

Prácticas artísticas al servicio de los y las familiares de víctimas de desaparición forzada

Artistic Practices at the Service of Families of Enforced Disappeared Victims

Artículo recibido el 9 de mayo de 2022; devuelto para revisión el 25 de julio de 2022; aceptado el 3 de agosto de 2022; <https://doi.org/10.22201/ie.18703062e.2023.122.2811>

Natalia Stengel Peña The University of Edinburgh, <https://orcid.org/0000-0003-4135-000X>

Líneas de investigación Arte feminista; *artivismo* feminista; violencia de género; arte latinoamericano.

Lines of research Feminist art; feminist artivism; gender violence; Latin-American art.

Publicación más relevante “La pantalla rosa. Análisis mediático del triunfo del capitalismo rosa”, *Revista Arista Crítica* I, núm. 1 (2021): 118-131, <https://doi.org/10.18041/2745-1453/rac.2020.v1n1.6257>

Resumen Este artículo analiza algunas propuestas de protesta artística en contra de la desaparición forzada en México. El objetivo general de este estudio fue identificar algunas estrategias y herramientas que, desde el arte, pueden facilitar la labor activista de los familiares de las y los desaparecidos. El estudio resultó de la participación en el Diplomado de Desaparición Forzada en México y América Latina, organizado por la UAM Cuajimalpa. De esta manera, se incluyó un análisis cualitativo de lo ahí expresado por las madres y padres. Al mismo tiempo, se analizan, desde una mirada crítica y feminista, algunas propuestas estéticas que utilizan conceptos como *artivismo* o nuevo género de arte público con el fin de comprender manifestaciones culturales contemporáneas que se insertan en prácticas de protesta social. Al tomar como caso de estudio obras de Mónica Mayer y el proyecto *Bordando por la paz*, se identificaron algunas cualidades de estas nuevas formas de arte político y el aporte que tienen para la lucha social.

Palabras clave Desaparición forzada; artivismo feminista; arte político; activismo de las madres; México.

Abstract The following article explores some examples of artistic protest against enforced disappearances in Mexico. The study's main objective was to identify some strategies and tools that art can provide to amplify

the effect of activism by victims' mothers. The analysis derives from the experiences shared by protesting mothers during the Seminar on Enforced Disappearances in Mexico and Latin America organized by UAM Cuajimalpa. Hence, it includes a qualitative analysis of what was expressed by the participants. Likewise, some aesthetic proposals were analyzed using concepts such as "artivism," a new genre of public art seeking to understand contemporary cultural manifestations that are a form of social and political demonstration. Finally, considering the work of Mónica Mayer and the project *Bordando por la paz* as examples of this new form of political art, we identified qualities that make them appropriate and efficient protest forms.

Keywords Enforced disappearance; feminist *artivism*; political art; mother's activism; Mexico.

NATALIA STENGEL PEÑA
THE UNIVERSITY OF EDINBURGH

Prácticas artísticas al servicio de los y las familiares de víctimas de desaparición forzada

En México experimentamos un aumento en los casos de desaparición forzada.¹ El registro de personas desaparecidas comienza desde 1964; sin embargo, ha habido un claro incremento de casos desde que, en 2006, el expresidente Felipe Calderón declaró la guerra contra el narcotráfico. A partir de ese momento, y hasta mayo de 2022, se han registrado 100 000 casos de desaparición forzada.² Se habla de desaparición forzada cuando: “el arresto, la detención, el secuestro o cualquier otra forma de privación de libertad que sean obra de agentes del Estado o por personas o grupos de personas que actúan con la autorización, el apoyo o la aquiescencia del Estado”.³ Dada la negligencia o involucramiento del Estado, las familias han adquirido un papel fundamental en la búsqueda de las personas desaparecidas, en el cambio en la narrativa del fenómeno y en la creación de mecanismos para detener la existencia del crimen. Sin embargo, las familias no pueden ni deben hacerse cargo

1. Secretaría de Gobernación, Registro Nacional de Personas Desaparecidas y No Localizadas, 2022, <https://versionpublicarncpdno.segob.gob.mx/Dashboard/ContextoGeneral>.

2. ICRC/Afilms, “México: ante los más de 100 000 desaparecidos, la ONU insta al gobierno a combatir la impunidad”, *UN News*, sec. “Derechos Humanos”, 17 de mayo de 2022, <https://news.un.org/es/story/2022/05/1508892> (consultado el 25 de junio de 2022).

3. Secretaría de Gobernación, *Protocolo homologado para la búsqueda de personas desaparecidas y la investigación del delito de desaparición forzada* (Ciudad de México: Secretaría de Gobernación, 2015), 18.

solas. Con esto en mente, me propongo explorar algunas propuestas activistas que podrían categorizarse dentro del arte político mientras buscan satisfacer una agenda social y amplificar el alcance de sus mensajes. En concreto, analizaré una propuesta de Mónica Mayer (Ciudad de México) y del Colectivo Fuentes Rojas (México, 2011). Mi objetivo es identificar las herramientas artísticas que pueden ser de utilidad para las acciones que llevan a cabo las familias.

Después de participar en el Diplomado sobre Desaparición Forzada en México y América Latina,⁴ me ha quedado claro que los familiares de desaparecidos desarrollan un sentido de agencia mientras lidian con la tragedia que suponen los casos que enfrentan. Es decir, no necesitan que se les dé una voz porque tienen una, expresan lo que sienten y necesitan, comparten sus testimonios para denunciar y apoyar a otras familias en la búsqueda. Si bien han logrado que se les reconozca como víctimas indirectas de la desaparición forzada, son unas víctimas que no permanecen en silencio y buscan que se haga justicia. Al experimentar de cerca los efectos de lo que Sayak Valencia llama *capitalismo gore*,⁵ los familiares de desaparecidos se convierten en algunos de los mayores expertos sobre la violencia que se vive en México.⁶ Entre las necesidades que expresaron durante el diplomado, me llamaron la atención dos de ellas. Una fue durante la sesión sobre activismo y memoria, en la que una madre dijo: “Está muy bien la memoria, pero ¿qué pasa si yo no quiero hacer memoria? Yo sigo buscando a mi hija”.⁷ La segunda fue expresada sobre todo por Graciela Pérez Rodríguez, madre de Milynali Piña Pérez (desaparecida en 2012 junto con otros cuatro familiares), y respaldada por familias

4. Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa, *Sesión 7. Diplomado Desaparición Forzada en México y América Latina* (Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa, 2021). Todas las sesiones del diplomado están disponibles en <https://youtu.be/zv-LENh3n8k>.

5. Sayak Valencia, *Capitalismo gore* (Santa Cruz de Tenerife: Editorial Melusina, 2010).

6. Valencia acuña este término para describir el cambio en los niveles de violencia que acompañan el sistema neoliberal mexicano. Ella observa que el sistema productivo depende de una explícita manifestación de violencia: “produce no sólo esquivos sino sicarios especialistas en la violencia que han encontrado la manera de redimensionar el espacio, el cuerpo y la muerte convirtiéndolos en elementos rentables, transformando la capacidad de dar muerte a otro ser humano en un fenómeno capitalizable fuera de la guerra, integrándolo como uno más de los sectores del mercado”, en Valencia, *Capitalismo gore*, 110.

7. Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa, *Sesión 7. Diplomado Desaparición Forzada en México y América Latina*.

de Coahuila quienes buscan en las violentamente llamadas “cocinas”.⁸ Como resultado de sus labores de búsqueda en Tamaulipas y Coahuila, han solicitado que a algunas locaciones de búsqueda se les llame *sitios de exterminio*. Esto porque, a diferencia de las fosas clandestinas, no se usan para ocultar cuerpos, sino para destruirlos e imposibilitar su identificación. La relevancia de utilizar este nombre es que supone mayor asignación de recursos para el trabajo de campo y de laboratorio dados los procesos técnicos específicos para levantar indicios (por ejemplo: cribado y tamizado, análisis geológico y arqueológico, etcétera).⁹ Esta solicitud de las familias no ha sido del todo bienvenida por parte de autoridades;¹⁰ sin embargo, dada su justificada necesidad se podría realizar una campaña que posicione el término de *sitios de exterminio*. En ese sentido, existen herramientas artísticas que precisamente podrían integrarse y potenciar las acciones que llevan a cabo las familias y que pueden abonar más allá de fomentar actos de memoria.

Por costumbre, asociamos el arte y a los artistas con lo que puede introducirse a un museo. En muchas ocasiones, encontramos en estas instituciones obras de arte social o político que denuncian y visibilizan una problemática. Esta forma tiene su utilidad y relevancia. Cuando Ai Weiwei, el artista chino reconocido internacionalmente, montó *Restablecer memorias* (2019) sobre la desaparición de los 43 estudiantes de Ayotzinapa volvió imposible que las au-

8. Las cocinas son un sitio en el desierto de Coahuila en el que, en 2011, el crimen organizado desintegró los cuerpos de personas que habían secuestrado. Los números concretos de víctimas aún se desconocen. Alberto Nájjar, “Coahuila, la enorme fosa clandestina de México”, *BBC*, sec. “BBC Mundo”, Ciudad de México, 4 de marzo de 2014, https://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/03/140303_coahuila_mexico_desaparecidos_zetas_narcotrafico_an (consultado el 19 de enero de 2022). Diversos familiares han expresado su rechazo a este término y procuran posicionar el nombre de campos de exterminio. Por ejemplo, Leticia Hidalgo (madre de la víctima de desaparición forzada Roy Rivera) declaró en entrevista con Nadejda: “campos de exterminio’ es donde encuentras balazos, ropa, sangre y restos humanos; la ‘cocina’ es donde nosotras nos juntamos, cocinamos, platicamos y comemos”. Véase Iliná Nadejda, “¡Tu madre está en la lucha! La dimensión de género en la búsqueda de desaparecidos en Nuevo León, México”, *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, núm. 67 (2020): 119-136, <https://doi.org/10.17141/iconos.67.2020.4172>.

9. Milynali Red CfC, *Protocolo estandarizado de búsqueda ciudadana en sitios de exterminio* (Ciudad de México: Milynali Red CfC, 2020), 6, <https://www.milynaliredcf.org/protocolo-de-busqueda> (consultado el 21 de noviembre de 2021).

10. Elefante Blanco, *¿Por qué hablamos de sitios de exterminio en México? Conversatorio en el Día Internacional de la Desaparición Forzada* (Ciudad de México: Elefante Blanco, 2021), <https://www.youtube.com/watch?v=UHD5dFLTb4Y&t=2116s> (consultado el 30 de agosto de 2021).

toridades pudieran menospreciar o invisibilizar el caso frente a la prensa internacional. El caso impresionó al artista, pero sobre todo lo motivó a proponer algo al afirmar: “cada crimen crea un vacío y envenena a la sociedad”.¹¹ La propuesta recreaba la historia de la desaparición revelando al mundo entero el torpe (en el mejor de los casos pues más bien se debería hablar de complicidad) desempeño de las autoridades, la importancia y condiciones de vulnerabilidad que enfrentaba este grupo, presentaba las hipótesis oficiales en contraste con las denuncias que hacían los padres y, de mayor relevancia, recreaba los retratos de los estudiantes. Con un millón de piezas de lego y bajo la supervisión de Ai Weiwei, los estudiantes de la UNAM recrearon los retratos de los 43 de Ayotzinapa; un objeto de juego se convirtió en una herramienta de denuncia. El que alguien como Weiwei los representara garantizó que el ojo mediático internacional se fijase en ellos. Sin embargo, hay otras propuestas que tienen un perfil más activo y que no necesariamente terminarán en un museo. Existen propuestas que responden al lema “Sin las familias no” y que muestran más interés en cumplir las expectativas de los familiares mientras que de manera simultánea conflictúan o amplían la definición de arte político.

Los ejercicios de memoria son altamente pertinentes en algunos casos, por ejemplo, en Argentina, Chile y Uruguay, donde las dictaduras que desaparecían personas terminaron, pero las nuevas generaciones siguen viéndose afectadas. Las labores que hicieron las madres y las abuelas de la Plaza de Mayo todavía resuenan en los activismos de estos países. En ese sentido, la académica Silvia Elizalde explica los lazos entre las madres y las feministas de la Marea Verde, y destaca la importancia de la memoria para transmitir la lucha.¹² Libros como *Conversación al sur*¹³ o *La resta*¹⁴ demuestran el impacto transgeneracional de las desapariciones. Por otro lado, las madres mismas han generado publicaciones para abonar a la construcción de la memoria. Alice Partnoy en su artículo “Textual Strategies to Resist Disappearance & the

11. “Because every crime creates a vacuum and it poisons society”, en Alberto Fajardo, “Artist Ai Weiwei Takes Aim at State Violence in Mexico with Legos”, *Reuters*, sec. “Emerging Markets”, 13 de abril de 2019, <https://www.reuters.com/article/us-mexico-art-aiweiwei-idUSKCN1RPOtV> (consultado el 21 de noviembre de 2021).

12. Silvia Elizalde, “Hijas, hermanas, nietas: genealogías políticas en el activismo de género de las jóvenes”, *Revista Ensembles*, núm. 8 (2018): 86-93.

13. Marta Traba, *Conversación al sur* (Madrid: Siglo XXI, 1999).

14. Alia Trabucco Zerán, *La resta* (Santiago de Chile: Demipage, 2015).

Mothers of Plaza de Mayo”¹⁵ analiza cómo estos textos son fundamentales en la construcción de la solidaridad social y permiten hoy comprender la realidad que enfrentaron. En su artículo menciona libros como *El corazón en la escritura* (1997) en el que las madres de la Plaza de Mayo publicaron sus testimonios. Si bien un ejercicio literario de este tipo sería pertinente en México, su utilidad y necesidad debe ser expresada por parte de los familiares en búsqueda de sus desaparecidos.

Dado el contexto histórico, en el México contemporáneo los ejercicios de memoria son distintos. Las labores restaurativas resultan insuficientes cuando los crímenes siguen sucediendo y no ha habido cambios estructurales suficientes que abonen a la erradicación de delitos como desaparición forzada o feminicidio. En su libro *Memoria prematura. Una década de guerra en México y la conmemoración de sus víctimas*, Lilian Paola Ovalle y Alfonso Díaz Tovar comparan las acciones artísticas que han encabezado las familias en Argentina, Colombia y México. Mientras que en el primer país el objetivo es no olvidar las dictaduras, en Colombia (donde continúan las prácticas criminales) procuran una memoria perpetua que evite la repetición y, en México tienen una dimensión particular. Ovalle y Díaz Tovar se concentraron en la creación de antimonumentos¹⁶ y notan que éstos “se alejan de la memoria monolítica, fetichizada y descontextualizada que se privilegia en monumentos”,¹⁷ al mismo tiempo que señalan la imposibilidad de una memoria colectiva pues “la memoria de un acontecimiento no puede articularse en el tiempo presente de dicho acontecimiento, es decir, mientras esté sucediendo”.¹⁸ Las acciones artísticas que involucran a familiares que aún buscan a sus desaparecidos o justicia se enfocan en denunciar o en ampliar la búsqueda.

15. Alicia Partnoy, “Textual Strategies to Resist Disappearance and the Mothers of Plaza de Mayo”, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 9, núm. 1 (2007), <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1028>.

16. Los antimonumentos, o antimonumentas para algunas propuestas feministas, son instalaciones clandestinas que “fijan un suceso histórico particular, toda vez que simbolizan un hecho que rompe la continuidad histórica. [...] Las causas a las que hacen referencia no pretenden formar parte del pasado para su recuerdo o conmemoración, sino que se trata de acontecimientos que no dejan de suceder”, Heinrich Böll Stiftung, *Antimonumentos. Memoria, verdad y justicia* (Ciudad de México: Henrich Böll Stiftung, 2020), 9.

17. Lilian Paola Ovalle y Alfonso Díaz Tovar, *Memoria prematura. Una década de guerra en México y la conmemoración de sus víctimas* (Ciudad de México: Conacyt/Heinrich Böll Stiftung, 2019), 159.

18. Ovalle y Díaz Tovar, *Memoria prematura*, 170.

No es accidental que, en México, la violencia sistémica en la que se posibilitan las desapariciones forzadas y la necesidad de explorar un lenguaje artístico alternativo encuentren el mismo momento histórico como clave para comprender la cara violenta del México moderno. El movimiento del 68 representa un rompimiento histórico que reveló la cara del Estado frente a las y los ciudadanos. La tragedia de Tlatelolco en la que el gobierno abrió fuego en contra de los estudiantes desenmascaró un Estado criminal y con la posibilidad de asesinar a los ciudadanos y ciudadanas que le resultan incómodo/as. Las matanzas del 2 de octubre de 1968 y de Corpus Christi (1971) afectaron directamente a las familias que perdieron a sus hijas e hijos. Si bien éstos son los eventos más señalados como muestra de abuso de autoridad, el México de la década de los años ochenta presentó otros sucesos. Por ejemplo, las acciones de los Vikingos en Guadalajara, las Juventudes Comunistas y la Liga Comunista 23 de Septiembre. Estos movimientos de inspiración marxista tuvieron levantamientos en Monterrey, Guadalajara, Sonora, Sinaloa y la Ciudad de México; la mayoría reconocieron “fallas evaluativas realizadas por los movimientos a favor de la democratización estudiantil”¹⁹ por lo que debieron “proponer y trazar nuevos marcos de acción”. Dada la fuerza política que adquirieron, también se volvieron blanco de represalias y desaparición forzada. Para hacerle frente a la guerra sucia del Estado en contra de los estudiantes, Rosario Ibarra de Piedra, cuyo hijo fue desaparecido en Nuevo León siendo el líder estatal de la Liga Comunista 23S en ese estado, fundó el Comité Eureka,²⁰ el lema con el que realizaron sus búsquedas “Porque vivos se los llevaron, vivos los queremos” hoy está presente en diversos movimientos de búsqueda.

Los efectos colaterales de la represión política durante las décadas de los años sesenta, setenta y ochenta en la población mexicana resultaron en una desconfianza hacia la maquinaria gubernamental, miedo al Estado criminal y claridad sobre la capacidad de respuesta violenta por parte de las autoridades. Carolina Robledo Silvestre²¹ explica que, en México, “la desaparición forzada

19. Rodolfo Gamiño Muñoz y Mónica Patricia Toledo González, “Origen de la Liga Comunista 23 de Septiembre”, *Espiral (Guadalajara)* 18, núm. 52 (8 de julio de 2022): 9-36.

20. Iliná Nadejda, “‘¡Tu madre está en la lucha!’ La dimensión de género en la búsqueda de desaparecidos en Nuevo León, México”, *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, núm. 67 (2020): 119-136, <https://doi.org/10.17141/iconos.67.2020.4172>.

21. Carolina Robledo Silvestre, “Genealogía e historia no resuelta de la desaparición forzada en México”, *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, núm. 55 (2016): 93-114, <http://dx.doi.org/10.17141/iconos.55.2016.1854>.

de personas comenzó a considerarse una categoría de la represión política a partir de los acontecimientos ocurridos en 1968”.²² Por otro lado, Edward J. McCaughan²³ explora las consecuencias de la matanza de estudiantes en la esfera artística, sobre todo en la feminista. Él observa que los artistas se enfrentan al Estado desde su obra: “intentan menoscabar la poderosa influencia del Estado sobre los artistas y otros intelectuales y posicionar un espacio artístico independiente y crítico al servicio de las clases populares”.²⁴ En entrevista con McCaughan, Víctor Muñoz, de Proceso Pentágono, dejó claro que su interés primordial no era satisfacer las demandas culturales institucionales, sino que su propósito “central, nuestra preocupación más urgente era el problema de los derechos humanos, la tortura y las desapariciones en la década de 1970”.²⁵ Al ponerse al servicio de las clases populares y, eventualmente, de los grupos en condiciones de vulnerabilidad, estas formas de arte parecen interesarse en primer lugar por realizar un trabajo artístico con efectos sociales y políticos más que en satisfacer la agenda de los críticos.

Por otro lado, cuando se refiere en concreto al movimiento artístico feminista, los sucesos de 1968 también supusieron un parteaguas. Al buscar la conformidad entre la población y distintas clases sociales, el gobierno de Luis Echeverría, altamente señalado por el papel que tuvo en las masacres de estudiantes, procuró modificar las estructuras burocrático-administrativas. La historiadora de arte feminista Araceli Barbosa observa cómo estos sucesos y las ideas feministas de Estados Unidos resonaron en el movimiento de las mujeres en el arte que tiene “raíces análogas a las de otros grupos minoritarios y segregados en la distribución del poder”.²⁶

22. Robledo Silvestre, “Genealogía e historia”, 99.

23. Traducción propia de un texto original en inglés: “attempted to undermine the state’s powerful influence over artists and other intellectuals and to reclaim an independent, critical space for art at the service of the popular classes”, en Edward J. McCaughan, “Navigating the Labyrinth of Silence: Feminist Artists in Mexico”, *Social Justice* 34, núm. 1 (2007): 44-62.

24. McCaughan, “Navigating the Labyrinth”, 45.

25. Traducción propia de un texto original en inglés: “central, most urgent concern was the issue of human rights, torture and disappearances in the 1970s”, McCaughan, “Navigating the Labyrinth”, 53.

26. Araceli Barbosa, *Arte feminista en los ochenta en México. Una perspectiva de género* (Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos/Casa Juan Pablos, 2008), 37.

Entre arte político, activismo e intervenciones sociales

Las nuevas manifestaciones artísticas, que se gestaron durante los años setenta y ochenta se alimentaron de otros movimientos sociales (el feminista, movimientos de comunidades originarias, activismo LGBTQIA+, estudiantiles, entre otros), se vuelven particularmente complejas de clasificar utilizando categorías tradicionales del arte. Si bien varios y varias artistas afirman que no están preocupados porque su obra sea clasificada como arte por parte de las autoridades artísticas,²⁷ resulta útil para su análisis comprender las estrategias, los lenguajes y motivaciones detrás de las propuestas.

Por un lado, se podría afirmar que se trata de arte político. La artista cubana Tania Bruguera brinda alguna claridad sobre las intenciones de estas formas de arte, expuestas en su “Declaración de arte político”.²⁸ En este documento comienza por distinguir entre las propuestas que representan lo político y aquellas que actúan de modo político; es decir, que fomentan un cambio en la sociedad. En este tipo de obras el interés está puesto en las consecuencias y las interacciones; no son asociativas sino aplicativas. Por su naturaleza deben escapar de los limitantes impuestos en los espacios artísticos y cívicos lo que las vuelve liminales, cualidad que exploraré más adelante. Propone un arte que es incómodo siempre: “jurídicamente incómodo, cívicamente incómodo, humanamente incómodo”.²⁹ Tiene que estar concebido por y para una comunidad por lo que se acerca tanto al activismo como al arte público. El compromiso de Bruguera con esta forma de arte se confirmó cuando fundó el Instituto de Artivismo Hannah Arendt en La Habana, Cuba.

27. El 5 de agosto de 2020, la activista mexicana Cerrucha lanzó el proyecto *Arte: arma de construcción masiva*, en el que entrevistaba a diversos artistas del sur sobre quehaceres político-artísticos. Al discutir con Lorena Wolffer, quien no se reconoce como activista sino como artista que crea proyectos culturales participativos, discutieron sobre la clasificación de su trabajo. Al privilegiar el alcance social de sus proyectos, la interacción y el compromiso con las comunidades, el interés por satisfacer el sistema del arte, que además mantiene una estructura patriarcal, pasa a segundo o tercer plano. Cerrucha, “Arte: arma de construcción masiva”. Entrevista a Lorena Wolffer, Instagram, 5 de agosto de 2020, <https://www.instagram.com/p/CDFqurzF6O1/> (consultado el 4 de agosto de 2020).

28. Tania Bruguera, “Declaración de arte político”, Blog de artista, *Blog de Tania Bruguera*, 2010, <http://www.taniabruquera.com/cms/388-1-Declaracin+de+Arte+Poltico.htm>. (consultado el 18 de junio de 2021).

29. Bruguera, “Declaración de arte político”.

Definir la práctica de Bruguera y de otras, otras y otros artistas como *artivismo* permite comprender tanto sus intenciones como su dinámica de trabajo. Sin embargo, hay quienes se resisten a la catalogación como artivistas sobre todo por el uso que se le ha dado al término en el que se propone una homogenización de los efectos.³⁰ Inicialmente, el término lo usaron las y los miembros del grupo musical chicano Big Frente Zapatista e integrantes del EZLN; en 1997 emplearon el neologismo para referirse a las prácticas musicales que invitaban al público a ejercer resistencia social frente al neoliberalismo, a políticas discriminatorias y construcciones nacionalistas excluyentes. Un ejemplo de ello es la canción “Todos somos Ramona”.³¹ Los proyectos artivistas serían aquellos que utilizan estrategias artísticas para magnificar el efecto de una acción activista. Pretender establecer un fin último de estas acciones es falaz; si bien el artivismo tiene objetivos claros, la asimilación de tales acciones, la participación en éstas y las formas de expresividad dependen de las manifestaciones individuales unidas en la colectividad.

Otro concepto que podría guiar la comprensión de este nuevo lenguaje artístico es el de New Genre Public Art (Nuevo Género de Arte Político). El término lo propuso la artista estadounidense Suzanne Lacy³² e invitó a diversos artistas a conceptualizarlo en la publicación de 1995, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Lacy se concentra en observar la situación en Estados Unidos. Por tanto, ella señala que el arte público, comúnmente financiado con fondos públicos, es aquel comisionado para un sitio en específico de forma que

30. Durante las *Jornadas de Reflexión: mujer, arte y feminismos*, Cecilia Noriega Vega en su ponencia, “Memorias críticas en las prácticas artístico-políticas feministas sobre violencia de género”, explicó las reservas de algunas artistas, como Lorena Wolffer, Mónica Mayer y Cecilia Itzel Noriega Vega, “Conferencia: memorias críticas en las prácticas artístico-políticas” (Sinaloa: Instituto Municipal de Cultura Culiacán/IMCC, 2021), https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=3997519890345245 (consultado el 20 de enero de 2022).

31. Marisol Berríos-Miranda, Shannon Dudley y Michelle Habell-Pallán, *American Sabor: Latinas and Latinas in US Popular Music*, edición bilingüe (Washington, D.C.: University of Washington Press, 2017), 72.

32. Es importante mencionar que, si bien Lacy pertenece a la generación de artistas feministas de Estados Unidos, ha dialogado con la esfera artística mexicana. Entre las propuestas que aquí analizaré está una obra de Mónica Mayer, quien fue alumna de Lacy y expuso su famosa obra de *El tendadero* con ella y ha promovido su lectura en México; aunque hay que reconocer que la falta de traducción al español de la obra entera de Lacy, a pesar de los esfuerzos realizados por historiadoras de arte como Karen Cordero, limita el acceso a diversos sectores de la población en México.

la locación abona al significado de la obra; puede incluir monumentos, memoriales, estatuas, esculturas, carteles e incluso arte callejero y *performance*. Al mismo tiempo, Lacy detecta cómo el arte público, en algunas ocasiones, busca imponer significados o ejerce formas de violencia simbólica; en concreto, ella habla de aquellas estatuas o monumentos que recuerdan un pasado colonialista o esclavista en comunidades que aún experimentan los efectos de ambos pasados. Lacy agrega el adjetivo “nuevo” porque detecta que existe una propuesta originada en la naturaleza pública, pero con otras características que insertan estas propuestas en las dinámicas de promoción social.³³ La clave de estas formas de arte es el compromiso que establecen lo/a/es artistas con las comunidades. En esta publicación, Patricia C. Phillips destaca que se trata de propuestas posicionadas en los límites del discurso, que ponen a prueba los límites y en los que quienes están a cargo de la obra se convierten en agentes.³⁴ Fundamentalmente, lo/a/es autores que colaboran con Lacy observan que este nuevo arte público no es sólo político, sino que se construye colaborativamente con la audiencia, por lo que se basa en el profundo compromiso social y su interés primordial es el mismo que tengan los grupos activistas con los que convive.³⁵ Los medios artísticos, tradicionales o no, no responden a un capricho de la artista, sino a la necesidad comunicativa. Los antimonumento/as son probablemente un ejemplo que con facilidad se asocia a esta conceptualización.

El arte público en México, además, tiene otra dimensión que lo problematiza y que familiares de víctimas han señalado. Dadas las denuncias, la presión internacional y la visibilización de los problemas derivados del capitalismo gore, el Estado mexicano ha invertido en la creación de monumentos y memoriales. Puesto que su principal objetivo es reivindicar su imagen, estas construcciones financiadas con fondos públicos suelen carecer de sentido o bien, son consideradas como ofensas. Ovalle y Díaz Tovar, después de analizar los memoriales en Ciudad Juárez (El Centro Deportivo Villas de Salvárcar y el de Campo Algodonero, 2011), en la Ciudad de México (la Plaza del Servicio a la Patria y el Memorial a las Víctimas de la Violencia en México, 2012-2013) y en Chihuahua (la Plaza al Policía Caído en el Cumplimiento de su Deber, 2014 y la Galería de la Memoria y la Construcción de la Paz, 2015), observan cómo

33. Suzanne Lacy, ed., *Mapping the Terrain. New Genre Public Art* (Seattle: Bay Press, 1995).

34. Patricia C. Phillips, “Public Constructions”, en Lacy, ed., *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*.

35. Lacy, ed., *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, 19-27.

estos esfuerzos son ajenos a las familias, resultan poco significativos, están localizados en espacios irrelevantes o carentes de sentido y, en consecuencia, permanecen incapaces de generar memoria. Los autores incluso consideran que lo que resulta de éstos es una pseudomemoria: “lugares vacíos de memoria (sin reconocimiento de las víctimas y/o sin reconocimiento de los victimarios) e, incluso, lugares llenos de falsos recuerdos”.³⁶ Aun volviendo a la definición de Bruguera sobre el arte político, resulta difícil imaginar que el Estado se permita la creación de obras que le sean incómodas.

Finalmente, quisiera elaborar un poco más sobre los efectos que tienen estas obras a partir de dos conceptualizaciones. La primera es la idea de lo “liminal”, como lo conceptualiza Ileana Diéguez, y la segunda, es el trabajo psicosocial. Lo liminal es una categoría antropológica que Diéguez³⁷ ha aplicado al análisis de estas nuevas formas de arte al convivir con varias de las artistas feministas contemporáneas. Ella considera liminales aquellas prácticas desarrolladas en espacios públicos en las que la audiencia tiene un papel participativo para generar un discurso colectivo político. Al retomar el concepto de la teoría de Turner, Diéguez observa en estas prácticas artísticas las mismas cualidades que este autor describe pertenecientes a los rituales liminales: “1) La función purificadora y pedagógica, al instaurar un periodo de cambios curativos y restauradores; 2) la experimentación de prácticas de inversión; 3) la realización de una experiencia, una vivencia en los intersticios de dos mundos, y 4) la creación de *communitas*, entendida ésta como una antiestructura en la que se suspenden las jerarquías”.³⁸ Uno de sus ejemplos es, precisamente, el de las manifestaciones con pañuelo blanco que realizaban las madres de la Plaza de Mayo en Argentina durante la dictadura. De forma que, en las obras aquí propuestas, deberían poder identificarse estos mismos elementos.

Otra peculiaridad que tienen estas formas de arte es que presentan similitudes con el acompañamiento psicosocial. Esta forma de acompañamiento busca “prevenir, atender y afrontar las consecuencias del impacto”,³⁹ de dis-

36. Ovalle y Díaz Tovar, *Memoria prematura*, 67.

37. Ileana Diéguez, “Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas”, *Archivo Artea*, núm. 1 (2009), <http://archivoartea.uclm.es/textos/escenarios-y-teatralidades-liminales-practicas-artisticas-y-socioesteticas/> (consultado el 13 de marzo de 2022).

38. Diéguez, “Escenarios y teatralidades liminales”.

39. Susana Navarro, Pau Pérez Sales y Franc Kernjak (gestores), *Consenso mundial de principios y normas mínimas sobre trabajo psicosocial en procesos de búsqueda e investigaciones forenses para casos de desapariciones forzadas, ejecuciones arbitrarias o extrajudiciales* (Bogotá, s.e., 2010), 14.

tintas formas de violencia. El objetivo primordial es promover el bienestar y reconocimiento de la dignidad de quienes se ven afectado/as. Como se verá en las obras analizadas, al interactuar con víctimas de desaparición forzada, entretienen en su quehacer el apoyo emocional (que se convierte en el porqué de estas obras) y tienen como fin último apoyar en el reconocimiento de la dignidad de quienes han sido afectados por este crimen. Cabe destacar que las familias que realizan búsquedas fomentan prácticas de acompañamiento psicosocial a otras familias.

Lo que queda claro en estas obras o proyectos es el deseo de impulsar, apoyar y acompañar el quehacer de las familias buscadoras. La línea entre proyectos sociológicos, antropológicos, psicológicos y artísticos se desdibuja. Son obras de arte público y político al mismo tiempo. Por ejemplo, el mapa realizado por periodistas en el sitio “A dónde van los desaparecidos”⁴⁰ no es muy distinto del mapeo de feminicidios en la Ciudad de México que organizaron la artista Lorena Wolffer y las historiadoras María Laura Rosa y Jennifer Tyburczy durante el *Estado de emergencia: puntos de dolor y resiliencia* (Ciudad de México: Cenart/CCD/La Duplicadora, 2018). Al final, las herramientas del arte, incluyendo el arte digital, se ponen al servicio de los grupos a los que se busca apoyar.

Cartas a las madres

En 1987, dentro del proyecto *¡Madres!*, Mónica Mayer y Maris Bustamante convocaron a un concurso de cartas; la idea era reconocer el papel de las madres. Lejos de imponer un reconocimiento, Bustamante y Mayer convocaron a que voluntariamente algunas mujeres elaboraran mensajes que consideraban pertinentes para ellas. La obra de ambas la realizaron en colectivo con el nombre Polvo de Gallina Negra; el tema más recurrente fue la maternidad. La historiadora de arte Andrea Giunta señala: “Mónica Mayer y Maris Bustamante desencalaron la maternidad apelando a recursos paródicos”.⁴¹ Sin embargo, dependiendo de las necesidades de la población con la que trabajaran, determinaban si se trataba de una parodia (como madres por un día) o actos solemnes.

40. Autores varios, “A dónde van los desaparecidos”, en *A dónde van los desaparecidos* (blog), 2021, <https://adondevanlosdesaparecidos.org/> (consultado el 20 de noviembre de 2021).

41. Andrea Giunta, *Feminismo y arte* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2018).

En este sentido, Mayer y Bustamante han construido su propuesta artística al mismo tiempo que se han involucrado en el activismo feminista; no separan una cosa de la otra, lo que les permite profundizar con la población a la que atienden y detectar los problemas que verdaderamente les aquejan. Al experimentar la maternidad en comunidad pudieron introducir al debate temas sobre la conciliación entre la vida laboral y la familiar, las dificultades de materner y el posicionamiento feminista sobre el ser madres.

Las acciones de Mayer y Bustamante no son ni espontáneas ni esporádicas. Resultan de su involucramiento con las mujeres en el arte y en las manifestaciones y protestas feministas. Obras como *Receta para hacerle mal de ojo a violadores o el respeto al cuerpo ajeno es la paz* (1983), que ocurrió en medio de una manifestación en contra de la violencia sexual, existen porque se involucra a la audiencia como participante. En concreto, Mayer explicó a la historiadora de arte feminista Amelia Jones aquellos proyectos suyos que existen gracias al involucramiento de la gente: *El tendadero*, *Abrazos*, *Justicia y democracia* o el *Performance parásito*⁴² y que demuestran este interés de incluir la participación de la población en la que buscan incidir. Al tomar en cuenta esto, no debería sorprender que la más reciente reactivación del concurso *Cartas a las madres* estuviera pensada como correspondencia dedicada a las madres de víctimas de feminicidio y desaparición forzada en México.

En su origen, el concurso formó parte del proyecto visual *¡Madres!* (1983-1984). Para esto incluyeron arte, correo, cartas y *performances*. La historiadora de arte María Laura Rosa observa sobre la significación del proyecto en general: “La función biológica y la cultural de la maternidad son interpeladas por las artistas de PGN, implicando a los espectadores/as a cumplir un papel activo dentro de la obra”.⁴³ En concreto, Mayer considera que recurrir a los concursos como medio de producción artística para el arte conceptual responde a cómo el arte ha recuperado “la atención de un público que se indigna o se sorprende

42. Amelia Jones y Mónica Mayer, “‘Lubricar el sistema’ y otros dilemas feministas artísticos curatoriales: Amelia Jones en diálogo con Mónica Mayer”, en *Si tiene dudas... pregunte* (Ciudad de México: Editorial RM, 2016), 238.

43. María Laura Rosa, “Un triángulo posible. Redes de relaciones entre el arte feminista argentino, brasileño y mexicano durante los años 70 y 80”, en *Compartir el mundo. La experiencia de las mujeres y el arte*, eds. María Laura Rosa y Soledad Novoa Donoso (Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2017), 140.

con estas propuestas visuales, y que a veces logra conmoverse”.⁴⁴ Para la última reactivación, la atención estuvo enfocada en las madres; no en quienes concursaron, sino en quienes debían recibir las misivas.

Las madres de víctimas de desaparición forzada y feminicidio siempre han tenido un papel activo y sumamente relevante. Para las feministas hay un antes y un después del activismo y la labor legal que encabezaron las madres del caso Campo Algodonero o la lucha que realizó Irinea Buendía para garantizar que hubiera justicia en el caso de su hija Mariana Lima Buendía. En el tema de la desaparición forzada no ha sido distinto. Por ejemplo, está el caso de Graciela Pérez Rodríguez; su labor de búsqueda inició cuando la policía de Tamaulipas estableció que no buscaría a sus familiares dado el riesgo que suponía.⁴⁵ Y si bien ha habido un involucramiento entre diversos grupos feministas y las madres buscadoras, en los últimos años se ha destacado aún más el papel que tiene. Esto se origina por varias causas. En mi opinión, son tres las que cabe señalar. La primera es que, desde 2012, cuando se inició la guerra contra el crimen organizado, se ha incrementado el número de familias buscadoras que “se han organizado frente a la inoperancia del Estado y en desacuerdo con la verdad hegemónica presentada por sus instancias, con el objetivo de obtener justicia y poder encontrar rastros de sus seres queridos”.⁴⁶ Sus papeles tanto en la búsqueda como en la investigación e identificación se incrementan ahora que se vive una crisis forense nacional en la que los estados no pueden cumplir con sus labores; crisis que expresaron todos los y las familiares durante el Diplomado de Desaparición Forzada en México y en América Latina.⁴⁷ En segundo lugar, está el incremento de casos de desaparición forzada (y feminicidio en el que se estiman 12 casos diarios a partir del mapeo que realiza la geógrafa María Salguero). La tercera son las marchas feministas y las reacciones a éstas. En estas protestas hay una organización en la que al frente van las madres de desaparecidos y víctimas de feminicidio. Las madres, junto con otros grupos y colectivos feministas participan activamente en lo que hoy se

44. Mónica Mayer, *Intimidades...o no. Arte, vida y feminismo*, ed. Julia Antivilo y Katnira Bello (Ciudad de México: Editorial Diecisiete, 2021).

45. Elefante Blanco, *¿Por qué hablamos de sitios de exterminio en México? Conversatorio en el Día Internacional de la Desaparición Forzada*.

46. Caterina Morbiato, “Prácticas resistentes en el México de la desaparición forzada”, *TRAC Travaux et Recherches dans les Amériques du Centre*, núm. 71 (2017): 145.

47. Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa, *Sesión 7. Diplomado Desaparición Forzada en México y América Latina*.

llama iconoclasia, esa práctica criticada con el lema: “esas no son las formas”. La iconoclasia, en este contexto, tiene que ver con señalar diversas construcciones de violencia simbólica, una narración urbano-histórica en la que las mujeres son invisibles, y con cuestionar la autoridad de un Estado que no puede garantizar la seguridad de las y los ciudadanos. Los de iconoclasia son actos que vienen del enojo profundo después de la indiferencia, el involucramiento de las fuerzas armadas con grupos criminales, la violencia estructural e institucional que enfrentan las familias a lo largo de sus procesos de justicia y la reacción de la gente al escandalizarse más por el daño a un monumento que por un feminicidio o un caso de desaparición.

Lo cierto es que los grupos feministas no necesitaban pruebas para justificar el enojo, sin embargo, las madres que buscan a sus hijos, hijas y justicia son testimonio diario que debería sensibilizar a la población en general. Por citar algunos ejemplos, el 29 de marzo de 2021, sólo 21 días después de la manifestación del 8 de marzo, una madre en Las Choapas, Veracruz, recibió los restos de su hijo desaparecido en una bolsa de plástico.⁴⁸ A este evento sólo hay que sumarle las palabras de Yesenia Zamudio, madre de María de Jesús Jaime Zamudio, del 20 de febrero de 2020. Su búsqueda de justicia por el feminicidio de su hija ha sido un proceso plagado de machismo, negligencia y violencia institucional, por lo que se pronunció así: “Y la que quiera romper, ¡qué rompa! Y la que quiera quemar, ¡qué queme! Y la que no, ¡que no nos estorbe!”.⁴⁹ Es pensando en todas estas madres que Mónica Mayer reactivó su convocatoria buscando que, en medio de una situación de insensibilidad e indiferencia, las madres supieran que existen mujeres que irán con ellas hasta las últimas consecuencias. La activista y académica Julia Antivilo, quien coordinó la publicación de las cartas y el trabajo de la UNAM para convocar a la reactivación, explica en la introducción que los objetivos eran: homenajear a estas madres “nuestras ídolas, que admiramos su valentía y su insistencia infranqueable”,⁵⁰

48. Editorial Telediario, “Madre de desaparecido recibe restos de su hijo en una bolsa de plástico; demandan trato digno”, *Telediario*, 29 de marzo de 2021, <https://www.telediario.mx/local/madre-desaparecido-recibe-restos-hijo-bolsa-plastico-demandan-trato-digno> (consultado el 20 de enero de 2022).

49. AJ+Español, *Y la que quiera quemar, ¡que queme!*, video en línea (México: AJ+Español, 2020), <https://twitter.com/ajplusespanol/status/1303003592421326848?lang=es> (consultado el 20 de enero de 2020).

50. Julia Antivilo, “Introducción”, en *Cartas a las madres* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2020), 8.

reconocer las labores que realizan, acompañarlas y “visibilizar sus logros y su protagonismo [...] más cuando se intenta desprestigiar sus rabias, sus persistencias, sus formas de poner el cuerpo en esta lucha”.⁵¹

El ejemplar entero supone una inversión de la jerarquía en el momento que Mayer y Antivilo utilizan su plataforma para difundir las voces de otras, quienes, al mismo tiempo, priorizan el papel que tienen las madres en la labor y el activismo por garantizar el cumplimiento de los derechos humanos. Las cartas se publicaron en Internet y su descarga es gratuita. La apreciación de estos documentos no debe venir desde la academia, sino de las madres; sin embargo, pretendo aquí destacar el sentido de algunos de los mensajes que pueden encontrarse. Así, recalcaré algunos de los contenidos que sirven para comprender la naturaleza de los textos. Francesa Gargallo Celentani⁵² inicia por mencionar los espacios de encuentro y denunciar la impunidad para, después de aclarar que conoce a algunas de estas madres, afirmar todo lo que ha aprendido de ellas: el valor civil, coraje, valentía, y reconoce las carencias del sistema “porque no hay justicia ahí donde una madre debe gritar hasta quedarse sin voz al exigir una alerta inmediata cuando se trata de la desaparición de una mujer”.⁵³ Gargallo contextualiza que el activismo de las madres no sólo se dirige en contra de la desaparición, sino de un sistema negligente que actúa con lentitud para resolver los casos de desaparición. Los verbos en infinitivo sugieren un presente eterno que no cambiará hasta que desaparezcan los mecanismos violentos. A pesar de que, de acuerdo con el Protocolo Homologado para la Búsqueda de Personas Desaparecidas y la Investigación del Delito de Desaparición Forzada, las autoridades deben actuar inmediatamente o “a más tardar dentro de las primeras 24 horas a partir de que se tiene conocimiento de la desaparición”,⁵⁴ hay casos en los que afirman que los familiares deben esperar 72 horas. Es sabido que, como afirma el coordinador del diplomado, Edgar Chávez,⁵⁵ en casos de trata de personas, esos tres días que piden esperar son fundamentales para evitar que se saque del país a las víctimas.

51. Antivilo, “Introducción”, 8-10.

52. Francesa Gargallo Celentani, “Tu palabra resuena en mí”, en *Cartas a las madres* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2020), 17-20.

53. Gargallo Celentani, “Tu palabra resuena en mí”, 19.

54. Secretaría de Gobernación, *Protocolo Homologado para la Búsqueda de Personas Desaparecidas y la Investigación del Delito de Desaparición Forzada*, 31.

55. Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa, *Sesión 7. Diplomado Desaparición Forzada en México y América Latina*.

Otras de las finalistas se enfocaron en agradecer aquello que las madres realizan en un contexto tan complejo. Margarita Robles Ambrosio⁵⁶ les da las gracias por la lucha que encabezan y se compromete a involucrarse en su activismo al reconocer la sororidad con la que actúan. Robles Ambrosio construye una metáfora para reconocer que las madres actúan sin parar y su lucha garantiza los derechos de otras; le agradece a las madres: “por ser un semillero en medio de la adversidad, por romper el asfalto con su ardua dedicación y florecer para que otras tengamos una realidad diferente”.⁵⁷ La idea sobre ellas floreciendo en el asfalto representa cómo, aunque tienen todo en contra, logran incidir y fomentar un cambio no sólo en favor de sus hijas, sino con el sentido de erradicar la desaparición forzada; es decir, sus actos tienen una resonancia inconmensurable en medio de la lucha feminista. Romper el asfalto hace referencia a las jacarandas, árboles cuyas raíces lo quiebran y que florecen en marzo acompañando las protestas feministas del 8 de marzo y, además, tienen el mismo color que utilizan las feministas; se trata de una metáfora de cómo las raíces que sientan las madres serán la base de la lucha que “rompa” el patriarcado. En este mismo sentido, Gabriela Huerta Tamayo afirma: “lo que políticamente han hecho es entrañable; redundante en nuestra forma de ver la vida para ser mujeres libres, dignas, sororitarias y solidarias, con sanación incluida”.⁵⁸ De acuerdo con Marcela Lagarde y de los Ríos, académica que introdujo el concepto de “sororidad” a México, este pacto político sólo puede conseguirse liminalmente: al margen del sistema, en resistencia y lejos de los mecanismos de dominación patriarcal.⁵⁹ Al comprender que el feminismo es un movimiento político, la labor de las madres fomenta un reconocimiento de los obstáculos y las necesidades que hay que cubrir para garantizar que las mujeres accedamos a una vida libre de violencia.

Todos los textos prometen sororidad y solidaridad con las madres. Es interesante que el libro no es un acto de visibilización que podría resultar en un menosprecio a todo lo que estas madres hacen; ellas son visibles por sí mismas y quien no sabe de ellas es porque no ha querido ver. Tampoco les ofrece

56. Margarita Robles Ambrosio, “Carta para alguien que nunca se rindió”, en *Cartas a las madres* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2020), 28-31.

57. Robles Ambrosio, “Carta para alguien que nunca se rindió”, 31.

58. Gabriela Huerta Tamayo, “He aprendido de ustedes”, en *Cartas a las madres* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2020), 23.

59. Marcela Lagarde y de los Ríos, “Pacto entre mujeres. Sororidad”, *Aportes para el debate: México*, núm. 25 (2006): 123-135.

un manual sobre cómo actuar porque, una vez más, las madres mismas han generado sus propios manuales y protocolos para apoyar a otras familias.⁶⁰ Resulta interesante que todas las misivas hagan referencia a la violencia que enfrentan, al dolor con el que siguen adelante y a los escenarios terroríficos en los que tienen que buscar a sus hijas. Sin embargo, dada la naturaleza de las epístolas, son al mismo tiempo un acto de agradecimiento, de solidaridad y las posicionan como las actrices relevantes que son al interior del feminismo y los activismos en contra de la violencia.

Para la presentación del libro, Mayer y Antivilo invitaron a madres de víctimas de feminicidio y desaparición forzada a discutir sobre el contenido. Todo el esfuerzo estuvo pensado en ellas, en acompañarlas y garantizar que no se sientan solas. Aunado a esto, fomentar la creación de espacios o publicaciones donde las mujeres pueden expresar la situación de violencia que viven, extiende la función purificadora de este tipo de obras. De las cualidades de lo liminal es probable que la más clara sea la creación de la *communitas*. Desde una dimensión feminista, es un llamado a unirse todas en la sororidad para garantizar que las madres encuentren a sus hijas desaparecidas, que haya justicia y que las instituciones dejen de violentarlas. No hay una propuesta jerárquica, sino un ofrecimiento del acompañamiento necesario para generar una transición hacia otra estructura social no violenta.

Las protestas artísticas de los familiares

Como mencioné anteriormente, entre los preceptos que tienen claros les, los y las artistas que formulan proyectos culturales de intervención social, protestas artísticas o artivismo es que no dan voz. No se puede dar voz a quien ya tiene una que, además, es increíblemente sonora. Esto es aún más notorio cuando las familias buscadoras se organizan para, de forma creativa, protestar o colocar los previamente referidos antimonumento/as. En tales acciones colectivas

60. Un ejemplo de estos manuales es el publicado por los colectivos de Carolina Robledo Silvestre, Mayek Querales Mendoza, Erika Liliana López López, Mitzi Elizabeth Robles Rodríguez, Raúl Alejandro González Pelayo. Grupo de Investigaciones en Antropología Social y Forense, y Servicios y Asesoría para la Paz, *Caminos para la búsqueda en vida* (Cuernavaca: Astrolabio Editorial, 2020), <https://desaparecidosbusquedaenvida.mx/> (consultado el 24 de enero de 2022).

queda claro que están dispuestas a poner todos los recursos que tienen disponibles para visibilizar sus búsquedas.

Lukas Avendaño, artista muxe, es un buen ejemplo de este tipo de protesta. Avendaño utilizaba el *performance*, la danza, la poesía y la antropología para explorar una identidad de género no binaria que sólo es comprensible en la lógica muxe. Sin embargo, después de que su hermano menor, Bruno, desapareciera el 10 de mayo de 2018, dedicó su práctica artística a fortalecer las labores de búsqueda. Como muchas otras víctimas de desaparición forzada, Lukas y su familia sufrieron violencia institucional por parte de la Secretaría de Marina, a la que Bruno pertenecía, y del ministerio público en el que presentaron la denuncia de su desaparición. El documental *La utopía de la mariposa*⁶¹ retrata la transformación del arte de Lukas Avendaño en un acto de denuncia. Aprovechando su plataforma artística internacional, Avendaño realizó el *performance Buscando a Bruno* en el espacio consular mexicano de distintos países: España, Suiza, Canadá, Estados Unidos y Ecuador, por mencionar algunos. Su propuesta descompone la famosa pintura de Frida Kahlo: *Las dos Fridas* (1939). El *performance* de Avendaño no presenta dos polos internos de su personalidad, sino que su hermano Bruno es el otro Lukas; al no estar es sustituido, en algunas ocasiones, por actores y, en otras, por la ausencia. Sin Bruno es imposible la existencia de los dos Lukas. Sobre este *performance*, la investigadora estética Riánsares Lozano de la Pola afirmó: “funciona como un lugar de acción política, de denuncia y encuentro [...]. El dolor propio se transforma en una experiencia colectiva”.⁶² Al acompañar la protesta con la entrega de un oficio en el que denuncia el trabajo deficiente de las autoridades, Avendaño se aleja de los límites del arte clásico e inserta su propuesta en el arte político. Treinta meses después de su desaparición, encontraron el cuerpo de Bruno en una fosa clandestina entre los límites de los municipios de Salina Cruz y Tehuantepec.⁶³ A diferencia de muchas familias, la de Avendaño puede

61. Miguel J. Crespo, *La utopía de la mariposa*, documental (Ciudad de México: Ambulante & Plumas Atómicas, 2020), <https://www.filminlatino.mx/corto/la-utopia-de-la-mariposa>.

62. Riánsares Lozano de la Pola, “¿Dónde está Bruno Avendaño?”, *Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales*, núm. 8 (2018): 32.

63. Diana Manzo, “Después de 30 meses, encuentran sin vida a Bruno Avendaño, marino desaparecido en Oaxaca”, *Aristegui Noticias*, 3 de diciembre de 2020, <https://aristeguinoticias.com/0312/mexico/despues-de-30-meses-encuentran-sin-vida-a-bruno-avendano-marino-desaparecido-en-oaxaca/> (consultado el 19 de noviembre de 2020).

terminar la búsqueda de su desaparecido, sin embargo, deberá continuar buscando justicia para determinar qué fue lo que le sucedió a Bruno.

Existen otras propuestas que, por su naturaleza colectiva, reúnen un profundo dolor compartido, una necesidad comunitaria de justicia y la fuerza grupal de una demanda por encontrar a los desaparecidos. Con esto en mente, exploraré la propuesta de *Bordando por la paz*. Se trata de un proyecto en el que se invita a las familias a bordar con hilo verde los datos de sus desaparecidos o desaparecidas, el lugar donde fue visto o vista por última vez y algún pensamiento. La idea de que sólo les, los y las artistas pueden crear arte se diluye en este nuevo lenguaje artístico. Por un lado, porque rechaza la idea de que exista una necesidad en la cual un artista certificado lleve al plano estético la denuncia; las familias mismas hacen esto. Por otro, se busca escapar de la lógica elitista en la que sólo unos pocos privilegiados tienen la posibilidad de certificarse como artistas y, por tanto, de abogar a la creatividad para la denuncia. En el arte político y social, las herramientas artísticas están al servicio de quienes más las necesitan; en algunas ocasiones basta con que esté presente un guía o alguien con una carrera posicionada que aproveche su plataforma para incrementar la visibilidad de estas obras.

Desde 2011, el colectivo Fuentes Rojas ha propuesto la dinámica de *Bordando por la paz*. En ésta, familiares de desaparecidos y asesinados, colectivos y personas que quieran mostrar su solidaridad se reúnen a bordar, a conversar y a compartirse herramientas y estrategias. El espacio público que toman se convierte en el sitio de acompañamiento psicosocial; es una reunión donde se consolidan alianzas para hacerle frente al sistema. El simple hecho de ver a personas reunidas permite visibilizar la cantidad de víctimas que han resultado de la guerra contra el crimen organizado. Por otro lado, el objetivo general de esta acción es dejar en pañuelos blancos el nombre de las personas desaparecidas (con hilo verde) y asesinadas (con hilo rojo), el lugar en el que acontecieron los hechos, la fecha del suceso, el nombre de quien bordó y el lugar en el que lo realizó. Estos pañuelos tienen la ventaja de que pueden ser fácilmente guardados y transportados para informar sobre los sucesos trágicos y la identidad de quienes son buscados: “Su pequeño tamaño permite llevarlos y portarlos en eventos y espacios públicos. Con ellos, los familiares y colectivos pueden exigir justicia, reclamar, gritar, así como enseñar y comunicar a otros asistentes la técnica de bordado”.⁶⁴ El acto de reunirse en lógica de protesta a

64. Ovalle y Díaz Tovar, *Memoria prematura*, 130.

realizar una actividad colectiva también refuerza la idea de acompañamiento entre estas familias. Las familias están a cargo, proponen una *communitas* en la que no hay una jerarquía entre creadores y espectadores; todas y todos los presentes se unen en un acto catártico y horizontal que sucede en los límites. Sobre esta acción, Diéguez señala que “Las *communitas* de bordadoras y bordadores de pañuelos por la paz [...] hacen parte del tejido luctuoso que nos determina, de la necesidad de hacer el duelo”.⁶⁵ Es el encuentro de varias personas que sienten el mismo dolor, realizan las mismas actividades de búsqueda y priorizan el hecho de encontrar a sus víctimas y la justicia.

El acto de bordar con relación a las desapariciones forzadas tiene dos fuertes significados culturales. En la lógica de los papeles de género, es a las mujeres a las que les corresponde bordar; durante años, esta actividad ha sido considerada propiamente femenina. Incluso teniendo una larga tradición de mujeres artesanas que logran mantener a sus familias con los productos que bordan, en el imaginario colectivo esta actividad permanece como algo propio de las mujeres, que se hace en privado. Por ejemplo, la investigadora de la UAM, Ana María Fernández Poncela⁶⁶ analiza el peso que tiene la repetición de canciones infantiles en la consolidación de los papeles de género, y ejemplifica con la canción popular *Arroz con leche* que describe lo que una mujer digna de casarse debe saber hacer: “Arroz con leche, | me quiero casar | con una señorita | de este lugar. | Que sepa coser, | que sepa bordar...”. Al convertirlo en un acto público y de protesta, rompen la barrera entre lo público y lo privado; cuestionan la clasificación de los papeles de género porque hay hombres participando y modifican por completo el sentido de la actividad de bordar. No replican los mecanismos de los dominadores o del patriarcado para protestar, sino que transforman las herramientas del ámbito privado en potentes formas de denuncia. El segundo significado es el que vincula la lucha de las madres buscadoras mexicanas con la de las madres y las abuelas de la Plaza de Mayo y las arpilleras en Chile.

Tanto las madres del Cono Sur como las madres mexicanas vuelcan sus vidas en la búsqueda de sus hijos. Si bien también hay padres en busca de

65. Ileana Diéguez, *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor* (Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes-La Coordinación Nacional de Teatro/Instituto de Cultura del Estado de Durango/34 Muestra Nacional de Teatro Mexicano, 2013), 33-34.

66. Ana María Fernández Poncela, “Género y canción infantil”, *Política y Cultura/Cultura y Globalización*, núm. 26 (2007): 35-68.

sus hijos e hijas, Iliná Nadejda⁶⁷ destaca cómo los cuerpos de buscadores en Nuevo León están sobre todo conformados por madres. En una estructura social patriarcal, como la de México, sustraer de las madres a los hijos e hijas es un golpe a su identidad, sobre todo considerando que lo que se les atribuye a las mujeres es la maternidad y el espacio privado. Al negarles la maternidad, existe una confrontación de los papeles. Sin embargo, la negación viene de un factor externo: no son ellas quienes rechazan el papel; al contrario, lo afirman al salir a buscar a las y los desaparecidos y justicia. Según Diana Taylor,⁶⁸ el trauma es un acto performativo en sí mismo: “Ya sea que situemos el trauma en lo individual o lo social, su expresión depende de representaciones en vivo y *performances* interactivos”.⁶⁹ La repetición de este trauma impide la negación de la tragedia social por parte de las autoridades y la sociedad en general. Que las madres se reunieran en la Plaza de Mayo para protestar o bordar, y que hoy lo hagan en México, es una constante activación de este trauma. En Argentina llevaban los pañuelos blancos para cubrirse la cabeza: los pañuelos ahora son símbolo de la lucha por los derechos humanos. Estos pañuelos son los mismos sobre los que ahora las mexicanas bordan. Así, en el contexto mexicano, se llevan los pañuelos “Ya no para ser portado sobre la cabeza de los dolientes, sino como textura/texto que evoca el procedimiento de las literaturas de cordel o las tendederas de los patios donde se lava y se extiende la ropa al sol”.⁷⁰ La ropa sucia no se lavará en casa: será en el espacio público que, así, es invadido desde lo privado.

Por otro lado, el acto de bordar vincula a las madres mexicanas con las madres chilenas que también buscan a sus desaparecidos. La dictadura chilena inició en 1973 con un gobierno autoritario y represivo que desapareció a quienes se opusieron a su proyecto estatal. Su maquinaria parece ser perfecta al dominar ideológicamente a algunos y algunas y al suprimir a quienes no aceptarían las nuevas condiciones. Sin embargo, desde el ámbito privado, y de forma inesperada, serán las madres de las y los desaparecidos quienes se posicionen

67. Nadejda, “¡Tu madre está en la lucha!”.

68. Diana Taylor, “Trauma and Performance. Lessons from Latin America”, *Publications of the Modern Language Association of America* 121, núm. 5 (2006): 1674-1677, <https://doi.org/10.1632/pmla.2006.121.5.1674>.

69. Taylor, 1676. Texto originalmente en inglés: “Whether we situate trauma in the individual or social body, its expression depends on live reenactments and interactive performance”.

70. Diéguez, *Cuerpos sin duelo*, 34.

en contra de los mecanismos de control. Según Marjorie Agosin,⁷¹ las arpilleristas son mujeres de poblaciones marginales que, en 1974, auspiciadas por la Vicaría de la Solidaridad, comenzaron a bordar arpilleras para alimentar a los hijos de padres muertos o desaparecidos. Las arpilleras son textiles económicos, usualmente resistentes, para la creación de sacos y cubiertas de productos en almacenes o fábricas. Agosin⁷² identifica como el origen de las arpilleras, los bordados en lana iniciados por Violeta Parra en los sesenta; posteriormente se continúa esta tradición en la Isla Negra (un pueblo de pescadores a las afueras de Santiago).⁷³ Las esposas de los pescadores alegran el poblado mediante sus bordados en los que retratan la vida cotidiana al mismo tiempo que apoyan el sustento del hogar. Sin embargo, cuando han de protestar en contra de la tortura y desaparición de sus hijos e hijas utilizan la narrativa textil para denunciar estos actos. Constantemente vemos en marcha una dinámica en la que lo público-político invade lo privado-familiar, y así las mujeres contestan desde lo privado para denunciar lo político. Su acto adquiere mayor significado cuando bordan sobre la ropa que perteneció a sus desaparecidos volviendo imposible negar su existencia pasada y presente. Incluso, en algunas situaciones, estas mujeres utilizaron la ropa de las personas desaparecidas para contar su historia. Igual que los pañuelos mexicanos, las arpilleras pueden ser fácilmente transportadas; considerando que se buscó evitar las denuncias a la dictadura en el extranjero, es posible guardar los retazos de tela en el equipaje. Tales formas de denuncia, en las que se suman muchas voces individuales en una enunciación comunitaria contra la narrativa estatal, se ha convertido hoy en una tradicional forma de denunciar la desigualdad, la pobreza, la escasez de agua y otras problemáticas sociales.

En el caso mexicano, queda claro quién busca a quién o qué. Por otro lado, se abona a crear el análisis del contexto de la desaparición que permite comprender las condiciones en las que el hecho sucedió. Las madres (y otros familiares) ponen toda su creatividad para buscar, denunciar, escribir, bordar e imprimir toda información que las ayude a encontrar a sus hijos e hijas. En su actuar performativo, cuestionan los papeles y estereotipos de género, así como el actuar de las autoridades. Al reunirse, sea en este tipo de acciones

71. Marjorie Agosin, "Agujas que hablan: las arpilleristas chilenas", *Revista Iberoamericana* LI, núms. 132-133 (1985): 523-529.

72. Agosin, "Agujas que hablan".

73. Agosin, "Agujas que hablan", 525.

o de búsqueda, lo/a/es presentes ejercen un acompañamiento psicosocial de escucha a la otra persona. Si bien no es profesional, al empatizar entre ellas logran una comprensión mutua que sólo en su contexto se puede conseguir. Las cualidades propias de bordar abonan al acompañamiento al ser “una práctica contemplativa que requiere tiempo, tranquilidad, introspección y afecto hacia lo bordado, y así, bordadas, estas memorias quedan contenidas en los pequeños lienzos de una manera sumamente emocional”.⁷⁴ Desde los márgenes y sin jerarquías, proponen una obra que testifica una realidad social violenta.

Conclusión

Lejos de pretender apostar por afirmar que estas formas de arte son innovadoras al alejarse de las demandas realizadas por las instituciones culturales, mi intención era explorar algunos proyectos que, desde los márgenes, recurren a herramientas artísticas con fines sociales y políticos. Incluso existen proyectos en los que podría destacarse la calidad artística. Tal es el caso del *Recetario para la memoria* de Zahara Gómez Lucini y las Rastreadoras del Fuerte (2020);⁷⁵ en éste, se reúnen recetas de los platillos favoritos de personas desaparecidas. Las fotografías que ilustran el libro son, técnicamente, impecables. Sin embargo, concentrarse únicamente en las cualidades técnicas del proyecto sugiere una falta de comprensión sobre su objetivo y una carencia de empatía. El recetario es un testimonio de quienes son buscado/as/es, es un recordatorio sobre la lucha que continúa y el lugar vacío a la mesa. Con este tipo de proyectos, no bastan las categorías artísticas. Se vuelve necesario recurrir a otras disciplinas para comprenderlos cabalmente. Es importante destacar que estas obras sólo funcionarán mientras se mantenga la cualidad liminal y el interés esté puesto en apoyar al grupo social al que se dirige la obra. Quienes se involucran se alejan de la categoría de audiencia o espectadores al asumir un papel más activo, lo que los posiciona como participantes o, en algunos casos, autores o autoras.

Es imposible formular precisamente qué aportes puede tener el arte para impulsar el quehacer de las familias buscadoras en México. Cada situación,

74. Ovalle y Díaz Tovar, *Memoria prematura*, 130.

75. Zahara Gómez Lucini y las Rastreadoras del Fuerte, *Recetario para la memoria* (Ciudad de México: Tinta Roja Editoras, 2020). El recetario está disponible para su compra en línea y las ganancias favorecen las labores de búsqueda que realizan las Rastreadoras del Fuerte: <https://www.recetarioparalamemoria.com/en/libro>

contexto y caso requerirá mecanismos y herramientas particulares. Sin embargo, lo que debe ser constante es el papel central de las familias; ellas deberán dictar qué, cómo y cuándo.

Estas formas de arte no desacreditan o menosprecian el arte político ideado para ser contenido en museos y galerías. Como lo establecí al hablar de Ai Weiwei, ambas tienen un papel social primordial. Incluso las dos pueden generar un cambio sustantivo en el quehacer de quienes buscan a sus desaparecido/as. Sin embargo, pareciera que, en el caso de México, dado que las desapariciones forzadas siguen ocurriendo y el Estado mantiene una actitud que favorece la existencia de este delito, es necesario apostar por mecanismos artísticos cercanos a la lucha social por la justicia; más aún que aquellos que sólo satisfacen los intereses de las instituciones culturales.

Las categorías aquí propuestas, esto es, proyectos culturales de intervención social, activismo o nuevo género de arte público no son únicas ni están agotadas. Aun así, presentan una ventaja analítica en la que se puede juzgar o estudiar proyectos artísticos sin privilegiar la necesidad de una autoría o una técnica. Si su objetivo es social y político, por tanto, es inevitable considerar su eficiencia social y política al momento de su análisis. Serán las madres y los padres beneficiados por estas obras quienes tengan la última palabra sobre la pertinencia de estos proyectos. En otras palabras, este ensayo deberá de leerse como una provocación a los y las artistas para que se acerquen a los grupos de familias buscadoras. ❀