crisis global y local relacionada a las fronteras de los países ricos, con la obra sobre los migrantes asesinados frente a la embajada de Estados Unidos; y las luchas de las mujeres en defensa de la vida y el territorio y contra el feminicidio con la *Glorieta*

de las mujeres que luchan y la *Antimonumenta*. Esta obra contra el feminicidio ha encontrado ecos en varias ciudades de todo el país, cada una realizada con los esfuerzos económicos de su propia comunidad, por lo que algunas son más permanentes que otras, algunas son más grandes que otras, algunas han sido violentadas y rotas, otras retiradas por el Estado, otras más robadas o desaparecidas, como si de los cuerpos de las mujeres estuviésemos hablando.



Figura 22: Colectivas Feministas, *Antimonumenta*, México, 2019.

En la víspera del 8 de marzo de 2020, unos días antes de que México entrara en cuarentena por la pandemia de Covid-19, la colectiva feminista SJF proporcionó cientos de plantillas de letras para que entre muchas voluntarias se pintaran monumentalmente los nombres —sin apellido— de mujeres asesinadas en todo el territorio nacional desde 2016. La obra circundó el lábaro patrio y fue pintado hacia los cuatro puntos cardinales, como si el feminicidio en México fuera una mancha concéntrica de muerte y dolor que no ha parado de crecer.

El 4 de abril de 2022, aparecieron simultáneamente dos antimonumentos en Guadalajara y Monterrey, las ciudades más importantes de México después de la capital. De acuerdo con diversos periódicos, las instalaciones fueron realizadas por la colectiva Women on fire, pero no se encontró ninguna publicación que se autoadjudicara la obra. Las esculturas hacen referencia a los letreros urbanos que abundan en el país con fines turísticos con los nombres de los poblados en letras de colores de gran formato. Utilizando esa misma estrategia, fueron colocados en las plazas centrales, esculturas con la frase “MÉXICO FEMINICIDA”. Ambas piezas fueron retiradas en cuestión de minutos, en dos estados que eran gobernados por partidos de centro derecha y derecha.

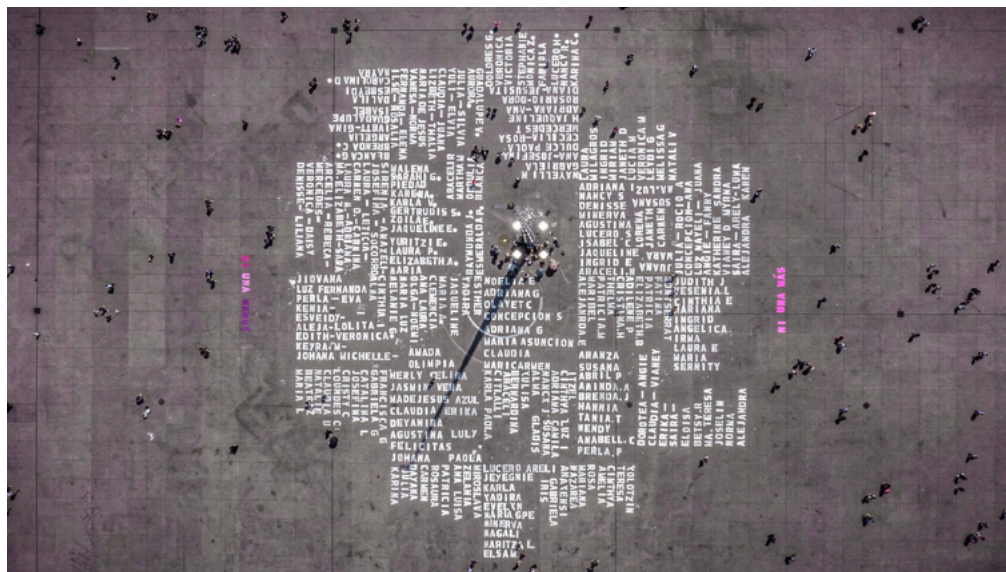


Figura 23: Colectiva SJF, *Ni una más*, México, 2020.

La artista Kiyo Gutiérrez también realizó una serie de cuatro piezas que podrían pensarse en la lógica del antimonumento, en colaboración con mujeres de que participan en las marchas en la ciudad de Guadalajara, en México. Estas obras, tituladas *México Feminicida* se realizaron durante cuatro años consecutivos en las manifestaciones del 8M. Cada una utilizó uno de los cuatro elementos —agua, aire, tierra y fuego— para escribir, denunciar y nombrar al país de los crímenes contra las mujeres.



Figura 24: Kiyo Gutiérrez, *México feminicida y transfeminicida, Fuego, Tierra, Aire, Agua, México*, 2019-2023. (Documentación fotográfica de Pistor Orendain).

Estos antimonumentos, estas obras monumentales, estas piezas anónimas o colectivas, transforman la calle, la experiencia colectiva. Cuando una va caminando por avenida Juárez, justo frente a Bellas Artes, y encuentra la *Antimonumenta*, siempre con flores, siempre con fotocopias humedecidas por la lluvia que muestran rostros de mujeres desaparecidas con nuestro fenotipo, con flores, con veladoras a medio quemar. Cuando una presencia la voluntad colectiva de tantas mujeres para contraponerse a una cultura que lo habita todo, la piel se eriza y los ojos se llenan de lágrimas. Frente a estas obras, las transeúntes explican a sus hijas, toman un momento y siguen sus caminos a sabiendas de que el peligro les acecha, pero que la voluntad de transformación está en todos

lados, que en todas las casas las mujeres quieren vivir vidas placenteras y plenas. En todos lados las mujeres queremos vivir.

El arte restaurativo contra el feminicidio ha encontrado muchísimas salidas. Gráfica, bordados, performances, manifestaciones, danzas, grafitis, poesía oral, cantos, altares, monumentos, pancartas. Cada feminista es una artista que toma las herramientas visuales, sonoras y lingüísticas que tenga al alcance. Inclusive se han hecho proyectos de gastronomía, como el *Recetario para la memoria*, de la fotógrafa Zahara Gómez en colaboración con Las Rastreadoras del Fuerte, que es para hombres y mujeres en situación de desaparición, donde sus madres cocinan sus recetas favoritas como una forma de restauración de la vida. Nuestra gráfica, nuestros altares, nuestras antimonumentas no son a las muertas, por el contrario, son acciones de restauración de la vida, de las vidas de ellas y las nuestras. Cantos a sus familias, a sus nombres, a sus historias, a su continuidad. Fueron creadas con la certeza de que generan también una pedagogía restaurativa, una pedagogía para que los varones jóvenes se sientan asqueados frente a los mandatos patriarcales y comiencen a desertar. Una pedagogía para que las niñas aprendan que defenderse y luchar tiene sentido, que tiene resultados y que probablemente sea la única manera de existir. Una pedagogía restaurativa, para nosotras, que estamos deseando haber tenido adolescencias sin violación, infancias sin abusos, relaciones de pareja sin patanerías ni violencias. Una pedagogía para las mujeres de mayor edad, las que están cerrando sus vidas, para que se sientan orgullosas de lo que ellas emprendieron, bajo violencias que son inimaginables para nosotras, pero que ellas, en su feminismo de la tercera ola, lograron transformar

Himnos por la vida: Fuerza Artística de Choque Comunicativo, LASTESIS y Vivir Quintana

Las obras de arte restaurativas implican muchos niveles de complejidad, pues abarcan problemas complejos y requieren múltiples puntos de vista y estrategias que permitan abordar las temáticas, entablar vasos comunicantes con los distintos actores y consolidar procesos vinculantes en la colectividad. Por ello es necesario que dichas obras se aborden desde la transdisciplina, implicando

en sus acciones las reflexiones filosóficas y sociológicas, los reclamos jurídicos, los relatos históricos y de la memoria colectiva, el testimonio, la denuncia, el análisis epistemológico feminista y decolonial, así como diversas estrategias artísticas que provoquen ilaciones y urdimbres psicoafectivas y de impacto significativo. Para cerrar este estudio, he escogido tres obras de arte que centran su quehacer en lo performativo, pero que están construidas desde el texto.

La palabra resulta fundamental en los procesos de justicia restaurativa, es la palabra y la escucha lo que posibilita la transformación social. La palabra es, en muchos sentidos, la herramienta más poderosa para restaurar la armonía y el entendimiento colectivo. Desde las artes visuales, la palabra ha sido un elemento de acompañamiento en toda la historia del arte. Las piezas que presento a continuación no provienen necesariamente de las artes visuales, sino que han nacido del teatro, la poesía y la música para concretarse en la performatividad en el espacio público, en ese sentido pueden considerarse hitos de la historia contemporánea del arte. Estas tres obras me parecen, sin lugar a dudas, grandes obras del arte feminista del siglo XXI.

En el año de 2017, el colectivo artístico argentino Fuerza Artística de Choque Comunicativo⁸ realizó una serie de tres performances de corte teatral frente a los tres poderes del Estado: Casa de Gobierno, Tribunales y Congreso de la Nación. Esta obra consistió en un performance teatralizado en el que existió un guion claro con participación de mujeres artistas provenientes del mundo Nación. Esta obra consistió en un performance teatralizado en el que existió un guion claro con participación de mujeres artistas provenientes del mundo escénico —teatro, danza y música—, en el que ocurrió una serie de acciones escenográficas al tiempo que un texto era recitado en un altavoz.

La obra comienza con la llegada de un grupo de mujeres a las sedes del gobierno, su colocación frente a los espacios de poder, proceden a desnudarse. Previamente ha sido colocada una manta que servirá de espacio escenográfico, dice: *Femicidio es genocidio*. Así desnudas, escenifican la muerte al dejarse caer al piso,

⁸ Fuerza Artística de Choque Comunicativo es un colectivo teatral que utiliza los espacios públicos para la realización de obras de activismo que estén directamente vinculadas con problemáticas políticas específicas, en tiempo y espacio, es decir, que producen obras que se relacionan específicamente con sucesos de su contexto. El colectivo cambia su número de participantes de acuerdo con cada acción y carece de autoría individual, han trabajado desde 2015 y han realizado múltiples acciones en el espacio público. Es un colectivo de hombres y mujeres, pero en muchas de sus piezas, han participado sólo mujeres.

haciendo una montaña de cuerpos inmóviles. A continuación, se levantan y gritan, para finalmente vestirse. Es indispensable ver el video para poder percibir la fuerza de cada una de las acciones, que, sin duda, quedan pobremente visualizadas en la descripción.⁹ Toda la acción se acompaña del siguiente texto:

Nombremos a todas.
 Asesinadas, desaparecidas, abandonadas, golpeadas,
 [discriminadas, expulsadas.
 Nombremos a todas.
 Trabajadoras, desempleadas, enfermas, sanas, locas. No hay
 [cuerdas.
 Nombremos a todas.
 Vivas y muertas.
 Decí mi nombre. El tuyo.
 ¡Nombremos a todas y existiremos siempre!

FORMAS DE MATAR A UNA MUJER:

Cortarle el cuello: muerte instantánea.
 Encerrada sin agua: muerte entre 3 y 7 días.
 Encerrada con agua, pero sin comida: de 15 a 40 días.
 Estrangulada: de 1 a 15 minutos.
 Quemada: 8 minutos.
 Desangrada: entre 3 minutos y 1 hora.
 Congelada: entre 90 y 100 minutos.
 Ahogada por gas: 10 minutos.
 Golpeada por un objeto romo en el parietal: instantáneamente.
 Apuñalada en el corazón: 10 segundos.

Demandan expropiar mi cuerpo.
 Es legítimo según la ley.
 El juez regulará copiosos honorarios.
 Se habrá hecho justicia.

⁹ Consultar en <https://youtu.be/BZcjU-RcoFs>

Declararán mi placer de interés público.
Hallarán la marca incandescente
de un hierro patriarcal sobre mi espalda.
Me sepultarán bajo sus escuelas, sus iglesias, sus cortes de
[justicia.
Me cobrarán por no torcer el brazo.
Me violarán gendarmes de todas las tropas.

APELARÉ.
Esa ley que no tiene vigencia en mi cuerpo.
Que me excomulga.
Me proscribe.
Me desaparece.

Desnuda en el atrio, apelaré.
Con los muslos, con el pubis, con los brazos, con las venas,
con el cuello, con las amígdalas, con el iris, con la córnea,
[con las uñas, con las rodillas.
NO.
Apelaré, aunque no se agoten ni escuchen mi caso.
Apelaré con las tetas, con el puño, con los pies, con las orejas,
[con las pestañas, con la espalda.
Apelaré en presente, en pasado y en futuro.
Del derecho y del revés.

Insisto.
En la libertad de decidir sobre mi cuerpo.
En territorio de quienes realizan leyes que buscan doblegarme.

INVOCO A LAS DIOSAS entre los engranes de un patriarcado
que hace miles de años intenta ocultarlas.
Participo en la lucha laboral de un pueblo
ya confiscado y en manos del patrón.

Conozco la importancia de la labor contestataria
cuando en esta patria se encarcela a quien disiente.
Elevo la luz en una era que se va, con la esperanza ya hace
tiempo,
le apuesto a la lucha libertaria, en el reino del televisor.

Soy mujer.
En un tiempo en que el femicidio
intenta volvernó desechables.
¡Por supuesto!
¡Dicen que soy loca!
¡Extremadamente loca!
Que soy rara,
que me he vuelto extraña,
que no tengo lugar en el mundo.

Entonces,
No me queda otra,
tengo que señalar el desprecio.
De elegir sobre mi vida,
de inventar la fe para dársela a mi hija.
De escribir por la libertad de las presas políticas,
de denunciar al imperio,
de amar mi cuerpo,
¡de apagar el televisor y buscar justicia para las mías!
¡acá estoy!

Pidiendo a gritos la parte que me corresponde del mundo,
y no voy a callarme la boca ni a desaparecer.
Nombremos a todas.
Trabajadoras.
Desempleadas.
Enfermas.
Sanas, locas.

No hay cuerdas.
Nombremos a todas.
Vivas y muertas.
¡Decí mi nombre!
¡El tuyo!

¡NOMBREMOS A TODAS Y EXISTIREMOS SIEMPRE!

La pieza está documentada de forma muy bella, en blanco y negro, con varias cámaras que permiten acercamientos a momentos de álgida tensión. La revista de periodismo alternativo Lavaca firma la documentación al final del video, creando así una obra para dos momentos, la pieza en la calle, y la obra en video que funciona por sí misma.

Femicidio es genocidio es una obra tremendamente estética que genera imágenes muy poderosas, llenas de rabia, de ira contenida, de enojo. Imágenes que transitan hacia la resistencia, hacia el empoderamiento y el deseo vital de seguir existiendo. El texto es un relato donde se describe la tortura que implica el feminicidio, los tiempos en que tardan en morir las mujeres, su agonía, su inimaginable dolor. Usa la palabra “apelar”, que proviene del derecho y significa buscar una segunda oportunidad de justicia,apelar es recurrir a otras pruebas, a otras estrategias, a otras sociedades. Se apela a poderes más altos, en este caso, se apela con el cuerpo, se hace un llamado al cuerpo de las mujeres para ser nombradas y apelar por su derecho a la existencia, por su derecho a la vida, “pidiendo a gritos la parte que me corresponde del mundo”, el derecho a ser. Invoca a las Diosas y se declara en lucha. En una lucha por su existencia, pero no nada más por eso. También por la justicia laboral, por la disidencia, contra el imperialismo y el poder televisivo. Y cierra haciendo un llamado a nombrarnos. A tener derecho a un nombre, a resistir frente a la cosificación y decir nuestros nombres, recordarlos, grabarlos en la piel. Decir los nombres de las que han sido asesinadas y de las que no permitiremos que lo sean.

El 25 de noviembre de 2019, Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra las Mujeres, el colectivo teatral chileno LASTESIS, formado por Daffne Valdés Vargas, Paula Cometa Stange, Lea Cáceres Díaz y Sibila Sotomayor Van

Rysseghem, realizaron un performance colectivo que consistió en una coreografía sencilla con un canto breve pero lleno de referentes feministas, específicamente a las teorías sobre la violencia de género de Rita Segato. El performance fue parte de las marchas y tuvo como resultado una replicación inmediata primero en todos los países de habla hispana, pero rápidamente fue traducido a lenguas romances y europeas, extendiéndose también a lenguas nativas de Abya Yala y a lenguas asiáticas y africanas. De acuerdo con Wikipedia, el performance se replicó en más de cuarenta países, mayoritariamente de Abya Yala y Europa, pero incluyendo también países tan lejanos cultural y geográficamente como Kirguistán, India, Japón, Nueva Zelanda o Kenia.

La letra del performance *Un violador en tu camino* dice:

El patriarcado es un juez
que nos juzga por nacer,
y nuestro castigo
es la violencia que no ves.

El patriarcado es un juez
que nos juzga por nacer,
y nuestro castigo
es la violencia que ya ves.

Es femicidio.
Impunidad para mi asesino.
Es la desaparición.
Es la violación.
Y la culpa no era mía,
ni dónde estaba ni cómo vestía.
Y la culpa no era mía,
ni dónde estaba ni cómo vestía.
Y la culpa no era mía,
ni dónde estaba ni cómo vestía.
Y la culpa no era mía,
ni dónde estaba ni cómo vestía.

El violador eras tú.
El violador eres tú.
Son los pacos.
Los jueces.
El Estado.
El presidente.

El Estado opresor
es un macho violador.
El Estado opresor
es un macho violador.
El violador eras tú.
El violador eres tú.

La velocidad de viralización y replicación de la pieza fue impresionante, en unos pocos días, miles de mujeres del globo revelaron la urgencia del mensaje. Un mensaje contra la violencia sexual que implicaba a tanto a los hombres de calle —el violador eras tú— como a los sistemas de opresión gubernamental que siguen siendo patriarcales, haciendo aún casi imposible el acceso al poder por las mujeres.

La masiva reapropiación de esta intervención es algo que a la fecha nos sigue impactando enormemente. No fue algo que buscáramos, que imagináramos siquiera. Una total y completa sorpresa que, si bien por un lado es maravillosa, por otro es muy preocupante. Maravillosa porque ahora nos sentimos parte de una red subterránea de mujeres y disidencias que no responde a fronteras nacionales, culturales ni idiomáticas. Esa potencia es hermosa, un verdadero regalo. No obstante, también nos demuestra que el problema es transversal, que la violencia sexual, así como todas las violencias propias de patriarcado, como ya lo dijimos, son globales. (LASTESIS, 2021, p. 109-109)

Recuerdo la emoción de esos días. A Cuernavaca vinieron las icónicas artistas lesbianas y feministas Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez a presentar una obra de

cabaret y ahí, en medio del teatro más importante de la ciudad, Liliana nos llamó para que subiéramos al escenario a replicar la pieza. Con los celulares en las manos, con la letra ahí, hicimos la coreografía lo mejor que pudimos, sintiendo la emoción de sabernos parte de una obra de arte de escala global. Otro día la replicamos frente a la catedral de la ciudad, ahí los hombres se desconcertaban terriblemente cuando los señalábamos como posibles violadores. No comprendían que el señalamiento no era a sus personas, sino al personaje masculino que el patriarcado ha construido y que ellos performean a diario. Al poco tiempo, un video en YouTube presentaba una edición de los performances en distintas partes del mundo, se escuchaba el canto en francés, en inglés, en alemán, en turco, en hindi, en árabe, en quechua, en español. Ello representó una conciencia de que el grito de unas mujeres en el sur del continente estaba siendo oído en todo el planeta, una acción periférica y decolonial que nos permitía tener una voz, que nos restauraba la voz.



Figura 25: LASTESIS, *Un violador en tu camino*, Chile, 2019.

En ese mismo diciembre de 2019, en Art Basel Miami, el artista italiano Maurizio Cattelan presentó la obra *Comediante*, que consistió en un plátano pegado con cinta sobre una pared, anunciado en un costo de 120,000 dólares. El mundo

del arte reaccionó con cientos de artículos, comentarios, debates alrededor de esto. Mientras el sistema del arte contemporáneo discutía una millonésima versión de *ready-made* —102 años después del urinario—, mientras ellos valuaban una imagen fálica en miles de dólares y discutían la supuesta irreverencia que este gesto implicaba, mientras eso sucedía, las mujeres del mundo, artistas y no, realizaban una obra de arte de escala global, sin galerías, sin valuación, sin necesidad de ninguna feria ni museo para legitimarla, sin derechos de autor, sin curaduría. Una obra de arte que no estaba hecha para el ego del artista y su sistema de consumo, sino una obra para restaurar nuestros lazos, para poder vernos a nosotras mismas como una inconmensurable red de afectos y vinculaciones de seres que no están dispuestas a continuar con en el silencio y el ostracismo. Una obra nacida en el sur del sur global, ahí donde el neoliberalismo y la violencia han dejado unas de sus más crueles cicatrices. Una obra que le pertenece a sus autoras, de la misma manera que nos pertenece a todas.

Su nombre es Vivir. Nació en uno de los estados más machistas y patriarcales de México, en el desierto, en una de las cunas de la Revolución mexicana. Se fue a la capital de Coahuila, Saltillo, y estuvo ahí en los tiempos más violentos de la guerra contra el narco. Existir en el norte de México no es sencillo, no es fácil existir delante una frontera grotesca que devora todo como un lobo hambriento. Fue en Coahuila donde un comando armado destruyó un pueblo completo, Allende, con más de trescientos muertos, quemando cuerpos de personas, desapareciendo familias enteras, destruyendo casas con granadas y maquinaria pesada, y quedando, en absoluta impunidad. Pero su nombre es Vivir.

En una muy clara interrelación de las luchas feministas en Abya Yala, otra mujer chilena, Mon Laferte, quien iba a ofrecer un concierto gratuito en el zócalo de la Ciudad de México el 7 de marzo de 2020, le pidió a la compositora mexicana Vivir Quintana que la acompañara con una canción contra el feminicidio. Ahí se escuchó por primera vez *Canción sin miedo*, la pieza musical mexicana que se ha convertido en el himno mundial de la lucha feminista contra la violencia feminicida. Lo que ocurre con *Canción sin miedo* es que dejó de ser una obra musical para convertirse en una acción performativa global. Con el aprendizaje inmediato anterior —apenas cuatro meses después de *Un violador en tu camino*—, las mujeres del mundo supieron al escuchar la pieza de Vivir Quintana, que se trataba de una nueva manera de gritar nuestra rabia: cantando.

Recuerdo que unos días antes Vivir me mandó un mensaje y me dijo, “escribí esto, pero no sé cómo sentirme al respecto”. En el audio venía la canción cantada a capela. Yo estaba en clase y mi celular viejo tenía muy poco volumen, pero la piel se me erizó completa mientras escuchaba esa poesía vocal que resumía muchísima de la angustia que he sentido en años recientes con relación al feminicidio.

La letra de *Canción sin miedo* dice así:

Que tiemble el Estado, los cielos, las calles
que tiemblen los jueces y los judiciales,
hoy a las mujeres nos quitan la calma:
nos sembraron miedo, nos crecieron alas.

A cada minuto, de cada semana
nos roban amigas, nos matan hermanas,
destrozan sus cuerpos, los desaparecen
no olvide sus nombres, por favor, señor presidente.

Por todas las compas marchando en Reforma
por todas las morras peleando en Sonora
por las comandanta, luchando por Chiapas
por todas las madres buscando en Tijuana.

Cantamos sin miedo, pedimos justicia
gritamos por cada desaparecida,
que resuene fuerte: ¡Nos queremos vivas!
¡Que caiga con fuerza: el feminicida!

Yo todo lo incendio, yo todo lo rompo
si un día algún fulano te apaga los ojos,
ya nada me calla, ya todo me sobra
si tocan a una, respondemos todas.
Soy Claudia, soy Esther y soy Teresa
soy Ingrid, soy Fabiola y soy Valeria
soy la niña que subiste por la fuerza

soy la madre que ahora llora por sus muertas
y soy esta que te hará pagar las cuentas.

¡Justicia! ¡Justicia! ¡Justicia!

Por todas las compas marchando en Reforma
por todas las morras peleando en Sonora
por las comandantas luchando por Chiapas
por todas las madres buscando en Tijuana.
Cantamos sin miedo, pedimos justicia
gritamos por cada desaparecida,
que resuene fuerte: ¡Nos queremos vivas!
¡Que caiga con fuerza: el feminicida!
¡Que caiga con fuerza: el feminicida!

Y retiemble en sus centros la tierra
al sororo rugir del amor.
Y retiemble en sus centros la tierra
al sororo rugir del amor.

En el análisis de la letra se encuentra el corazón de las marchas feministas. Quienes hemos estado en las protestas, leemos/cantamos cada estrofa en relación con puntos específicos de la lucha contra el feminicidio. Cuando la canción dice “nos queremos vivas”, nosotras escuchamos el internacional “¡Vivas nos queremos!” Los nombres que utiliza en la canción, son los nombres de algunas mujeres que padecieron feminicidios particularmente mediáticos. Ingrid Escamilla, por ejemplo, fue una mujer a la que su esposo asesinó y descuartizó y la prensa publicó las fotografías de su cuerpo deshecho, ante esto las colectivas feministas presionaron al Congreso local para hacer leyes contra la difusión de imágenes sensibles para los casos, llamándola Ley Ingrid. O Valeria, la niña de once años a la que su padre subió a un transporte público para que no se mojara en la lluvia y el chofer violó y asesinó. O Teresa, la madre que buscaba a su hijo desaparecido, Luis Apaseo Magueyal, mujer a quien mataron para evitar que continuara con sus investigaciones. O lo terrible que es hacer búsquedas en Goo-

gle de cualquier nombre de mujer y la palabra feminicidio, y encontrar múltiples casos, hasta encontrar nuestro propio nombre.

Las alusiones a los jueces, a los poderes judicial y ejecutivo de México, fuerzas patriarcales que han hecho gala de la impunidad, que han permitido que la crisis continúe en una imparable espiral de violencia, que han revictimizado a las familias, que han llenado los casos de omisiones, desprecios, corruptelas y que incluso han protegido a los criminales.

El paisaje geográfico de lucha que Quintana plantea de Tijuana a Chiapas, corresponde con diversas luchas que están presentes en el imaginario colectivo, desde el zapatismo chiapaneco y la importancia de comandantas como Ramona para las luchas indígenas y el feminismo indígena del continente, a las miles de feministas del centro del país que cada año empujan con sus luchas avances en las legislaciones o los colectivos de madres buscadoras de sus hijas e hijos desaparecidos en el contexto de la vergonzosa guerra contra el narcotráfico, desatada por el infame presidente espurio, neoliberal y neofascista Felipe Calderón.

Además, esas geografías han sido fácilmente modificables, y en cada lugar donde se canta los lugares han sido cambiados para su propio contexto, adaptándose a Bolivia, Perú o Argentina. El clamor por justicia es un llamado al ejercicio de una justicia colectiva que detenga la acción criminal, pero sobre todo, sea un cúmulo de acciones colectivas que pongan fin a la cultura feminicida: “si tocan a una, respondemos todas”, en un llamado a la formación de identidades basadas en el yo colectivo, mediante la identificación con las víctimas, pero también mediante la respuesta que exige la reparación del daño: “soy la niña que subiste por la fuerza, y soy esa que te hará pagar las cuentas”.

El cierre de la canción, con la valiente cita y alteración al Himno Nacional Mexicano, “Y retiemble en sus centros la Tierra, al sororo rugir del amor”, modificando la frase original “al sonoro rugir del cañón” es en sí misma una apuesta por una regeneración nacional, por un renacimiento de las relaciones sociales. Si el himno nacional es un texto prototípico de las ideas surgidas por el pensamiento ilustrado del siglo XIX, centrado en los nacionalismos y las formaciones republicanas, esta alteración propone una refundación social centrada en el amor, en la fuerza de la solidaridad y en específico de la sororidad femenina. Frente a las ideas patriarcales de las guerras nacionalistas “un soldado en cada hijo te dio”, abre la posibilidad de imaginar nuevos contratos sociales, que restauren las formas ancestrales de afec-

tividad femenina, centrados en la paz, la concordia, el respeto a la vida, la celebración de la diversidad y la valoración de la diferencia. Que los cañones, las armas y la muerte dejen de gritar para dar paso a la aceptación del otro, para darle paso al estruendo de la voz de los besos, las caricias, el maternaje, el enamoramiento, el cuidado colectivo. Que la necropolítica cese en estas tierras y deje salir lo mejor de la política feminista, altruista, social, decolonial, revolucionaria y restaurativa. Que prevalezca la política del amor.

Así como la artista proviene de un contexto social de violencia, pero su nombre es Vivir, de la misma manera, realiza una obra sobre el feminicidio, pero la titula *Canción sin miedo*. Todas las mujeres que hemos vivido la crisis feminicida de los últimos tiempos en el continente tenemos miedo, sabemos que la vida puede dar vuelcos terribles de un momento a otro. Pero no queremos vivir así. Queremos cantar, reír, luchar. *Canción sin miedo* es una apuesta por la vida y el amor, a través de la rabia y la lucha. Hay en el texto un planteamiento sobre una sociedad en la que las mujeres son víctimas de una pedagogía de la crueldad, pero que ellas responden con libertad “Nos sembraron miedo, nos crecieron alas”. Un canto para no tener miedo, para no vivir con miedo, para salir de los cautiverios y secuestros planteados por Marcela Lagarde. Una canción para restaurar nuestra libertad, nuestra sororidad.

La obra se canta en todas las marchas feministas de los últimos tres años en todo el continente y en muchos países del mundo. Se ha traducido a múltiples lenguas indígenas. Se canta con la voz que llora y se entrecorta, con la voz de una y la voz de todas. Se canta colectivamente, como un himno de guerra sin metralla, donde el cuerpo de cada mujer se convierte en un cuerpo colectivo que lo acuerpa todo, una canción que es un performance social en el que las mujeres se acuerpan en favor de restaurar la vida, en favor de la búsqueda de la justicia, pero no de la violencia. Cantar ese canto en colectivo es una activación de la imaginación política radical que se permite soñar una vida sin miedo, un canto sin miedo.

La canción nos hace ser la otra. No sólo mirar al otro, no sólo escuchar al otro: ser el otro. Ser la otra nos hace encarnar a las otras mujeres y su dolor, nos hace encarnar su fuerza y su resistencia. Nos obliga a imaginar, a responder, a responsabilizar. Frente a la normalización de la violencia, *Canción sin miedo* restaura la sensibilidad de la empatía. Soy todas ellas a quienes el patriarcado ha

asesinado, soy todas aquellas a quienes cosifica, a quienes viola, a quienes desaparece, a quienes esclaviza sexualmente. Pero soy también todas aquellas mujeres que no se quedarán calladas, que quemarán todo lo que haya por quemar, que incendiarán, que gritarán rabiosas, que escribirán, hablarán y recordarán a las otras. Soy todas las activistas, todas las artistas, todas las investigadoras, todas las profesoras: en el feminismo, todas somos todas.

La canción nos hace hacer memoria, nos hace recordar cuando fuimos la niña a quien subieron por la fuerza. Nos hace sentir la angustia y la desesperación de buscar a nuestras hijas de entre los escombros en los terrenos baldíos y nos hace cerrar los puños y apretar las mandíbulas asegurando que no quedarán impunes, que dejaremos en la lucha la piel si es necesario para alcanzar la justicia y el derecho, absoluto, a vivir nuestras vidas libres de violencia.



Figura 26: Vivir Quintana, *Canción sin miedo*, México, 2020. (Fotograma del video musical *Canción sin miedo* en colaboración con la Banda Femenil Regional Viento Florido, en una interpretación en castellano y ayüük. Video dirigido por Gisela Césares y fotografiado por Jesús Cornejo).

Hay un llamado a no olvidar los nombres de las mujeres asesinadas. Un llamado para que el poder no se olvide de las mujeres, no importa si el poder es de derecha o de izquierda, si es dictatorial o democrático, si es neoliberal o socialista, mientras el poder siga siendo patriarcal, las mujeres seguiremos haciendo que el Estado tiemble frente a nuestras voces. Nos mantendremos vigías del

presidente, de los jueces, de los policías, los mantendremos en la mira hasta que comprendan que las vidas de las mujeres importan.

El feminismo es una Revolución que lleva en marcha más de tres siglos, pero que no ha detonado una sola bomba. Aunque tome tiempo, el feminismo avanza haciendo temblar la tierra, pero desde la empatía, desde la justicia, desde el arte, desde la restauración. Desde la sororidad y el amor.

Epílogo

Como a muchas artistas de mi generación, me costó años autonombrarme artista feminista. Pero hubo un momento en que ya no podía ser de otra forma. Cuando el movimiento #MeToo se expandió por el globo, la fuerza de la memoria colectiva me arrastró a mis propias memorias. No tuve entonces, más remedio que reconocer que lo que me había pasado se llamaba violación. Durante esos días lloré por mi ser niña de quince años en un baño en Madrid con un hombre sobre mí. Me recordé niña de ocho años con el terror de un hombre levantándome la falda. Me recordé viendo a un hombre masturbándose, a otro recargando los genitales sobre mí, al taxista haciendo comentarios sexuales en plena madrugada. Recordé a mi profesor hablando de mis nalgas en la clase. Recordé a mi amigo penetrándome borracha. Recordé a mi novio maltratador. Me recordé callada, minimizando mis sentimientos, pensando que eso no era para tanto. Y recordé las historias de mi madre, de mi abuela, de mis tías, de mi hermana, de mis amigas.

La memoria se hizo presente, y no estaba dispuesta a volver a borrarse. No tuve más remedio que aceptarme víctima, pero también reconocer que, a pesar de mí, el feminismo siempre estuvo acompañándome para formar las herramientas necesarias para vivir. Y era claro que esas herramientas exigían ser usadas.

Cuando empecé este escrito tuve que revisar bibliografía sobre el feminicidio. Su teoría política, sus estadísticas globales, sus jurisprudencias. Pero, sobre todo, leí historias de mujeres. Tuve que ver películas, leer novelas, revisar relatos periodísticos, escuchar anecdotarios. Ese proceso fue tremendamente doloroso, apabullante, escalofriante. Muchas veces tuve que suspender la lectura para po-

nerme a llorar, desconsolada. ¿Por qué me hago esto a mí misma? Tal vez hubiera debido cambiar de tema.

Pero el trayecto muchas veces es más importante que el proyecto. En el trayecto fui comprendiendo que las mujeres artistas han estado tejiendo una urdimbre cultural que desea anticiparse al feminicidio, a la cultura del feminicidio. El feminicidio no es natural, no aparece en ningún tipo de mamífero, el feminicidio es una acción humana que puede desterrarse. Si el feminicidio es la acción más extrema para el control de las mujeres, las artistas están —estamos— construyendo formas culturales que rechacen el feminicidio antes de que éste tenga lugar.

Así, en el trayecto, encontré esta forma de arte a la que he llamado restaurativo, porque ningún otro apelativo describe con precisión un arte que está sustituyendo una cultura necrófila por otra en favor de la vida. Este arte, que nace del corazón de la teoría feminista, pero que puede servir para abordar otras dimensiones del horror, como son los genocidios, las guerras o las crisis ecológicas, está hecho para que los seres humanos tengamos referentes de comunión, empatía y afectividad desde los cuales sujetarnos. Otra manera de crear nuestras subjetividades. Abandonar los proyectos colonialistas, patriarcales, racistas y capitalistas para dar lugar a una imaginación política radical que considere los afectos, la ternura, la solidaridad y el respeto por la naturaleza. Abandonar la necropolítica y restaurar la vida.

Durante años impartí clases en una escuela de arte local, y ahí supe de la existencia de un depredador sexual que llevaba operando por más de veinte años disfrazado de profesor de fotografía y encubierto por las autoridades. Ahí las maestras y alumnas utilizamos los tendedores de Mónica Mayer, la iconoclasia del grafiti, las denuncias en redes sociales y la gráfica feminista. El depredador fue expulsado de la comunidad y otros profesores que realizaban prácticas de acoso cambiaron radicalmente su actitud frente a las mujeres. La institución no pudo seguir mintiendo sobre los encubrimientos. Un par de años después, los vínculos sociales en la escuela comenzaron a reconstruirse a partir del respeto y la dignidad. Me consta porque lo he vivido, que el arte restaurativo, restaura.

Este trabajo sobre arte de mujeres está hecho por una artista mujer, en cuya familia han existido violencias feminicidas en las últimas tres generaciones. Para mí, escribir esto es también hacer de la teoría del arte una práctica restaurativa,

pues no puedo ni deseo tratar de separarme en una falsa objetividad. Como artista, este arte restaura mi confianza en las comunidades artísticas que no se dejan engañar por los mercados, sino que comprenden que el arte es generosidad, apreciación de la diferencia, lucha por vidas más justas y armónicas, resistencia contra la necropolítica, afirmación de la vida y amor por la tierra. Este trabajo de tesis también me está restaurando a mí, como mujer y como artista, permitiéndome llenarme de esperanza con relación al arte que podríamos realizar en un futuro muy próximo.

El arte restaurativo puede ser un arte transdisciplinario cuyos horizontes sean transhistóricos. Que no se hace para generar nuevos productos de lujo —como el neoliberalismo quiere hacer creer a los artistas jóvenes—, sino que se hace para establecer experiencias vinculantes y amorosas, entendiendo el amor como aquello que el filósofo chileno Humberto Maturana ha llamado un acoplamiento de tercer orden, o bien, aceptar al otro junto a uno.



Figura 27: Larisa Escobedo, *Coyolxauhqui lembrada, rememorada, restaurada*, México, 2021.

Mi deseo es que quien lea este trabajo no salga de él con miedo, sino que salga con la convicción de que el arte está siendo transformador, de que el arte, junto con la filosofía y el activismo, están trazando rutas culturales para la restauración de los afectos entre hombres y mujeres, donde nos comprendamos como hijos e hijas de una misma tierra, herederos responsables del legado humano. El arte para una cultura del respeto y la concordia, sin racismo, sin clasismos, sin homofobia, sin violencia de género. Un arte para una sociedad que repudia el feminicidio tanto como repudia la guerra nuclear y el neocolonialismo. Un arte que celebra y comprende las diferencias entre hombres y mujeres, entre grupos étnicos y religiosos, entre heterosexuales y disidentes sexogénéricos. Un arte que acepta que nunca estaremos listos para la utopía despatriarcalizada, pero que estamos dispuestas y dispuestos para intentar hacer vidas libres de violencia, en sanación y memoria, nombrando las heridas, y haciendo todo lo que está en nuestras manos para su no repetición. Un arte que cree en la esperanza y el futuro, que toma las riendas de su propio discurso para convertirse en una herramienta de libertad, de afecto, de vitalidad y de restauración.

¡Vivas nos queremos!

Larisa Escobedo, 2024

Fuentes de consulta

- Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Pretextos. <http://bioetica.org/cuadernos/bibliografia/agamben.pdf>
- _____. (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editora.
- Alvarado, C., y Quezada, I. (2021). Derribar, sustituir y saturar. Monumentos, blanquitud y descolonización. *Corpus*, 11(1). <https://doi.org/10.4000/corpusarchivos.4560>
- Antivilo, J. (2013). *Arte feminista latinoamericano. Rupturas de un arte político en la producción visual*. Universidad de Chile.
- Anzaldúa, G. (2020). *Chicanas deslenguadas: vivir en la frontera*. Ciudad de México. Editorial El Rebozo.
- Ardenne, P. (2006). *Un arte contextual*. Murcia, CENEDAC Ad Literam.
- Beauvoir, S. (1949). *El segundo sexo*. Ciudad de México. Penguin Random House.
- Bidaseca, K. (2015). *Escritos en los cuerpos racializados. lenguas, memoria y genealogías (pos) coloniales del feminicidio*. Universitat de les Illes Balears.
- _____. (2013). Feminicidio y políticas de la memoria. Exhalaciones sobre la abyección de la violencia contra las mujeres. Hegemonía cultural y políticas de la diferencia, 79–100.
- Bishop, C. (2012). *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría*. Ciudad de México. T-e-eoría.
- Blocker, J. (1999). *Where Is Ana Mendieta? Identity, Performativity, and Exile. Where Is Ana Mendieta?* Iowa, Dake University Press.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Bruguera, T. (año). *Tania Bruguera*, n.d. <https://taniabruquera.com/>
- Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires, Paidós.
- Butler, J y Spivak, G. (2009). *¿Quién le cantan al estado-nación? lenguaje, política, pertenencia*. Buenos Aires, Paidós.
- Cazali, R. y Barrios, J. (2012). *Móvil. Regina José Galindo*. Ciudad de México, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.
- Chauvet, E. (2020). “Zapatos rojos: construcción y memoria de una obra de arte feminista.” *Forum. Latin American Studies Association* 51(2), 110–12. <https://forum.lasaweb.org/files/vol51-issue2/LASA2020-3.pdf>
- Comisión Antimonumentos (2016). *Antimonumentos. Memoria, verdad, justicia. Jurnal Penelitian Pendidikan Guru Sekolah Dasar*, (6). Ciudad de México. Heinrich Böll Stiftung.

- Comisión para el Esclarecimiento Histórico. (1999), *Guatemala memoria del silencio*. Tomo VI. Casos ilustrativos, Anexo I. <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/guatemala-memoria-silencio/guatemala-memoria-del-silencio.pdf>
- Crawford, M. (2015). Crying for Ana Mendieta At the Carl Andre Retrospective. *Hyperallergic*. <https://hyperallergic.com/189315/crying-for-ana-mendieta-at-the-carl-andre-retrospective/>
- Cruz, E., González, M., Sánchez, K., y Pérez, J.. *Pedagogías restaurativas. Espacios errantes y saberes comprometidos*. Ciudad de México. CIEG UNAM.
- Derrida, J. (2009). ¿Cómo no temblar? *Acta Poética*, 30(2). <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2009.2.323>
- Fallarás, C. (2019). *Ahora contamos nosotras. #Cuéntalo: Una memoria colectiva de la violencia*. Barcelona, Anagrama.
- Felshin, N. (2001). “¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo”. En P., Blanco, J. Carrillo, J. Claramonte y M. Expósito (Eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Foster, H. *El retorno de lo real*. Madrid, Akal.
- Galindo, R. (2022). “Regina José Galindo”. <https://www.reginajosegalindo.com/>.
- Giunta, A. (2019). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Ciudad de México, Siglo XXI.
- _____. (2019). *Feminismo y arte latinoamericano*. Ciudad de México, Siglo XXI.
- Guasch, A. (2021). *Derivas. Ensayos críticos sobre arte y pensamiento*. Madrid, Akal.
- Guillén, B. (30 de enero de 2022). “Juárez, feminicida en serie”. *El País*, México. <https://elpais.com/mexico/2022-01-30/juarez-feminicida-en-serie.html>.
- Halbwachs, M. (1995). Memoria colectiva y memoria histórica. *Reis*, 69(95), 209–19.
- Hanisch, C. (2016). Lo personal es lo político. *Feministas Lúcidas*. <https://doi.org/10.2307/j.ctv2hdrdtn.5>
- Hempstock, S., y Andry, S. (2017). Escuchar radicalmente: un manifiesto. *Librevista*, n. d.
- International Center for Transitional Justice. (2020). Qué es la justicia transicional. <https://www.ictj.org/es/what-transitional-justice>
- Katz, R. (1990). *Naked by the window. The fatal marriage of Carl Andre and Ana Mendieta*. Nueva York, The Atlantic Monthly Press.
- Krauze, E. (2015). *Mujer: Escribir cambia tu vida. Orígenes, teoría y modelo*. Cuernavaca, Fondo Editorial del Estado de Morelos.

- De La Cruz, V. (2015). Sudarios: impregnación reminiscente. Erika Diettes. erikadiettes.com
- Lagarde y de los Ríos, M. (2006). Del femicidio al feminicidio. *Desde El Jardín de Freud: Revista de Psicoanálisis* 6, 216-225.
- LASTESIS, Colectivo. (2021). *Quemar El Miedo. Un Manifiesto*. Planeta.
- Lejeune, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Reis. Madrid. Megazul-Endymion. <https://doi.org/10.2307/40183727>
- Lemkin, R. (1944). *El dominio del eje sobre europa ocupada: leyes de la ocupación. Análisis sobre el gobierno*.
- Propuestas para la enmienda*. Washington, D.C., Fundación Carnegie para la paz internacional.
- Lippard, L. (2001). Mirando alrededor: ¿Dónde estamos y dónde podríamos estar? En P. Blanco, J. Carrillo, J. Claramonte y M. Expósito (Eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Universidad de Salamanca.
- Martínez, M. (17 de noviembre de 2020). "Suspenden a jueces que absolvieron a violador por calzón rojo de la víctima". *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/vida/20201117/49528039056/suspenden-a-jueces-que-absolvieron-a-violador-por-calzon-rojo-de-la-victima.html>
- Mayer, M. *El Tendedero*. <https://www.facebook.com/groups/El.Tendedero.Monica.Mayer>
- _____. (2021). *Intimidades... o no. Arte, vida y feminismo*. Ciudad de México. Instituto de Estudios Críticos.
- Mbembe, A. (2006). *Necropolítica seguido de sobre el gobierno privado indirecto*. Barcelona, Melusina.
- Millán, J. (2016). Vocabularios contra el acoso. La importancia de nombrar. *Pregunte. Pínto Mi Raya*. <https://pregunte.pintomiraya.com/index.php/la-obra-viva/el-tendedero/item/45-vocabularios-contr-el-acoso-la-importancia-de-nombrar>
- OACNUDH. (2018). *Las víctimas del Hogar Seguro Virgen de la Asunción. Un camino hacia la dignidad*. Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos en Guatemala.
- ONU. (2006). *Manual sobre programas de justicia restaurativa*. Organización de las Naciones Unidas, 2006. http://www.unodc.org/documents/justice-and-prison-reform/Manual_sobre_programas_de_justicia_restaurativa.pdf
- Radford, J., Russell, D., y Caputi, J. (1992). *Femicide: The Politics of Woman Killing*. Nueva York, Twayne Publishers.

- Rassmusen, E. "Elise Rasmussen," n.d. <https://www.eliserasmussen.com>.
- Rich, A. (1999). *La heterosexualidad obligatoria y la existencia lesbiana. Sexualidad, género y roles sexuales*. <http://ir.obihiro.ac.jp/dspace/handle/10322/3933>.
- Rodríguez, A. (2015). *Cuepos "Irreales" + Arte Insumiso En La Obra de Argelia Bravo*. Quito, Universidad Andina Simón Bolívar.
- Schneemann, C. (2011). "Regarding Ana Mendieta", n.d. <https://www.schneemannfoundation.org/writing/regarding-ana-mendieta>.
- Segato, R. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo.
- _____. (2016). *La guerra contra mujeres*. Madrid: Tráficantes de sueños.
- _____. (2019). Pedagogías de la crueldad. El mandato de la masculinidad. *Revista de la Universidad de México*, Feminismos / Dossier. <https://www.revistadelauniversidad.mx/download/050fdfa1-d125-4b4b-afb8-b15279b6f615?filename=pedagogias-de-la-crueldad>
- Stevens, Q, Franck, K, y Fazakerley, R.(2018). Counter-Monuments: The-Anti-Monumental and the Dialogic. *The Journal of Architecture* 17(6), 951–72. <https://doi.org/10.1080/13602365.2018.1495914>.
- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Colección Antropología. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Varela, N. (2019). *Feminismo 4.o. La Cuarta ola*. Madrid, Penguin Random House.
- Walker, J. (2009). The Body Is Present Even If in Disguise: Tracing the Trace in the Artwork of Nancy Spero and Ana Mendieta. *Tate Papers*, 11. <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/11/the-body-is-present-even-if-in-disguise-tracing-the-trace-in-the-artwork-of-nancy-spero-and-ana-mendieta>
- Wolffer, L. (2011). *Evidencias. Jardín de Academus. Laboratorios de Arte y Educación*, 224. Ciudad de México, Museo Universitario de Arte Contemporáneo.
- Zehr, H. *El pequeño libro de la justicia restaurativa*. Good Books. <https://doi.org/10.2307/j.ctv15kxft9.5>

Índice de figuras

- 58 | **Figura 1:** Mónica Mayer, *El Tendedero*, México, 1978.
- 63 | **Figura 2:** Mónica Mayer, *El Tendedero*, Colombia, 2015.
- 66 | **Figura 3:** Argelia Bravo, *Arte/Evidencia. Inventario de un itinerario corporal*, Venezuela, 2009.
- 68 | **Figura 4:** Argelia Bravo, *Arte es Evidencia*, Venezuela, 2007–2009.
- 72 | **Figura 5:** Lorena Wolffer, *Evidencias*, México, 2010–2016.
- 73 | **Figura 6:** Lorena Wolffer, *Evidencias*, México, 2010–2016.
- 77 | **Figura 7:** Eleonora Ghioldi, *Atravesadxs*, Argentina, 2021.
- 78 | **Figura 8:** Eleonora Ghioldi, *Atravesadxs*, Argentina, 2021.
- 85 | **Figura 9:** Teresa Margolles, *Pesquisas*, México, 2016.
- 95 | **Figura 10:** Larisa Escobedo, *Gramática necropolítica*, México, 2018.
- 97 | **Figura 11:** Elina Chauvet, *Zapatos rojos*, México, 2012.
- 99 | **Figura 12:** Elina Chauvet, *Zapatos rojos*, Italia, 2015.
- 103 | **Figura 13:** Teresa Serrano, *La piñata*, México, 2003.
- 108 | **Figura 14:** Erika Diettes, *Sudarios*, España, 2015.
- 118 | **Figura 16:** Regina José Galindo, *Las escucharon gritar y no abrieron la puerta*, Guatemala, 2017.
- 121 | **Figura 17:** Regina José Galindo, *La Verdad*, Guatemala, 2013.
- 145 | **Figura 18:** Artemisia Clark, *Rastros corporales (1974/1982/2017)*, Estados Unidos, 2017.
- 150 | **Figura 19:** Regina José Galindo, *CAL (utilizada para desaparecer cadáveres). Homenaje a Ana Mendieta*, Brasil, 2023.
- 152 | **Figura 20:** Elisa Rassmusen, *Variaciones*, Estados Unidos, 2014.
- 156 | **Figura 21:** Colectiva Hilos, *Sangre de mi sangre*, México, 2019–2022. (Fotografía de Aldo Sotelo y Angie).
- 168 | **Figura 22:** Colectivas Feministas, *Antimonumenta*, México, 2019.
- 169 | **Figura 23:** Colectiva SJF, *Ni una más*, México, 2020.
- 170 | **Figura 24:** Kiyo Gutiérrez, *México feminicida y transfeminicida, Fuego, Tierra, Aire, Agua*, México, 2019–2023. (Documentación fotográfica de Pistor Orendain).
- 179 | **Figura 25:** LASTESIS, *Un violador en tu camino*, Chile, 2019.

- 185 | **Figura 26:** Vivir Quintana, *Canción sin miedo*, México, 2020. (Fotograma del video musical *Canción sin miedo* en colaboración con la Banda Femenil Regional Viento Florido, en una interpretación en castellano y ayüuk. Video dirigido por Gisela Césares y fotografiado por Jesús Cornejo).
- 189 | **Figura 27:** Larisa Escobedo, *Coyolxauhqui remembrada, rememorada, restaurada*, México, 2021.

Arte restaurativo y feminista.
Contra la violencia feminicida de Abya Yala,
de Larisa Escobedo,
se terminó en marzo de 2025

Colección Visualidades | Vol. I

¿Puede el arte sanar comunidades? ¿Frente a la ignominia del feminicidio, cómo podemos restaurar los tejidos sociales?

Este libro trata de contestar esas preguntas a través de un recorrido por el arte de las mujeres en nuestro continente. *Arte restaurativo y feminista. Contra la violencia feminicida en Abya Yala* propone indagar sobre las prácticas culturales contemporáneas que defienden la vida y la dignidad humanas, más allá de la representación o la denuncia, a través de la implementación de metodologías diversas de inclusión comunitaria, discusión colectiva y formación de lazos afectivos que permitan combatir con firmeza la violencia extrema hacia las mujeres, desde perspectivas críticas, decoloniales y feministas.

Recuperando la noción de justicia restaurativa, este texto invita a pensar el arte como una herramienta de restauración social que permita un replanteamiento de los pactos colectivos encaminados hacia una organización más justa, equitativa, sana y libre de violencia. Haciendo un recorrido por el trabajo de artistas chilenas, colombianas, cubanas, mexicanas, argentinas, uruguayas y venezolanas, el texto crea un mapa de resistencia cultural en Abya Yala, considerando el arte contemporáneo como una herramienta vital de amplias potencialidades contra la violencia feminicida.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

