


Tatuar la ira sobre el cuerpo de la ciudad: las pintas feministas como práctica estética

Selma Rodal Linares

 selrodlin@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-2775-5142>

Las mujeres pueden ver la luz donde los hombres solo observan un espacio vacío en el que únicamente pueden percibir el ocaso de los monumentos y documentos fálicos que ellos mismos erigieron para sí.

Braidotti, *Sujetos nómades*

De piedra. Muertos. Los que no se han vuelto.

Pero no es así, vivos estamos porque esta guerra no se acaba.

Vivos estamos. Los que no nos hemos ido. Vivos. Aquí.

Sara Uribe, *Antígona González*

Introducción

Este capítulo analiza las pintas sobre el *Ángel de la Independencia*, realizadas en la marcha feminista del 16 de agosto de 2019, para dilucidar la política estética que emerge de ese ensamblaje material de afectos heterogéneos, que abre un nuevo territorio de circulación de los poderes y deseos, donde las mujeres pueden devenir sujetos políticos de cambio. Primero, reviso el proceso de metaforización del monumento que instituye una identidad hegemónica mexicana. Luego evalúo el potencial redistribuidor de lo sensible que tienen las pintas, producido por la inscripción del disenso a través de la materialización de los afectos y el ruido. Por último, expongo el efecto desterritorializante de este agenciamiento colectivo de enunciación, que abre líneas de fuga capaces de decodificar y desestatificar el territorio; así como hacer del cuerpo feminizado un “territorio de batalla” para dar cabida a nuevas formas de resistencia para las mujeres empíricas.

En los años 2019 y 2020 se ha dado un resurgimiento de un feminismo fuertemente activo en México que responde a muchos factores, entre ellos, el hartazgo por la creciente violencia de género y su absoluta impunidad; además de la falta de estrategias y programas efectivos como

una de las prioridades del proyecto nacional, tanto en este Gobierno como en los anteriores. El reporte de la Organización de las Naciones Unidas mujeres (ONU mujeres, 2020) actualizado, que reúne los datos de diversos organismos e instituciones, destaca:

De acuerdo con la información del SESNSP, entre enero y diciembre de 2019, hubo 971 feminicidios, y 2.862 homicidios dolosos de mujeres, por lo que, en ese año, se registró un total de 3.833 mujeres víctimas de homicidio (la suma de homicidios dolosos y feminicidios), la cifra más alta reportada por esta fuente hasta entonces (10.5 mujeres asesinadas, en promedio, cada día). (p. 31)

Este organismo también reporta que hasta septiembre de 2020 se han hecho 199.974 llamadas de emergencia relacionadas con algún tipo de violencia de género (SESNSP, 2020, p. 76). Por su parte, la Encuesta Nacional de Victimización y Percepción sobre Seguridad Pública (ENVIPE) 2019, en su informe más actualizado señala una tasa de incidencia de 2.747 casos de delitos sexuales por cada 100.000 mujeres (INEGI, 2019, p. 13). Esto significa que se cometen 11 delitos sexuales a mujeres por cada uno cometido a hombre. En concordancia, ONU mujeres (2020) reporta que entre 2012 y 2018 se denunció ante las autoridades un promedio anual de 15.000 delitos de violación. Durante estos años, únicamente conforme a las carpetas de investigación abiertas por las fiscalías (sin considerar las denuncias retiradas por innumerables factores), se suman 116.683 víctimas, de las cuales 94.519 son mujeres y niñas (81%). Al distribuir uniformemente a las víctimas a lo largo de estos años, se deduce que al menos 32 mujeres y niñas en promedio acudieron diariamente a denunciar este delito (p. 51).

Además, de acuerdo con el Censo Nacional de Procuración de Justicia, en el 2018 (último año disponible) se registraron 10.594 mujeres víctimas del delito de violación. De allí solo se registran 57 mujeres en causas penales abiertas, es decir, solo 0.05% de las mujeres víctimas de violación simple accedió al proceso judicial (ONU mujeres, 2020, p. 59). Si estas cifras

1. *En esta primera marcha decenas de mujeres se concentraron en el exterior de las oficinas de la Secretaría de Seguridad Ciudadana (SSC) de la Ciudad de México y de ahí partieron a las instalaciones de la Procuraduría General de Justicia (PGJ-CdMx). Allí algunas mujeres realizaron actos de vandalismo: pintas sobre los edificios de la procuraduría, la destrucción de uno de los vidrios del recinto. Por último, cuando el procurador Jesús Orta salió unos minutos y fue entrevistado, las integrantes de la protesta se acercaron al grupo de prensa y, mientras co-reaban "violador, violador, violador", arrojaron pintura roja y diamantina rosa a los policías que resguardaban al titular; parte de esta diamantina lo alcanzó (Gándara, 2019).*
2. *Sumada a estas declaraciones, la Procuraduría reconoció haber perdido las pruebas genéticas en el caso de la joven de 17 años, así como el incumplimiento de los protocolos por parte de los médicos legistas del ministerio público, quienes tomaron las muestras hasta cuatro (4) días después de la denuncia (Fuentes, 2019). Además, este organismo filtró a la prensa datos y videos de la investigación, lo que generó la pérdida de confianza en la denunciante y su familia, quienes decidieron retirar la denuncia (Redacción, 2019).*

resultan alarmantes, según el reporte del Instituto Nacional de las Mujeres (INMUJERES, 2020) recabado entre el 2011 y 2016, solo una de cada diez mujeres que vivieron violencia en su relación se acercó a alguna autoridad a pedir ayuda (p. 3). De hecho, la ENVIPE 2019 señala que el 93.7% del total de delitos sexuales contra las mujeres no son denunciados.

En este marco terrorífico y desolador de la situación de las mujeres en México se han dado lugar protestas que incluyen entre sus acciones el vandalismo hacia los monumentos y edificios públicos. Para analizar este fenómeno de escrituras e inscripciones sobre el cuerpo de la ciudad, he decidido enfocarme únicamente en los actos vandálicos sobre el monumento conocido como *Ángel de la Independencia*, en la marcha realizada el 16 de agosto de 2019. Considero práctica de resistencia es un acontecimiento significativo en el curso que ha tomado este nuevo despertar de la lucha feminista en las mujeres mexicanas.

El 6 de agosto de 2019, una menor de 17 años denunció que, cuando caminaba a su casa, cuatro policías la detuvieron sin razón y la subieron a una patrulla donde la violaron. A esta denuncia se sumaron la violación de una mujer en situación de calle por parte de la policía también, el 10 de julio, y la violación de una menor de 16 años, el 8 de agosto, a cargo de un policía bancario en el interior del Museo Archivo de la Fotografía. Las protestas estallaron ante la ineficiente respuesta y la falta de sensibilidad e interés por parte de las autoridades. Así las cosas, el 12 de agosto los colectivos feministas llamaron a una primera marcha donde hubo algunos actos de vandalismo.¹

Después de estos, la jefa de gobierno Claudia Sheinbaum y la titular de la Procuraduría General de Justicia de la Ciudad de México, Ernestina Godoy, declararon que no caerían en "provocaciones" y que abrirían de inmediato una carpeta de investigación para encontrar a las responsables del vandalismo (Almazán, 2019). Estas declaraciones del gobierno provocaron una mayor indignación en las mujeres, porque se hizo explícita la desproporción en las prioridades gubernamentales.²

Ante estas acciones, el 16 de agosto se convocó a una segunda marcha, que esta vez logró reunir a miles de mujeres. Esta marcará un hito fundamental con respecto a otras anteriores, porque incluyó un despliegue de violencia y vandalismo contra monumentos y espacios públicos. Entre estos actos se hicieron notorias las pintas sobre el monumento conocido como *Ángel de la Independencia*. Así, a la mañana siguiente podía leerse en prácticamente todos los titulares de la prensa mexicana un repudio generalizado a las acciones de las feministas,³ acompañados de la foto central del monumento.



3. Algunos titulares de las notas periodísticas fueron: "Mujeres protestan contra la violencia de género; grupo causa destrozos" (Navarrete, 2019); "Algunos costos de la marcha feminista" (González, Agosto 2019); "La trampa de la diamantina" (Trejo, 2019); "Reportan hechos violentos durante protesta de mujeres en CDMX; no caeremos en provocaciones, responde gobierno" (Infobae, 2019); "México: Marcha feminista termina en violencia, destrozos y vandalismo" (Agencia Efe, 2019); "Ascien- de a 1.5 mdp las pérdidas por marcha feminista en la CDMX" (Navarro, 2019); "Estalla furia en marcha contra la violencia hacia las mujeres" (La Jornada, 2019).

Figura 1. Ángel de la Independencia intervenido después de la manifestación del 16 de agosto 2019

Fuente: EneasMX, Own work, CC BY-SA 4.0, Ciudad de México, 2019.

Los actos vandálicos cobraron tanta notoriedad que incluso merecieron la atención del presidente, quien solicitó: “que se cuide el patrimonio artístico y cultural de todos los mexicanos, de todos nosotros ¿cómo no vamos a cuidar el Ángel de la Independencia? Es importantísimo” (Rodríguez, 2019). La opinión pública se dividió desde un principio de manera radical polarizándose. Por una parte, había quienes atacaban a las mujeres con el título de “feminazis”, mostrando claramente un interés mayor por el cuidado de los inmuebles que por la situación insostenible de violencia de género.

Las frases “esas no son las formas” y “así no” inundaron las redes sociales y los discursos de casi todos los opinólogos. En contraste, muchas mujeres que no estaban de acuerdo con el vandalismo hasta ese momento, ante el repudio y la criminalización de las feministas, se pronunciaron a favor de estos actos. Sin embargo, la justificación de su pertinencia apeló a su causa –la legitimidad de la indignación y una supuesta imposibilidad de controlar estas emociones–; o bien a su finalidad –el movimiento consiguió a través de los actos vandálicos una reunión inusitada con el Gobierno de la ciudad de México para generar un protocolo que atendiera la violencia de género–.

En este capítulo no me interesa remitir a ninguna de estas lecturas, sino a la acción de las pintas como una práctica estética de resistencia que tiene valor por sí misma. Leo estas prácticas como estéticas, a pesar de no tener esa intencionalidad intrínseca, porque parto de la noción de “estética” de Jacques Rancière, quien sostiene que hay una dimensión política en toda estética y viceversa. Aunque el filósofo emplea la categoría para referirse a un determinado régimen histórico de identificación del arte; considero que puede utilizarse para pensar otro tipo de prácticas que construyen experiencias e imágenes, en las cuales “sensible” aparece como un mecanismo de suspensión y distanciamiento con respecto a los modelos de representación de la parapolítica. En la “parapolítica” el poder actúa de forma representacional. Significa que organiza las relaciones entre saber y sensibilidad conforme a un modelo de visibilidad subordinado a

una jerarquía social. De este modo, tiene como objetivo “transformar a los actores y las formas de acción del litigio político en partes y formas de distribución del dispositivo policial” (Rancière, 1996, p. 96).

En contraste, el régimen estético se define por ejercer una redistribución de lo sensible; donde lo sensible aparece no como una mediación (representación), ni como una imagen del ethos (propio del “régimen ético de las imágenes”), sino como una distribución que dicta los modos y poderes del ser, hacer y decir. Para Rancière, este régimen articula una “metapolítica” caracterizada por manifestar la diferencia del pueblo consigo mismo: el disenso intrínseco de la comunidad. De este modo, lo estético introduce una disyunción de la medida común impuesta por la representación a través de un cambio en la sensibilidad. Abre formas de sentido común disensual en las que pueden darse lugar nuevas formas de subjetivación política.

Esta reflexión conduce a preguntarse si las pintas podrían ser estudiadas dentro del marco conceptual del artivismo. Expósito, Vindel y Vidal (2012) explican que el concepto de “activismo artístico” surge en el seno de la politización de la vanguardia europea de entreguerras. Es denominado así porque lo que predomina allí es el activismo, de modo que la “dimensión artística” siempre está asociada a prácticas de intervención social. En palabras de los autores: “El ‘arte’ es aquí también un concepto resignificado: se ha de entender como el campo ampliado de confluencia y de articulación de prácticas ‘especializadas’ (plástica, literatura, teatro, música...) y ‘no especializadas’ (formas de invención y saberes populares, extrainstitucionales...)” (p. 43).

En términos formales, las pintas feministas se asemejan al artivismo e, incluso, emplean algunas de sus estrategias. No obstante, se considera que no se pueden asumir desde este paradigma, porque no tienen como pretensión rearticular la potencia política del arte, ni discutir el campo de lo artístico o lo cultural.

Figura 2. Detalle del Monumento a la Independencia con las pintas realizadas durante la marcha del 16 de agosto 2019 - 82

Fuente: EneasMx - Own work, CC BY-SA 4.0, Ciudad de México, 2019.



Las pintas como “Vivir sí es arte”, “No es arte es estado”, “El piso tiene más derecho” y “Feminicida patrimonio nacional” desactivan el potencial político del arte, en la medida en que exponen su deuda hacia una determinada política sensible. Como evidenciaré más adelante, las pintas desterritorializan las prácticas estéticas de su vínculo con el arte para posicionarse en contraposición con el régimen de identificación de lo artístico. Es este régimen el que pone la supervivencia de las mujeres por debajo de los monumentos y las paredes.

No obstante, su reflexión estética puede brindarnos claves epistémicas para pensar en el arte (aunque este no es uno de los objetivos del capítulo). Porque, al igual que el graffiti, las pintas son una intervención desobediente en el espacio público; al inscribirse sobre el soporte del monumento problematizan la representación y las formas en las cuales

el patrimonio artístico performa una determinada política cultural. Sin embargo, a diferencia del primero, las “pintas o pintadas” (comúnmente llamadas así para diferenciarlas del graffiti) no codifican deliberadamente una estética ni iconización alguna, generalmente son anónimas, carentes de estilo y se centran fundamentalmente en sus contenidos; por ello, escapan a las lógicas de la originalidad y el reconocimiento, que sí están presentes en el graffiti.

Para articular una cartografía de las pintas sobre el monumento, utilicé dos recursos invaluable, sin los cuales no se hubiera podido desarrollar este trabajo. El primero es la obra *Arqueología de una manifestación* (2019-2020) realizada por Alberto Oderiz, donde hace un levantamiento de todas las pintas en su exacta localización dentro de la planta arquitectónica del monumento y, segundo, la exhaustiva documentación del fotógrafo Eneasmx (o Eneas de Troya). Agradezco profundamente a la generosidad de los autores que decidieron hacer públicos sus trabajos.

Considero que estas imágenes tienen un potencial performativo inmenso para la construcción de otra política, en tanto que materializan los afectos, cuerpos y discursos de la lucha feminista y, de este modo, acuerpan la alianza entre las mujeres. Como señala Butler (2015), la alianza de los cuerpos tiene el poder performativo de articular una nueva forma de la voluntad popular y reclamar lo público de maneras que no han sido, ni pueden ser totalmente codificadas por la ley: “And this performativity is not only speech, but the demands of bodily action, gesture, movement, congregation, persistence, and exposure to possible violence” (p. 75).

A propósito de este punto, Andrea Soto Calderón (2020) propone que la performatividad de las imágenes puede ser estudiada a través de tres elementos que capturan la relacionalidad de la imagen: el movimiento, el encuentro y la escena. En particular, la última puede ser clave para pensar en las imágenes que recogen las pintas feministas. Para la autora, la escena es una práctica de creación múltiple, un lugar de encuentro. La escena ya no está pensada desde la lógica de la explicación casual ni el orden lineal

de los acontecimientos: interrumpe la “máquina de la explicación” y ya no puede interiorizarse como significación.

Desde esta perspectiva, la performatividad de las imágenes solo puede ser leída por un espectador capaz de crear la escena atendiendo a la singularidad de la imagen, es esta la que nos indica cómo tratarla, cómo reconfigurar el campo de experiencia para tejer las relaciones internas. En la escena, la materia y la forma son reconsiderados desde su poder de deformar, desfigurar, reorganizar la sensación. Es esta práctica del “como si” la que da cabida a la institución ficticia de una escena donde una comunidad inexistente alcanza inteligibilidad y se hace presente la disidencia (Soto Calderón, 2020). Por tanto, se trata de articular las relaciones que las diferentes pintas traman entre sí para construir la escena que abre, configura y conforma otro territorio para el encuentro entre las mujeres.

Desde esta perspectiva, las imágenes del resto que queda del “performance” de la marcha guardan una relación más cercana con la multitud que con el colectivo artístico. Como señala Butler (2015), recuperando a Inazu, la congregación de una multitud (*crowd*) tiene una función expresiva anterior y va más allá de cualquier demanda particular o declaración que quiera hacer (p. 161). Es esta negatividad multitudinaria, sumada a la imposibilidad de la presencia en el archivo, la que nos demanda crear una escena para estas imágenes, donde se dé lugar al sujeto colectivo configurado en el curso de la acción performativa.

Este ejercicio exige hacer explícitas las condiciones materiales en las que se da mi encuentro con las pintas. Reconozco que puedo teorizar las pintas solo porque ocupo un lugar de privilegio como académica mexicana que me sitúa frente a este fenómeno en condición de espectadora. Por ello, no pretendo descifrar sus propósitos, ni las razones, motivos y deseos de sus escritoras; hablo únicamente de cómo las pintas me interpelaron en su momento, del enorme poder de afectar que reconozco en estas y de cómo las reflexiones que despertaron en mí, me condujeron a involucrarme

mucho más en el activismo feminista y asumir la responsabilidad por las que no están y las que no tienen parte en el discurso.

Mi objetivo es reflexionar acerca de su potencial performativo, como dice Soto Calderón (2020), su cualidad de “vórtice” que nos desorienta y fuerza a un ejercicio de imaginación específico. Se trata de articular las relaciones que las diferentes pintas traman entre sí para construir la escena que abre, configura y conforma otro territorio para el encuentro entre las mujeres, construir un lugar para que las mujeres aparezcan

Para desarrollar este análisis recurro a distintos enfoques teóricos. Primero, desde Derrida y Laclau sostengo que existe un proceso de doble suplementación que produce esta escritura; en tanto que retraza la borradura de la metáfora institucionalizante del monumento, su mitología y el orden estético-político, elementos que configuran una identidad hegemónica. Para mostrar este punto explico el funcionamiento del monumento en sí mismo, lo que permitirá evaluar después su transformación como efecto de las pintas.

En segundo lugar, a partir de Rancière y Butler se propone que el acto vandálico de las pintas sobre el monumento tiene un potencial redistribuidor de lo sensible, en la medida en que su disenso estético inscribe la nominación de las que no tienen parte, materializando los afectos invisibilizados y censurados de las mujeres por parte de la hegemonía social. Para mostrar este punto explico el funcionamiento del monumento en sí mismo, lo que me permite evaluar después su transformación como efecto de las pintas.

En tercer lugar, recupero la filosofía de Deleuze y Guattari para mostrar que la intervención en el monumento es un “agenciamiento colectivo de enunciación” que no se enuncia desde un territorio, sino sobre una línea de fuga, la cual decodifica y desestratifica el monumento, transformando su estatuto ontológico. En otras palabras, convierte este lugar de la memoria institucionalizante en un lugar de una memoria común no institucionalizada. De este modo, la práctica estética de las pintas actúa como “ritornelo”: un

“performance” que por ritmo y repetición es inseparable del espacio que crea y abre.

Aquí recupero esta revisión del fenómeno, a la luz del pensamiento de Verónica Gago, para señalar que la política estética que emerge de ese ensamblaje material de afectos heterogéneos abre el cuerpo de las mujeres como un "territorio de batalla": un espacio de circulación de los afectos, donde las mujeres pueden devenir sujetos políticos de cambio.

Por último, señalo las principales consecuencias desprendidas del análisis emprendido en relación con el potencial performativo de las pintas estudiadas. El propósito es destacar que, al igual que otras manifestaciones que ha suscitado el movimiento feminista, estas no solo denuncian la violencia de género; también abren un nuevo territorio para el surgimiento de nuevas experiencias de lo político y la comunidad para las mujeres empíricas.

El monumento como cuerpo encarnado de la identidad mexicana

Un monumento es, en primer lugar, un signo cuyo objetivo es celebrar a la vez que materializar un mito que se instituye como origen de una determinada identidad sociopolítica. La estructura monumental guarda una relación con la escritura y como esta no solo manifiesta un significado, sino que es marca de un vacío constitutivo. No es gratuito que la idea de generar un monumento a la Independencia haya sido una de las primeras necesidades del proyecto de conformación de la nación mexicana.

Como explica Rodríguez (2008), desde la consolidación de la Independencia en 1821, se despierta la necesidad de construir su mito: un punto que pueda dar origen e identidad a una sociedad que tras la colonia estaba profundamente fragmentada en clases sociales, étnicas y culturales. Así, tan solo 22 años después de la Independencia, López de Santa Ana convocará a un concurso para la realización de un monumento para conmemorarla, el cual sería colocado en la Plaza Mayor de México;

aunque no será hasta el Gobierno de Porfirio Díaz cuando se concrete su construcción.

El 16 de septiembre de 1910 se inaugura la *Columna de la Independencia* proyectada por Antonio Rivas Mercado. La estructura forma parte de un proyecto mayor sobre el paseo de la Reforma. A través de la construcción de un imaginario monumental, Díaz plantea una historia mexicana conformada por una serie de figuras clave que instituyen los momentos míticos de la identidad mexicana: el monumento a Cuauhtémoc, el pasado prehispánico; la estatua ecuestre de Carlos IV (conocida como *el caballito*), el periodo Colonial; el monumento a Hidalgo y los héroes de la Independencia, la emancipación; el hemiciclo a Juárez y los caudillos de la segunda Independencia (ubicado en la Alameda) y la reforma legislativa.

El relato que erige Díaz con su proyecto escultórico intentaba materializar a través de la monumentalización una narrativa única por parte del Estado que pudiera inscribir todo los momentos de insurrección bélica dentro de una continuidad, cuya culminación era la estabilidad porfiriana. Sobre esto destaca Pérez Walters que en el proyecto original el paseo desembocaba en una fuente monumental a la Paz, a unos pasos de la residencia presidencial de Chapultepec (Gutiérrez, 2004, p. 68). Así, podemos ver que a pesar de celebrar la guerra de la Independencia como uno de los momentos centrales de conformación del mexicano, el monumento pretende garantizar el olvido de su carácter insurgente. De modo que la guerra ya no puede concebirse como un acontecimiento singular ni una alternativa política de emancipación; al inscribirla dentro de la sintaxis progresiva, la muestra únicamente como un momento previo, una fase bárbara necesaria, pero ya superada dentro del hilo narrativo del proyecto de nación.

El monumento es una escritura dentro de la historia oficial que busca proporcionar un contenido imaginario a la identidad mexicana originalmente ausente. La monumentalización es un trabajo de duelo. La metáfora en piedra reparte la sensibilidad entre vidas dignas de recuerdo

y vidas intrascendentes para la historia común. En este sentido, es una escritura que reemplaza el contenido heterogéneo simbólico por una imagen hegemónica. Por ello, es posible afirmar que también es un archivo, un lugar nomológico de memoria institucionalizante que suplementa la memoria colectiva reemplazándola y colmándola en esta sustitución. El monumento es un signo que enuncia un posible olvido sobre el cual se erige como remedio. Es una marca que garantiza la forma aceptada del olvido (Derrida, 1997) y funciona como garante de un "nosotros" socialmente aceptado que este mismo crea, pero que implica el olvido como una necesidad imprescindible para que se dé la identificación con el mito identitario.

La ilusión de significado que proporciona esta metáfora, en tanto que signo de signo, viene entonces a colmar la presencia del origen ausente de la identidad mexicana. La monumentalización instituye esta identidad destituyéndola a tal grado que la identidad metafórica es la que adquiere el estatuto de lo propio y original, encubriendo este primer desplazamiento. En esta escritura, lo representado y la representación se confunden, lo simbólico se presenta como lo inmediato. Entonces, la metáfora se "retira", se borra, porque disimula su operación alegórica. Conforme a esta lógica del suplemento (Derrida, 1971), la representación se hace pasar por la presencia y el signo por la cosa misma. El mito histórico-simbólico representado adquiere, a través del imaginario que proporciona la metáfora en piedra, una presencia que no tiene originalmente y, por ende, es capaz de transferir lo intelectual a lo sensible; así como inscribir un "sentimiento de la nación" en el espectador de calle que ya no es producto de lo evocado, sino de la figuración.

Esto no quiere decir, por supuesto, que el monumento no pueda sufrir una diseminación; por el contrario, para Derrida, lo más definitorio del suplemento es que sea iterable. La iterabilidad es la condición del suplemento que permite que haya reconocimiento y repetición de una identidad; al mismo tiempo que diseminación, alteración o surgimiento de una diferencia en cada repetición (Derrida, 2013, p. 356). La cualidad

iterable del monumento, de hecho, es lo que le da la posibilidad de presentarse como un símbolo hegemónico de "lo mexicano".

Como explica Laclau (2014) en su apropiación de la filosofía de Derrida y Gramsci, la hegemonía es producto de una posibilidad iterable de la metáfora. Ya Derrida decía que la metafísica era en realidad una mitología blanca,⁴ donde la metáfora y su borradura fungían como la operación retórica primaria de todos los conceptos metafísicos. Sin embargo, Laclau propone que la diferencia entre metáfora y mito⁵ es justamente lo que puede dar en el clavo para comprender la operación de la hegemonía. A diferencia del mito –que estaría fundado en la unilateralización de la metáfora, que ya no permite ningún desplazamiento metonímico o juego de sustitución, porque su identidad es única y absoluta–, la hegemonía es producto de una tensión entre metáfora y metonimia.

En la hegemonía, la identidad se articula por relaciones paradigmáticas de sustitución, en una cadena de equivalencias subordinada a la identificación con un punto trascendente a este sistema. Este punto trascendente es una metáfora que se ha convertido en catacrexis por una investidura catéctica, que también quiere decir afectiva.⁶ Por ello, se convierte en un significante vacío y privilegiado dentro de otros: un suplemento de estructura iterable que puede repetirse siempre como la misma, al mismo tiempo que admite la alteridad. Sin embargo, todas las diferencias se conciben únicamente como internas al sistema, determinadas por relaciones de equivalencia en oposición a la identidad del significante vacío que funciona como horizonte trascendente. Por ende, la identidad hegemónica se produce por un efecto de condensación de una metáfora: analogía que se convierte en punto nodal porque puede condensar la mayor cantidad de contenidos por contigüidad y, por ello, convertirse en el modelo de representación de la identidad-plena ausente de la comunidad.

Desde esta perspectiva, gracias a su tensión metafórico-metonímica, el monumento proporciona un modelo de representación de la identidad hegemónica mexicana capaz de articularse en distintas cadenas asociativas,

4. *Dice Derrida (2013): "La metafísica –mitología blanca que reúne y refleja la cultura de Occidente: el hombre blanco toma su propia mitología, la indoeuropea, su logos, es decir, el mythos de su idioma, por la forma universal de lo que todavía debe querer llamar la Razón [...] Mitología blanca –la metafísica ha borrado en sí misma la escena fabulosa que la ha producido y que sigue siendo, no obstante, activa, inquieta, inscrita en tinta blanca, dibujo invisible y cubierto en el palimpsesto" (p. 253).*
5. *Para Laclau (2014), el mito puede tener como origen una metáfora pero en esta se ha eliminado todo rastro de su base metonímica, por lo que se ha convertido en una metáfora absoluta: "La analogía revela una esencia que ha roto todo vínculo con la contigüidad. La equivalencia es reemplazada por la pura identidad" (p. 92).*
6. *Al respecto dice Laclau (2012): "El afecto no es algo que exista por sí solo, independientemente del lenguaje, sino que solo se constituye a través de la catexia diferencial de una cadena de significación. Esto es exactamente lo que significa 'investidura'. La conclusión es clara: los complejos que denominamos 'formaciones discursivas o hegemónicas', que articulan las lógicas de la diferencia y de la equivalencia, serían ininteligibles sin el componente afectivo" (p. 121).*

las cuales admiten algunas diferencias y excluyen otras. Estas diferencias organizan el espacio social en una dicotomía: nosotros-ellos. De modo que todos los elementos sociales deberán localizar su identidad alrededor de alguno de estos polos (Laclau, 2014, pp. 85-86). Por ende, hay una acción de sedimentación, al mismo tiempo que momentos de reactivación. Evidencia de esto es la multiplicidad de usos que la población le da al monumento.

Como símbolo de la victoria, el monumento es escenario de celebración para causas muy heterogéneas, por ejemplo, los triunfos electorales y los eventos deportivos; también podemos ver algunos usos más frívolos, como la incipiente tradición de sesiones fotográficas de quinceañeras y parejas de novios en las escalinatas. Por otro lado, el monumento es origen y destino de casi todas las movilizaciones sociales que suceden en la ciudad de México: manifestaciones protagonizadas por las clases altas y conservadoras –por ejemplo, la llamada "marcha del silencio" y los grupos provida–; los mítines a favor y en contra de los partidos políticos y gobernantes. Además, los movimientos de reivindicación de las minorías como las marchas de la diversidad y el orgullo gay; las protestas de los campesinos y los maestros; la marcha de los 43 desaparecidos, las manifestaciones del movimiento yosoy132, entre otras. Diferentes colectivos asumen el monumento como un territorio de memoria colectiva común que puede situarlos en el plano social, ya sea desde una lógica del reconocimiento, como efigie de un "nosotros"; o bien, desde una posición de alteridad con respecto a este, pertenecientes al "ellos".

En este punto, resulta relevante considerar cuáles son las figuras responsables de construir la alegoría monumental para descubrir cuál es la semántica que articula, es decir, qué oculta e ilumina y cuáles son sus estrategias de estratificación. El monumento bautizado originalmente como "La Columna de la Independencia" está integrado por una serie de estatuas de diversos materiales y tamaños. En el centro posee una columna de 45 metros de altura, inspirada en las columnas honorarias romanas; rematada por una victoria alada, una representación de Niké,

cubierta de pan de oro, que sostiene en la mano izquierda las cadenas rotas de la esclavitud y en la mano derecha, una corona de laurel.

En el centro del conjunto escultórico se representa a Miguel Hidalgo, asumido en el mito como padre de la patria; a su derecha, José María Morelos y Pavón; a la izquierda, Vicente Guerrero y en las esquinas traseras, Francisco Javier Mina y Nicolás Bravo. A los pies de la estatua de Miguel Hidalgo encontramos dos alegorías femeninas: a la derecha la Historia, que sostiene un libro y la Patria a la izquierda, ofreciendo un laurel al héroe.



Figura 3. *Monument to Independence (9778901962)*

Fuente: Gary Todd de Xinzheng, China - *Monument to Independence, CCO, Ciudad de México, 2012.*

En las cuatro esquinas del monumento existen otros cuerpos de mujer. Las alegorías femeninas de cuatro ideales de la nación que, según el proyecto de Rivas Mercado, pretendían señalar los pilares de la

conformación de la identidad mexicana: la Guerra, la Justicia, la Ley y la Paz, cuyos nombres están inscritos en cada pedestal. Justo al centro, bajo el conjunto escultórico de los héroes de la nación, se ubica una placa blanca con la leyenda "La nación a los héroes de la Independencia". Frente a esta, un león (adornado con guirnaldas) es guiado por un niño. Por último, en la puerta del mausoleo se representa a la República Mexicana, también a través de una alegoría femenina.

El monumento es, entonces, una compleja estructura integrada por una serie de metáforas que intentan figurar varios conceptos abstractos a través de los cuerpos de las mujeres. Estas alegorías femeninas son a su vez signos de signo, en tanto que su imagen no puede ser leída como un significante que remita a un significado específico. De hecho, los ideales son metáforas en sí mismos, de acuerdo con lo que dice Derrida (2013):

La metáfora estaría encargada de expresar una idea, de sacar afuera o de representar el contenido de un pensamiento que se denomina naturalmente "idea", como si cada una de estas palabras o de estos conceptos no tuviera toda una historia [...] y como si toda una metafórica o, más generalmente, una trópica no hubiera dejado en ella ciertas marcas. (p. 263)

Los cuerpos de las mujeres están doblemente metaforizados porque encarnan una idea-metáfora que no tiene presencia original, pero que se hace presente a través de la alegoría en piedra. En este proceso tanto la idea como la mujer padecen una doble suplementación. La significación "ideal", transferida al cuerpo femenino, se convierte en propiedad atributiva. De modo tal que el mito incluye a la mujer únicamente como idea, como representación especular del ideario patriarcal. Como ejemplo de esto, resalta la alegoría femenina de la Patria edipizada y, por ello, subordinada en su figura de "madre" a los deseos del padre. El monumento la coloca en una escala mucho menor que la estatua de Miguel Hidalgo, a sus pies, en actitud de absoluta veneración ante el héroe. Así, el significante "Patria" está suplementado de origen por la figura heroica del "Padre": la estatua central y principio organizador de todo el conjunto escultórico.

Este proceso responde a la construcción especular de la mujer, ampliamente denunciada por Luce Irigaray, como la lógica de lo "mismo" que articula el horizonte de comprensión falocéntrico y excluye a la mujer de los regímenes de saber hegemónicos, entre estos fundamentalmente el de la filosofía, economía y política. Como señala la filósofa belga, el hombre proyecta en la mujer su propio reflejo. La mujer ocupa el lugar del objeto-espejo que le permite afirmarse. El "deseo-discurso-ley" del deseo del hombre la coloca únicamente en la posición del objeto de deseo que desea ser deseado y no como un sujeto deseante. Dentro de la hegemonía patriarcal la mujer se convierte en la posibilidad de "repetir-representar-reproducir" el deseo-discurso-ley del hombre (Irigaray, 2009, p. 34). En este sentido es que Irigaray sostiene que "no existen realmente dos sexos, sino uno solo" (p. 85); en tanto que "lo sexual" siempre está caracterizado por una única forma de representación. En este paradigma, la mujer no es otra cosa que auto-representación fálica, la posición antagónica negativa garante; el "Otro", que sostiene la "arquitectónica" del falocentrismo (2007, p. 126).

Las alegorías presentan a la mujer como un cuerpo continente de la idea, es decir, como un envase vacío de contenido propio, incapaz de participar en la narración y la construcción de la subjetividad política. La mujer como un mero suplemento, una casilla vacía que puede ser llenada por cualquier contenido del discurso patriarcal, instituye una equivalencia entre los diferentes cuerpos femeninos, que excluye cualquier concretización en la mujer empírica singular, menos aún en una mujer capaz de tomar acción: una revolucionaria.⁷

La producción del sujeto político del pueblo se configura conforme al régimen representativo de las metáforas enunciadas. De acuerdo con Rancière, en tanto que arte político, el monumento pretende articular un devenir sensible de la ley comunitaria a través del arte que puede servir como un modelo de visibilidad del reparto policial. Rancière (1996) le llama "policía" o "reparto policial" al sistema aceptado socialmente que configura una sensibilidad común que distribuye los tiempos, espacios y afectos entre

7. *Coincidente con ello, de los 24 nombres de insurgentes que aparecen en el basamento del monumento solo tres (3) son mujeres: Josefa Ortiz, Leona Vicario y Mariana Rodríguez.*

los cuerpos de una comunidad, los organiza jerárquicamente y define sus condiciones de posibilidad de hacer, ser y decir, así como sus modos de relacionarse. Este reparto de lo sensible policial asigna funciones y lugares a los cuerpos y sus tareas, por ello, hace visible o invisible una actividad y convierte una expresión en discurso o en ruido.

Desde esta perspectiva, el monumento reparte lo sensible pues concede un lugar a cada uno de los actores políticos a través de la mediación representacional. Atribuye roles específicos a los ciudadanos: agentes y pacientes, poseedores y desposeídos. Además, organiza los afectos en una serie significativa en acuerdo o contraposición con el proyecto integral de nación. Su configuración estética instituye una normativa de relaciones entre saber y afectos, por lo que las figuraciones y sus relaciones internas distribuyen los poderes de ver y ser visto, sentir y afectar, hacer y ser. Por ejemplo, la figura del león, que pretende representar la fuerza del pueblo en el monumento, se orienta estratégicamente hacia la Ley como su destino y está guiada por el ingenio humano, representado por el niño; lo que, subordina el deseo de emancipación al proyecto de construcción del Estado, claramente representado por la Ley. A su vez, en la esquina colindante a la Paz se representa a la Ley, la cual establece una relación de correspondencia entre estas dos ideas.

La Ley será lo que garantizará la Paz; se ubica al lado de la Justicia, cuya impartición se subordina a la legalidad. La Justicia colinda con la Guerra, cuyo uso está sujeto y limitado únicamente a la impartición de la justicia. Asimismo, la Paz se contrapone a la representación de la Guerra, vinculándolas dentro de la cadena de significación como dos extremos necesarios dentro del proyecto de nación. De este modo, todos los afectos se organizan en torno a estas ideas-metáforas que encarnan las alegorías femeninas, concediéndoles un lugar específico dentro de la trama social.

De esta manera, si las mujeres únicamente tienen visibilidad en cuanto que representan los valores socio-simbólicos masculinos, en la metáfora monumental aparecen desposeídas de un poder autónomo de ser, hacer

y decir. Literalmente, las mujeres solo tienen lugar cuando reiteran el discurso patrio, del gran padre Estado que, por supuesto, no les es propio. En conformidad con esto, en el pedestal el escudo de Atenea, diosa de la sabiduría nacida directamente de la mente de su padre, muestra la cabeza cercenada de Medusa: la única figura femenina del conjunto que no encarna un ideal de la nación es asesina.⁸

El monumento genera una identidad hegemónica del pueblo como un sujeto unívoco, homogéneo y masculino. Un índice de esto es que la victoria alada, claramente una figura femenina con senos, ha sido reconvertida popularmente en sujeto masculino: un ángel (sustantivo del cual no existe forma femenina). Esta reconversión de la estatua en *Ángel de la Independencia*, su nombre popular, sugiere una masculinización de las alegorías femeninas; además de una apropiación conforme a la religión católica (preponderante en la población).⁹

El monumento le brinda cuerpo al mito de tal modo que expresa el afecto como un sentido propio, sin que necesariamente se soporte en la significación proyectada inicialmente en su construcción. La metáfora monumental deviene una catacresis, metáfora gastada, que de hecho tiene el potencial de generar por sí misma, en tanto que imagen, el afecto asociado a la investidura catéctica del mito de una manera incluso más efectiva que este. El monumento de la Independencia como objeto investido es capaz de territorializar el mito fundacional. En ese sentido, el archivo es lo que produce el acontecimiento, en lugar de simplemente recordarlo; por ello, constituye un lugar de la memoria que abre un territorio semántico de significación.¹⁰ Esta acción de territorialización es la que produce el sujeto político. Así los monumentos despliegan una territorialidad original que configura la semántica nacional.

Sin embargo, solo porque el monumento es iterable puede generar una plusvalía significativa, que tanto por el valor de uso como por el desgaste metafórico, parece expresar con mayor propiedad la identidad mexicana en términos afectivos-actuales que el mito histórico-simbólico.

8. *Cejas (2011) explica que la medusa, de acuerdo con el discurso inaugural de Antonio Riva Palacio, tiene como objetivo representar la toxicidad de la pluralidad de ideas, cuando estas no se sujetan a la unidad nacional (p. 181). Por otro lado, Hélène Cixous (1995) sostiene que la Medusa es frecuentemente una representación del miedo y el asco de los hombres ante el deseo femenino y su sexo; una imagen clara de la asociación entre deseo sexual femenino y muerte dentro del discurso logofalocéntrico (p. 21).*
9. *Este desplazamiento semántico constituyó el foco de atención de muchas feministas tras la marcha, quienes recuperaron la diferencia sexual de la estatua para posicionarse políticamente y reivindicar la legitimidad de los actos vandálicos. Así, podían identificarse fácilmente las posturas a favor o en contra, según cuál fuera el nombre que se le daba al monumento: las feministas y los aliados lo llamaron "Victoria alada" y "Ángela de la Independencia".*
10. *Al respecto Bulhoes y Kern mencionan: "La territorialidad, al sostener representaciones identitarias a partir de la estructuración de la memoria colectiva, ordena el tiempo histórico de individuos y grupos, arriesgándose en el mito de origen y consubstancializándose en los acontecimientos del pasado, previamente seleccionados. Con este mecanismo, se determina el momento*

original, consagrándolo como acto fundador, y la identidad se elabora, como una especie de yo colectivo, oriundo de una relación con el otro. Siendo así, el territorio se concibe como el lugar de producción y reproducción de memorias, de imaginarios y sociabilidades" (de Marco, 2016, p. 29).

Así se puede entender, aunque no justificar, que la violencia ejercida sobre el monumento genere una respuesta afectiva desproporcionada en la opinión pública, en tanto que el acto vandálico es percibido como una traición o trasgresión que destruye el cuerpo mismo encarnado de la Patria.

Las pintas como materialización y redistribución de lo sensible

Como he sostenido anteriormente, el vandalismo ejercido sobre el monumento es una práctica capaz de desarticular el marco en el que el proceso dominante de identificación tiene lugar, es decir, constituye una actividad desfundante que hace visible el espacio de las sustituciones topológicas. Las pintas feministas producen un desplazamiento político-narrativo contrahegemónico, ya que vuelven a trazar la metáfora del monumento, enunciando su borradura inicial y reinscribiendo la iterabilidad metonímica en sus figuras.

De este modo, las pintas constituyen un epigrama en el monumento, literalmente una sobre-escritura; y como en la escritura del epigrama sobre una tumba, el soporte queda transformado con esa escritura que lo convierte en un momento estético. Este cuerpo que es el monumento se vuelve pasible de un sentido y sufre un cambio cualitativo: la primera escritura lo lleva de ser un monolito de piedra a un monumento; la segunda escritura lo transforma en agenciamiento. El soporte se vuelve acción, que es también forma de expresión y devenir material de los afectos. Por tanto, en las pintas se reconoce que el soporte y lo escrito son elementos heterogéneos que articulan un disenso estético, cuyo ensamblaje trastorna el consenso del reparto policial y produce una redistribución de lo sensible que puede promover una transformación de la comunidad.

Oderiz reconoce 228 escrituras en diferentes colores y tamaños, heterogéneas en su significado, forma e intencionalidad. Puesto que son tantas, selecciono solo algunas que me remiten a los siguientes cuestionamientos: ¿cómo transforman el soporte estas sobre-escrituras

reintroduciendo la iterabilidad en las ideas-metáfora?, ¿cuál es el potencial de materialización de los afectos que tienen? Por último, ¿cuáles son las relaciones de resonancia interna y de contigüidad contingente que manifiestan un disenso estético y convierten el fenómeno en agenciamiento colectivo de enunciación? Reitero que no discuto la intencionalidad y el propósito de la pinta; tampoco intento descubrir un sentido ulterior del acto vandálico; sino desentrañar cuál es el efecto estético, semántico y retórico que produce el acontecimiento ya realizado en relación con el espectador.



Figura 4. *Detalle del Monumento a la Independencia con las pintas realizadas durante la marcha del 16 de agosto 2019 - 96*

Fuente: *EneasMx, Own work, CC BY-SA 4.0, Ciudad de México, 2019.*

Figura 5. Fachada poniente del Monumento a la Independencia con las pintas realizadas durante la marcha del 16 de agosto 2019

Fuente: EneasMx - Own work, CC BY-SA 4.0, Ciudad de México, 2019.



En las primeras dos fotografías podemos observar que las pintas más altas son las dos escrituras en negro sobre las placas centrales de las dos fachadas, localizadas un poco más arriba que las estatuas femeninas. En estas dos se resumen los motivos centrales de la manifestación. Inscritas sobre las placas que originalmente nombran y sitúan históricamente al monumento, leemos en la fachada frontal (oriente) “México feminicida” y en la trasera (poniente), “Policía violadora”.

Ambas hacen eco de los dos mensajes más frecuentes a lo largo del monumento. Las pintas señalan casi compulsivamente la complicidad entre feminicidio y el Estado: “Vivir en México es un asesinato”, “Estado feminicida”, “Estado violador”, “Patria asesina”, “México es un país feminicida”, “Violicia”, “Policía violadora”, “La policía viola”, “All cops are bastards” (y sus siglas “ACAB”), “Violicia te maldigo”, “Perros del Estado” y “No solo son los 4 policías toda la policía es una mierda”.



11. Esto puede verse en las pintas que se refieren al estado: "Ponte a trabajar"; "Ustedes no protegen violadores"; "El estado viola"; "Crimen de estado"; "1119 feminicidios"; "Feminicidio es crimen de estado"; incluso, aparece la mención de otro crimen de estado: "Atenco no se... [olvida]", cuya víctima fue la población campesina de San Salvador Atenco.

Figura 6. Detalle del Monumento a la Independencia con las pintas realizadas durante la marcha del 16 de agosto 2019 - 35

Fuente: EneasMx - Own work, CC BY-SA 4.0, Ciudad de México, 2019.

En concordancia, la estatua que representa a la Ley tiene escrito sobre el libro que sostiene "Esta feme", la cual indica simultáneamente dos posibilidades semánticas: la posible escritura incompleta de "Estado feminicida", que expone una relación entre ley y patriarcado, puesto que se escribe sobre la constitución. También evidencia una consigna de feminización de la ley, es decir, la reapropiación de la idea-metáfora para mostrar que si la ley está feminizada metafóricamente, debería serlo efectivamente y asumir el feminicidio como un crimen perpetrado por el Estado.¹¹

La nominación de la patria o el Estado como feminicida no solo denuncia un ejercicio de poder del Estado, sino que manifiesta la desigualdad que hay en la distribución del duelo público. Conforme a lo

12. *Fuera de los movimientos feministas, la palabra "radical" se confunde con extremista, pero la palabra remite a "raíz", es decir, el intento por evaluar e identificar el fundamento de la desigualdad y la opresión. Por ello, una de las diferencias de este feminismo con respecto a los anteriores es su interés por la sexualidad. Su surgimiento se da a partir del pensamiento de Kate Millet y Shulamith Firestone principalmente. Para las feministas radicales, la liberación no puede conseguirse únicamente en las macroestructuras, sino en el espacio privado y doméstico de las prácticas cotidianas; así cuestionan las relaciones de pareja, el amor, el matrimonio y la maternidad. El lema que caracterizó a este movimiento fue "lo personal es político". Bajo este, las feministas radicales desarrollaron un pensamiento que señalaba los privilegios de los hombres, independientemente de si pertenecían a una élite o no. Sobre el tema puede consultarse Amorós y De Miguel (2005) y Gamba (2017).*

que señala Butler (2004), las políticas estatales distribuyen de manera diferencial el duelo, hay vidas que parecen merecer llanto y vidas que no, muertes que constituyen una pérdida para la patria –como las iconizadas en el monumento– y muertes que se asumen como accidentes necesarios e incontrolables. El feminicidio en México es claramente una muerte poco digna de lamentación por parte de la hegemonía social, que lleva muchos años siendo invisibilizada sistemáticamente en la narrativa del Estado. Prueba de ello es que del reconocimiento público e internacional de las "muertas de Juárez" en 1993 a la tipificación del asesinato de las mujeres como feminicidio dentro del Código penal, pasaron cerca de 20 años. Asimismo, de este acontecimiento a la fecha, ningún Gobierno ha asumido como prioridad diseñar estrategias y programas que solucionen la situación de precariedad que viven las mujeres en México.

Además, la nominación de la patria como "feminicida" apela a la opresión multifactorial del patriarcado. Al respecto cabe mencionar que algunas mujeres indican su afinidad al feminismo radical, en varias partes del monumento encontramos la etiqueta "RAD" y "el feminismo será radical o no será".¹² Como podemos recordar, en contraste con el feminismo liberal, cuyo proyecto es la emancipación de la mujer a través de la igualdad legal; el feminismo radical sostiene que la opresión de las mujeres tiene su raíz en el sistema patriarcal, un sistema articulado multifactorialmente, que a través de lo lingüístico, político, económico, religioso, social y sexual, organiza todas las relaciones de poder posicionando a la mujer en un lugar de subordinación con respecto al hombre. Así se reconoce una violencia sistémica contra la mujer que atraviesa y comprende a todos los sujetos sociales y políticos que replican, reiteran y se subordinan al orden de sujeción patriarcal.

Esto puede notarse en varias pintas. Con respecto a la opresión generalizada por parte los hombres, encontramos: "Todas las hembras son oprimidas", "Van a caer 7000 años de opresión", "Los cerdos no violan, violan los hombres", "no existen los aliados"; al respecto de la religión: "Cristo te odia" y, específicamente, contra el comercio sexual: "ayer la

secuestraron hoy te vas de putas” y “sin clientes no hay trata”. En todas estas puede verse una denuncia de la complicidad y responsabilidad del ciudadano en la violencia sistémica contra las mujeres. Estas sobre-escrituras son capaces de reintroducir la iterabilidad metonímica porque inscriben un hiato en el “nosotros”. Muestran que el “nosotros” articulado por la identidad hegemónica es necesariamente opresor, aunque incluya a las mujeres como sujetos de derecho porque las excluye en tanto actoras y agentes de la acción política. Les concede un lugar específico, limitado y acotado por roles y estereotipos, que coloca al hombre en una posición de dominación con respecto a la mujer.



Figura 7. Detalle del Monumento a la Independencia con las pintas realizadas durante la marcha del 16 de agosto 2019 - 60

Fuente: EneasMx - Own work, CC BY-SA 4.0, Ciudad de México, 2019.

Asimismo, están algunas escrituras capaces de articular e integrar acciones y afectos que se han considerado apolíticos como estrategias de resistencia política, por ejemplo, la reivindicación del pacto entre las mujeres

en las escrituras: “No me cuida la policía, me cuidan mis amigas”, “Juntas brillamos más”, “Amigas se va a caer”, “Ni una más”, “Vivas nos queremos” y “Viva que te quiero viva”, e incluso, las múltiples manos extendidas en color rosa –símbolo de la unión feminista–. Esto señala una redistribución de lo sensible, en cuanto que se pone de manifiesto un pacto entre las mujeres que, por un lado, desafía el estereotipo de género sobre la imposibilidad de la amistad entre mujeres; y por otro, abre la “sororidad” como posibilidad política que permita dar lugar a una comunidad.



Figura 8. Detalle del Monumento a la Independencia con las pintas realizadas durante la marcha del 16 de agosto 2019 - 68

Fuente: EneasMx - Own work, CC BY-SA 4.0, Ciudad de México, 2019.

Ahora bien, en estos mensajes se muestra que la sororidad se articula a partir de la reapropiación de acciones vinculadas con la opresión femenina, tales como el amor, el cuidado y la responsabilidad por otros, que en la manifestación son resignificadas para convertirse en emociones que movilizan acciones vinculantes entre las mujeres. De este modo, el cuidado

colectivo y mutuo se convierte en un vehículo para el empoderamiento, la liberación y la transformación social; lo que hace clara la distancia entre la política de la sororidad, manifestada caóticamente en las escrituras; así como la fraternidad, edificada en el monumento, fundada en la estructura familiar falocéntrica que, como indica Derrida (1998), excluye a la hermana de la identidad que funda la política.¹³



13. *Este es uno de los problemas que desarrolla Derrida en Políticas de la amistad (1998), recupero un momento fundamental de su argumentación: "Para ser ejemplar, para ser infinitamente universal, la fraternidad francesa tiene tanta necesidad de ser literal, singular, encarnada, viva, idio-*

Figura 9. Detalle del Monumento a la Independencia con las pintas realizadas durante la marcha del 16 de agosto 2019 - 4

Fuente: EneasMx - Own work, CC BY-SA 4.0, Ciudad de México, 2019.

Así, es posible rastrear que a través de la materialización de diversos afectos que redistribuyen lo sensible, las mujeres discuten los estereotipos de género contruidos socialmente, manifestando su inadecuación. En consecuencia introducen la iterabilidad metonímica en el oculto juego analógico que sostiene la hegemonía discursiva del patriarcado. Por ejemplo, la introducción de las escrituras: "Ya no tenemos miedo", "Con nosotras no se juega", "Estamos hartas", "nunca más tendrán la comodidad de nuestro

mática, irremplazable, como la fraternidad pura y simple tiene necesidad, para hacerse ejemplar de la fraternidad universal, de ser literalmente fraternal: es decir, eso en lo que una mujer no puede reemplazar a un hombre, ni una hermana a un hermano [...] El libro que se presenta como 'la profunda base de la democracia' se ve bien que no está preparado, todavía no, para abrir la fraternidad universal a aquellos, en realidad a aquellas que justamente no estarían, según él, preparadas para ella, todavía no". (p. 266)

silencio", "Nunca más nos vamos a dejar" y "No se va a caer lo vamos a tirar". Estas frases anteriores discuten los roles y afectos considerados socialmente masculinos. La ira, el enojo, el odio y la indignación, afectos vinculados a la acción; asimismo, reconvertidos positivamente en coraje, valentía, orgullo e incomodidad cuando se trata de figuras masculinas; les están vetados a las mujeres de manera cotidiana en el reparto policial. Esto ha tenido enormes implicaciones en la potencia política de las mujeres, ya que las limita a un rol pasivo.



Figura 10. Detalle del Monumento a la Independencia con las pintas realizadas durante la marcha del 16 de agosto 2019 - 52

Fuente: EneasMx - Own work, CC BY-SA 4.0, Ciudad de México, 2019.



Figura 11. Detalle del Monumento a la Independencia con las pintas realizadas durante la marcha del 16 de agosto 2019 - 75

Fuente: EneasMx - Own work, CC BY-SA 4.0, Ciudad de México, 2019.

Un ejemplo excepcional de este desplazamiento semántico es la escritura: “Mujer a(r)mate”. En esta se retoma un lugar común, la vieja y muy reiterada analogía entre amor y guerra, que es sustento de todos los movimientos insurgentes. Las guerras se justifican por una necesidad fundada en el amor hacia cierto “significante vacío” –muchas veces feminizado a través de las idea-metáfora–, que funciona como horizonte trascendente y es capaz de brindar un sentido de pertenencia, sin que se altere la economía y el reparto de propiedades, bienes y derechos. Asimismo, el amor romántico –la caracterización más hegemónica del amor– es efecto de una operación semejante que inviste un afecto en un “significante privilegiado”, posición ocupada frecuentemente por la mujer como eterno femenino, pero que ya vimos, es una estructura vacía. En las analogías del monumento, la mujer está objetualizada y se encuentra a la vez dentro y fuera del conjunto. Sin embargo, la sobre-escritura manifiesta

estas catacresis, porque inscribe a la mujer en el lugar de un sujeto empírico. Lo que abre la posibilidad de pensar la analogía “amor-guerra” con respecto a otra serie significativa: el amor propio implica la insurgencia, resistencia ante la opresión. No obstante, este amor propio no deja de ser común porque es lo que articula el pacto entre mujeres y lo que posibilita la lucha feminista armada.



Figura 12. *Detalle del Monumento a la Independencia con las pintas realizadas durante la marcha del 16 de agosto 2019 – 57*

Fuente: *EneasMx - Own work, CC BY-SA 4.0, Ciudad de México, 2019.*

En coincidencia con este último punto, también se identifica una potencia de reapropiación de la alegoría femenina de la “Guerra” en la inscripción lateral que dice “Pelea como niña” orientada hacia la estatua. La reinscripción de lo femenino en la idea-metáfora convierte el significante de la guerra en un posible atributo de las mujeres empíricas: mujeres que en la manifestación se posicionan justamente en una actitud de insurgencia ante la desigualdad y opresión. De igual manera, en varios lugares se

evidenciaron consignas que invitan a las mujeres a la emancipación con diferentes grados de violencia e intensidad: “Justicia ya”, “En silencio no hay justicia”, “La justicia del pueblo es la solución”, “Queremos justicia no venganza”, “Autodefensa Ya!!!”, “Mata a tu violador”, “Mata a tu policía local”, “Vergas violadoras a la licuadora”, “Muerte macho” y “Único policía bueno es policía muerto”.



Figura 13. *Detalle del Monumento a la Independencia con las pintas realizadas durante la marcha del 16 de agosto 2019 – 76*

Fuente: EneasMx - Own work, CC BY-SA 4.0, Ciudad de México, 2019.

Al mismo tiempo, varias pintas desvinculan a las mujeres de los estereotipos de género y la serie de significantes que las determina como mujeres “buenas” –silencio, obediencia, pasividad, virtud, mesura, prudencia, alegría, miedo, etc.–. Estos roles de géneros son perfectamente concordantes con las alegorías femeninas del monumento; puesto que las ideas-metáfora reducen el lugar de la mujer al de un significante etéreo, sin atributos propios, cuyo único sentido es reproducir el discurso patriarcal.

No es gratuito que la figura misma de la victoria alada sostenga el laurel en un gesto que reproduce su colocación en la cabeza de los héroes. Este gesto sugiere el mandato de cuidado asociado a la construcción identitaria del “ángel del hogar” y, como en el caso de la patria, la subordina a una función al servicio de la voluntad masculina.

Así, cabe mencionar que varias sobre-escrituras del monumento asumen un lugar de enunciación feminista contra-patriarcal. De este modo, resisten a la dicotomía del espacio social que organiza los afectos positivos y negativos, con respecto a las identidades hegemónicas: nosotros-ellas. Entre estas resaltan “La maldad es feminista” y “Somos malas vamos a ser peores” (esta última frase también es un cántico dentro de las marchas). De modo que la desobediencia y la emancipación, caracterizadas como “maldad” en el discurso patriarcal, se asumen como consignas estrictamente femeninas, capaces de articular otra historia que se oponga a la opresión.

En concordancia, también se retoman figuras que evocan un disenso estético. Por un lado, la escritura “Sor Juana es mi pastor” al centro del piso del monumento. A partir del juego metafórico se apropia de la figura de Sor Juana: un personaje que ha sido institucionalizado por parte de la narrativa de Estado y de cuya literatura se ha encubierto el potencial crítico hacia el patriarcado colonial; soportado en los mitos y dogmas de la religión católica, todavía vigentes.

Por otro lado, resaltan también las escrituras que recuperan a la “bruja” como sujeto político de resistencia milenaria. Con ello se adscriben a una larga tradición de mujeres desobedientes, violentas, pero sobre todo independientes, que han sido perseguidas y exterminadas por el poder (en coincidencia las marchas feministas ahora incluyen aquelarres al final). En este grupo también se incluyen las intervenciones sobre la medusa decapitada: en un lado del pedestal “La patria mata” escrito sobre la leyenda “Policía violadora”. En el otro lado, al rostro de la Gorgona se le han pintado lágrimas rojas. Ambas inscripciones abren la posibilidad de pensar esta villana mitológica como una mujer asesinada, más que también es víctima del sistema patriarcal.



Figura 14. Detalle del Monumento a la Independencia con las pintas realizadas durante la marcha del 16 de agosto 2019 - 26

Fuente: EneasMx - Own work, CC BY-SA 4.0, Ciudad de México, 2019.



Figura 15. Detalle del Monumento a la Independencia con las pintas realizadas durante la marcha del 16 de agosto 2019 - 89

Fuente: EneasMx - Own work, CC BY-SA 4.0, Ciudad de México, 2019.

Figura 16. Detalle del Monumento a la Independencia con las pintas realizadas durante la marcha del 16 de agosto 2019 - 99

Fuente: EneasMx - Own work, CC BY-SA 4.0, Ciudad de México, 2019.



Figura 17. Detalle del Monumento a la Independencia con las pintas realizadas durante la marcha del 16 de agosto 2019 - 100

Fuente: EneasMx - Own work, CC BY-SA 4.0, Ciudad de México, 2019.



De este modo, en la medida en que las pintas materializan los afectos a través de ese disenso estético son capaces de escribir en su caótica manifestación una historia del duelo. Además, introducen una disyunción en la noción de pueblo, al insertar la diferencia como elemento característico de la enunciación colectiva. Señalan la violencia ejercida como silencio e invisibilización de las vidas infravaloradas; aquellas que tienen aún menos derecho que las propiedades del Estado y el patrimonio nacional, porque no se asumen ni siquiera como una pérdida. Esas vidas las hacen visibles escrituras como: “Por las que no volvieron” y los nombres de las mujeres desaparecidas, asesinadas y violadas.

Butler (2010) señala que la construcción de modos de vida, que rebasan y desafían los marcos normativos¹⁴ que establecen una división entre las vidas representadas y valiosas, dignas de duelo, y las no representadas que no merecen dolor e indignación, constituye una estrategia de resistencia a la precariedad. En las movilizaciones feministas, cuando se da la performatividad de la alianza sobre la calle, es el cuerpo mismo el que se expone literalmente, ávido de contacto. Por eso, esta agencia política no es opuesta a la vulnerabilidad.

De hecho, cuando los cuerpos hacen alianza sobre la calle no funcionan como un colectivo, ni como un “nosotros” –figuras expansivas del yo–, sino que están, están irremediabilmente expuestos unos a otros (Butler, 2015). Es el cuerpo mismo el que se convierte en huella de la interdependencia con los otros cuerpos de los que depende para su supervivencia. El acto de pintar sobre el monumento enuncia la vulnerabilidad ontológica y reparte la responsabilidad común: responsabilidad de responder a los cuerpos que abren el “entre” para su alianza y a la interpelación de esas mujeres que no están.

Entonces, la visibilización del duelo, la ira, el enojo y el amor de manera simultánea inscriben la huella de una falta en el centro mismo de la identidad mexicana; hueco que sucede como efecto de la homogeneización que en realidad es una masculinización de la metáfora que sostiene al sujeto

14. *Entre estas identidades se enfatiza en el monumento la importancia de la identidad lesbiana contra la heteronormatividad sexual en las escrituras: “Las lesbianas existimos”, “Lesbianas combatimos”, “Lesbianas contra el capital” y “Lesvy”; además de la reivindicación del anarcofeminismo reiterada por la repetición de su señalética.*

androcéntrico de la historia y el derecho. Esa multiplicidad de voces y escrituras en el monumento (que se ha leído como discurso desarticulado e histeria colectiva) hace presente, además de la diferencia sexual, las diferencias internas entre las mujeres cuya escritura no puede construir un sujeto unívoco político, contrapuesto y antagónico a los hombres; sino justamente múltiple y atravesado por muchas otras identidades relacionadas con la ideología, la raza, la etnia, la orientación sexual, la corporalidad, la posición política, entre otras.

Es esta multiplicidad de voces que se asume como “ruido” la que puede indicar por qué el acto vandálico constituye un agenciamiento colectivo de enunciación; en la medida en que produce una enunciación múltiple que resiste al régimen de “decibilidad” policial y articula el disenso colectivo, imposible de sintetizarse en un consenso y de traducirse en una única metáfora.

Las escrituras como agenciamiento desterritorializante

Para Deleuze y Guattari, un agenciamiento (*agencement*) constituye un ensamblaje de signos y cuerpos como piezas heterogéneas que producen acciones. Asimismo, los autores entienden el agenciamiento como la relación de co-funcionamiento entre elementos que comparten un territorio y tienen un devenir. Sin embargo, este territorio compartido, puesto que ya está en devenir, implica necesariamente “líneas de fuga”, esto es, índices de movimiento hacia su exterior. A su vez, en todo agenciamiento hay formas de contenido, integradas por los cuerpos, acciones y pasiones; y formas de expresión que, a pesar de ser transformaciones incorpóreas, afectan a los cuerpos. Estos dos elementos no son estructuras porque operan de forma conjunta interviniéndose y revelándose mutuamente.

Por otro lado, todo enunciado es un acto colectivo, por lo que no hay enunciación individual, ni sujeto de enunciación. Cada enunciado-acto “se define por el conjunto de transformaciones incorpóreas que tienen lugar en una sociedad determinada, y que se atribuyen a los cuerpos de esa

sociedad" (Deleuze y Guattari, 2004, p. 85). De acuerdo con esto, los autores advierten: "Un agenciamiento de enunciación no habla 'de las' cosas, sino que habla *desde los mismos* estados de cosas o estados de contenidos" (p. 91); por lo que cada signo puede producir un acto, una consigna, según la forma en la que está expresado, y por ello, invadir el agenciamiento de los cuerpos y actuar sobre ellos. Cuando esto sucede y resulta imposible distinguir las formas de expresión de las formas de contenido existe un agenciamiento desterritorializante.

El agenciamiento desterritorializante se distingue por no identificarse con las categorías y reglas que codifican el espacio social. El acto vandálico puede comprenderse como agenciamiento desterritorializante en la medida en que problematiza la relación entre el "hombre" y la "tierra" instituida por el monumento. El monumento funda un espacio estratificado, una geometría que reparte los poderes y saberes. Al respecto, Deleuze (2016) menciona que el "poder más que reprimir 'produce realidad', y más que ideologizar, más que abstraer u ocultar, produce verdad" (p. 55). Esa es la conexión que Foucault descubre entre poder y saber, a la que Deleuze le da seguimiento. El saber es una función formalizadora de la materia y es a través de sus archivos que puede estratificar. Para Deleuze (2016), los estratos son "formación históricas" que definen justamente el campo de legibilidad, porque distribuyen lo visible y lo enunciable, es decir: "formaciones discursivas y no discursivas", "formas de expresión y de contenido" (pp. 75-77). Así, el monumento puede entenderse como un dispositivo de poder que produce una estratificación, en tanto que genera un determinado contenido de verdad, a través de formas no discursivas que distribuyen lo visible e invisible, impactando incluso en las posibilidades de enunciación y las formas de expresión.

El monumento erige un "sentimiento de la nación" que funciona como herramienta para instituir la identidad hegemónica. Esto sucede precisamente como efecto de una territorialización que conecta tal sentimiento con una semántica particular. Es este el que regula tanto las formas de expresión y contenido posibles como la economía que organiza

las fuerzas y desplazamientos, el poder y el deseo, en un tramado particular: concede posiciones, funciones, subordinaciones y relaciones específicas entre los cuerpos que habitan un espacio.

En contraste, el disenso estético de los actos vandálicos introduce un movimiento en la materia y los soportes a través de las variables de expresión. Este movimiento desestratifica la materia y, por ello, libera su corporeidad de las metáforas que la territorializaban semánticamente. Este agenciamiento desterritorializante es capaz de introducir varios regímenes de signos que modifican el mapa de ese territorio físico, es decir, transformar la circulación y distribución de los cuerpos en ese espacio que ahora se convierte en uno abierto –lo que llaman los autores “espacio liso”–. El disenso estético, entonces, actúa conforme al movimiento nómada de la máquina de guerra.

Esta máquina de guerra no tiene nada que ver con un aparato militar, porque sus armas son los afectos. Deleuze y Guattari (2004) definen el afecto como un “proyectil”: una “descarga rápida de la emoción, retardada, resistente” (p. 402). Así, la máquina de guerra es puro proceso. En esta las figuras, a diferencia de en las metáforas, solo tienen valor en función de lo que las afecta. Cada figura es acontecimiento singular, no esencia. Así la máquina de guerra abre un espacio vectorial, material y virtual: puro flujo de acontecimientos-afectos que reactivan en su movimiento permanente la circulación del deseo y el poder. Por tanto, abren la posibilidad de otra distribución de las fuerzas, cuerpos, afectos y significados.

Para mostrar esto me referiré a algunas de las transformaciones incorporales que suceden sobre las estatuas de los cuerpos de las mujeres que en el monumento funcionan como estratos fundacionales del territorio semántico. En los pedestales de la Paz y la Ley, las manifestantes escriben dos signos de interrogación que convierten la inscripción en una pregunta. Estos signos desterritorializan las ideas-metáfora para convertirlas en índice de líneas de fuga hacia afuera del monumento, lo que convierte los mismos estratos en índices de desterritorialización, invirtiendo la lógica operativa del monumento.

En lugar de que la Paz y la Ley en tanto valores inmateriales sean los que transforman a los cuerpos materiales, es la materia la que muestra que los conceptos son meros simulacros, limitados a territorios y cuerpos específicos. La impresión absoluta del aparato de Estado se ve limitada. Las metáforas son desmontadas en sus agenciamientos concretos, la ilusión de una máquina abstracta que encarna el poder se problematiza a tal grado que es posible señalar cada uno de sus estratos: identificar las formas de expresión (símbolos, íconos, ideas) y las formas de contenido (cuerpos, instituciones y sociedades) que territorializan el mapa económico de las relaciones sociales, políticas, lingüísticas y afectivas de la comunidad.



Figura 18. Detalle del Monumento a la Independencia con las pintas realizadas durante la marcha del 16 de agosto 2019 – 6

Fuente: EneasMx - Own work, CC BY-SA 4.0, Ciudad de México, 2019.

Las variables de expresión populares –el ruido, el color, las figuras, las letras, los dibujos y los estencil– articulan una semiótica contra-significante sobre el monumento, la cual pone de manifiesto la sobre-codificación

de la semiótica significante hegemónica: el entramado económico-político del “Aparato de Estado”. Con la intervención de esta semiótica contra-significante de la máquina de guerra, la manifestación desvincula los segmentos y enunciados de la semiótica significante, desviándolos y convirtiéndolos en estrategias de resistencia. La desterritorialización es capaz de abrir, por sí misma, el territorio que antes no podía percibirse. Con las pintas se hace visible la disimetría entre el monumento, que en teoría es encarnación del pueblo, y el territorio donde se ubica, el paseo de la Reforma, avenida ocupada por las élites, edificios de empresas trasnacionales millonarias e instituciones gubernamentales.



Figura 19. *Detalle del Monumento a la Independencia con las pintas realizadas durante la marcha del 16 de agosto 2019 - 30*

Fuente: EneasMx - Own work, CC BY-SA 4.0, Ciudad de México, 2019.

Esta desterritorialización también se observa en la escritura sobre el pedestal de la estatua que representa la Justicia. En la fotografía podemos ver que su nombre resulta casi imperceptible por una escritura grande en letras blancas que dice: “Abortamos a la guardia nacional”. Esta escritura

singular me parece un ejemplo claro del carácter de agenciamiento de las estrategias estéticas de las pintas. En primer lugar, hay que decir que el aborto está relacionado con la Ley, pues existen todavía Estados mexicanos que criminalizan su ejercicio. Por ello, la leyenda tiene el potencial material-virtual de mostrar que la impartición de la justicia está subordinada a la legalidad del Estado; pues hace notar la institucionalización de la desigualdad y el privilegio en el sistema legal. Además, la escritura en el lateral “Liberación animal y feminista” es una consigna que señala el límite que impone el discurso antropocéntrico al ejercicio de la justicia y el derecho, excluyente de todas las figuras minoritarias de alteridad: el niño, la mujer, el animal, lo vegetal, etc.



Figura 20. Detalle del Monumento a la Independencia con las pintas realizadas durante la marcha del 16 de agosto 2019 - 49

Fuente: EneasMx - Own work, CC BY-SA 4.0, Ciudad de México, 2019.

Por otro lado, la guardia nacional es una institución policial de élite, integrada sobre todo por militares y creada recientemente por el Gobierno del presidente López Obrador con el objetivo de impartir justicia y paz –lo

que queda expresado en el escudo que la identifica-. De este modo, la utilización del verbo “abortar” para referir a la guardia nacional naciente ejerce una consigna desde un lugar de enunciación colectivo que es femenino y feminista, pues la exigencia por el derecho a abortar ha sido desde hace muchos años una de las principales motivantes de su lucha. La forma de expresión señala varias consignas simultáneamente y todas refieren a transformaciones incorporales que afectan directamente los cuerpos y la vida de las mujeres empíricas. Primero, rectifica el derecho a abortar, al mismo tiempo que denuncia la injusticia de la privación de este derecho por parte de la ley. En segundo lugar, ejerce una crítica a los “medios” y sujetos que imparten la justicia, lo que obviamente se relaciona con el motivo de la marcha: la desigualdad institucionalizada por el Estado que concede el uso de la fuerza a los cuerpos policíacos y militares. Por último, señala la exención de justicia por parte de los cuerpos encargados supuestamente de impartir la justicia: la policía, el ejército y la nueva guardia nacional.

De este modo, la desterritorialización tiene el potencial de liberar no solo al territorio público de su codificación, sino también al cuerpo de la mujer en tanto que un territorio colonizado. Verónica Gago (2019) explica, partiendo de Federici, que el cuerpo de la mujer reemplazó a los espacios comunes tras su privatización al comienzo del capitalismo: “En un mismo movimiento, las mujeres quedaron sometidas a una explotación que daría inicio a un creciente sometimiento de su trabajo y de su cuerpo entendidos como servicios personales y recursos naturales” (p. 70). Por ende, se ejerce un colonialismo sobre los cuerpos de las mujeres que se manifiesta en la violencia que toma como blanco su cuerpo, porque responde a la fórmula clásica de la conquista capitalista: autoridad igual propiedad (p. 71).

Las pintas no solo hacen visible esta codificación, la subvierten en la forma creativa del “ritornelo”. Deleuze y Guattari (2004) utilizan el término musical “ritornelo” para señalar una serie de procesos vinculados con la vida. En el ritornelo acontece una repetición, pero que ya no reitera lo mismo, sino que inscribe una diferencia originaria: vuelve como otra. El

ritornelo es un proceso fundamentalmente creativo que se articula por tres momentos simultáneos. (1) la salida del caos a través de formas de contenido; (2), un movimiento del deseo que crea un territorio, cuando hace devenir la materia de contenido en forma de expresión; y (3) la creación de un territorio que tiene a su vez varias posibilidades: reestratificarse a través de un régimen de opresión sobrecodificado –caer en el puro caos como un agujero negro que clausura y destruye todo territorio creado–, o bien, generar una apertura al cosmos. En otras palabras, dar lugar a una conexión que pueda crear otros territorios y agenciamientos en un devenir desterritorialización-reterritorialización constante.

Ante la repetición obsesiva del aparato militar que ejecuta en sus diferentes frentes una “guerra contra las mujeres” (Federici, 2010), tanto a nivel macro como micropolítico; la repetición del ritornelo se opone a la codificación del cuerpo de la mujer como lugar y objeto de la violencia, superficie de explotación sobre el que se constituye la política hegemónica. La violencia ya no es lo que existe en común. A través de la reiteración de las diferentes figuraciones del deseo femenino, el cuerpo de la mujer deviene territorio de acción y agenciamiento vinculante. El ritornelo devuelve al cuerpo su vitalidad, la presencia de lo virtual en lo actual, su potencia de afectar tanto como de ser afectado. Por ello, tiene la capacidad de subvertir la posición objetualizante de la mujer como víctima, para cifrar su “vulnerabilidad” en términos de un contra-poder que puede dar lugar y articular una comunidad, la cual ya no se sostenga en el binomio autoridad-propiedad.

Para pensar en este punto, podemos servirnos de la imagen-concepto de cuerpo-territorio desarrollado por Verónica Gago (2019) a partir del análisis de las luchas feministas y los movimientos contra el extractivismo en Latinoamérica. Si pensamos que el cuerpo es ya un territorio, el cuerpo individual es imposible de aislar del cuerpo colectivo. En contraste con la concepción liberal del cuerpo como propiedad individual, el cuerpo-territorio "especifica una continuidad política, productiva y epistémica del cuerpo en tanto territorio" (p. 97). Desde esta perspectiva, el cuerpo está

compuesto por afectos, recursos y posibilidades que no son individuales, pero "que se singularizan porque pasan por el cuerpo de cada quien en la medida que cada cuerpo nunca es solo 'uno', sino siempre con otr*s, y con otras fuerzas también no humanas " (p. 97).

Así, el cuerpo-territorio es siempre un territorio extenso, superficie que escenifica su poder, al mismo tiempo que su necesidad de alianza con otros cuerpos. El cuerpo-territorio singular se convierte también en un "territorio de batalla" (p. 98) singular y colectivo: "un ensamble siempre mutante y abierto al devenir, un tejido que es agredido y necesita defenderse y, al mismo tiempo, que se rehace en esos enfrentamientos, que persiste en tanto que practica alianzas" (p. 98).

Por ello, el testimonio de una mujer singular escrito sobre el pedestal de la Ley: "Mi familia defendió a mi violador" puede convertirse en signo colectivo de la indignación y el duelo compartido, al mismo tiempo que en una línea de fuga para escribir una memoria colectiva y desinstitucionalizante. En este sentido, el potencial performativo de las pintas transforma no solo el lugar del monumento, también desterritorializa el cuerpo de las mujeres como territorio de explotación para territorializarlo como escenario de autodefensa.

Conclusiones: la escritura de otro *corpus* narrativo que abre un territorio de lucha

En este capítulo he mostrado cómo las pintas llaman al activismo como estrategia de defensa ante las instituciones del Estado integradas fundamentalmente por hombres y para hombres, quienes llevan siglos violando sistemáticamente la dignidad e integridad de las mujeres con total impunidad. El llamado puede parecer muy simple, porque su objetivo no es desarrollar un programa político ni instituir una subjetividad femenina que sirva de modelo, sino dar lugar a un territorio de lucha: un espacio libre donde las mujeres sean agentes de deseo y no únicamente puntos atravesados por el poder.

En el primer apartado expuse cómo se instituye estéticamente una política sensible a través de metáforas y alegorías que reparte los lugares y poderes en el espacio social de forma desigual; configurando una identidad hegemónica nacional patriarcal excluyente de las mujeres como sujeto político. Esta reflexión me permitió argumentar que la monumentalización no produce al mexicano como sujeto neutral, en cambio, reproduce la violencia del discurso hegemónico, instituyendo la desigualdad entre hombres y mujeres como una normalidad.

Esto me condujo a sostener en el segundo apartado que, al introducir el disenso estético, las pintas son capaces de problematizar este discurso e incidir críticamente en el reparto policial, aunque no tengan la intencionalidad. Puesto que materializan los afectos que ya existen en las mujeres empíricas, su escena acuerpa la lucha feminista en su multiplicidad. Por ende, tienen potencial performativo de mostrar otras formas de vivir y decir de las mujeres. Su “ruido” da lugar a una narrativa, una que no viene a suplir la narrativa del Estado, sino que la atraviesa problematizándola, sometiéndola a un proceso de desterritorialización que da lugar a las que no tienen parte en la comunidad dentro de la sensibilidad común.

En tercer lugar, se expuso que esta desterritorialización se produce en la forma de un agenciamiento colectivo de enunciación que funciona como máquina de guerra, cuyo armamento son los afectos. Esta máquina de guerra se contrapone al aparato militar soportado en las políticas sensibles de la hegemonía patriarcal que colonizan el cuerpo de las mujeres y cuya versión más aniquilante es la “guerra contra las mujeres” (el motivo de la marcha). Aquí sostuve que este mecanismo actúa en la forma de un ritornelo que transforma el cuerpo de las mujeres en un territorio de lucha, pero donde la lucha ya no es un movimiento orientado a la conquista y la subyugación ni está sometido a una voluntad unitaria, donde el cuerpo ya no pueda ser una propiedad.

El agenciamiento colectivo de enunciación que se ha descrito a lo largo de este trabajo es un ritornelo que no destruye ni se reestratifica en un régimen de opresión. Al contrario, crea un territorio posible y permite

15. *La Secretaría de Seguridad Ciudadana publicó que calculaba un aproximado de 80.000 asistentes. Sin embargo, esta cifra ha sido ampliamente discutida por la afluencia que las fotografías muestran (Martínez, 2020) y el registro que hicieron los colectivos organizadores, quienes calcularon más de 300.000 asistentes.*

conexiones creativas con otros agenciamientos colectivos de enunciación y de cuerpos que pueden dar lugar a subjetividades nómades –en permanente movimiento y problematización–; puntos de convergencia momentáneos y figuraciones que posibiliten el devenir de cuerpos singulares y colectivos heterogéneos y cambiantes en los que diversas mujeres empíricas puedan reconocerse y diferenciarse. Contrario a la opinión generalizada, al reintroducir la diferencia y la intensidad de los afectos, el acto vandálico no destruye, sino que crea un material cada vez más rico y dúctil, capaz de dar lugar a diferentes modos de vida. Este ritornelo da lugar a una comunidad en devenir en proceso de desterritorialización y reterritorialización constante, cuya resistencia se articula a través de la construcción de la alianza entre las mujeres.

A propósito de este punto, es importante mencionar las consecuencias que este fenómeno ha tenido en la conformación de las mujeres como sujeto político plural, a pesar de que con este gesto traicione los objetivos iniciales. A esta marcha le sucedieron otras con cada vez más mujeres, hasta la más reciente, la histórica marcha del 8 de marzo del 2020, apenas unas pocas semanas antes del confinamiento. En contraste con otros años, esta se replicó en muchas ciudades de casi todos los Estados de la república. Tan solo en Ciudad de México se calcularon más de 80.000¹⁵ mujeres de diferentes clases socioeconómicas, edades, etnias, ideologías, posiciones políticas, orientaciones sexuales, corporalidades, entre otras diferencias.

La última marcha manifestó aquello que el disenso estético de las pintas prometía: un cambio significativo en la sensibilidad de las mujeres. A diferencia de lo que sucedió tras las primeras pintas, cuando muchas mujeres todavía criticaron las formas y rechazaron a las facciones más extremistas de la manifestación; muchas de las mujeres que marchamos en el 2020 celebramos las pintas a los monumentos con los coros “fuimos todas”. Al final de la marcha escuché gritos de apoyo multitudinarios para aquellas supuestas “vándalas” que con su cuerpo pintaban y destruían las enormes bardas protectoras de los inmuebles y monumentos.

Este cambio de sensibilidad, desde mi perspectiva, muestra que las mujeres feministas nos percibimos cada vez más autorizadas a sentir y enunciar aquellos afectos políticos que les estaban vetados y son profundamente incómodos para el sistema patriarcal. Estos hechos indican que el vandalismo feminista ha dinamizado al movimiento, convirtiéndolo en un verdadero agenciamiento colectivo de enunciación, integrado por agenciamientos concretos y heterogéneos; subconjuntos de cuerpos con diferencias internas en términos de deseo y poder que asumen la diferencia en diferentes niveles de intensidad como su potencia misma de resistencia.

Por otro lado, este ritornelo ha producido otro ritmo en todas las áreas de la vida pública y privada, abriendo agenciamientos que inscriben la duda y la desterritorialización de diferentes espacios sociales. Un ejemplo notable es el importante paro laboral masivo¹⁶ realizado por mujeres el 9 de marzo del 2020, al cual se sumaron grupos no privilegiados, que antes no tenían cabida en las manifestaciones, para demostrar la huella de las que ya no están y de las que podrían no estar mañana. Asimismo, en fechas recientes, la proliferación de tendaderos de denuncias de abuso sexual, que han surgido de forma espontánea en escuelas privadas y públicas de distintos niveles en el último año, son sobre-escrituras que narran de manera caótica y disensual esa historia invisibilizada de violencia contra las mujeres.

El poder performativo de las pintas estudiadas, como el de estas otras manifestaciones feministas, no solo es hacer visible lo que ha sido borrado por las narrativas oficiales, sino sobre todo abrir un lugar para el surgimiento de nuevas experiencias de lo político que se traduzcan en nuevas formas de habitar los cuerpos. Sin embargo, esta actividad de auto-determinación política es caótica y no puede traducirse en una clara expresión verbal; por ello tampoco puede consolidarse en la forma de un proyecto. De hecho, su potencial creativo y renovador surge precisamente de su escenificación de la diferencia.

16. La "huelga feminista" es uno de los temas centrales del análisis de Gago (2019). Para ella el paro es una "nueva forma de cartografía de la política feminista que en esta época toma masivamente las calles" (p. 23) y que es capaz de "politizar la violencia contra las mujeres y los cuerpos feminizados porque las vincula con las violencias de la acumulación capitalista contemporánea" (p. 24).

17. *Una opción destacable es el nomadismo filosófico de Braidotti que se caracteriza precisamente por ser una creación imaginativa de un saber situado que construye políticas afirmativas y contrahegemónicas a partir de los discursos minoritarios y disidentes de las mujeres. Dice Braidotti (2004): "El nomadismo feminista marca el itinerario político específico de las feministas femeninas que favorecen la multiplicidad, la complejidad, el anti-esencialismo, el antirracismo y las coaliciones ecológicas. Las feministas nómades son posmodernistas afirmativas cuyo propósito es dismantelar las estructuras del poder que sustentan las oposiciones dialécticas de los sexos, aunque respetan la diversidad de las mujeres y la multiplicidad dentro de cada mujer" (p. 222).*

Hay que tener en la mira que el sujeto plural que se constituye en la acción performativa del feminismo no está plenamente constituido: cada uno de sus movimientos, desplazamientos semánticos y acciones singulares reconfigura su dinámica relacional. Esto demanda la creación de epistemologías alternativas e imaginativas¹⁷ que piensen este resurgimiento del feminismo como movimiento masivo y múltiple, desterritorializante y reterritorializador, desinstitucionalizante y disensual; epistemologías dispuestas a combatir la asimetría entre las mujeres y hacer resonancia de las expresiones minoritarias y populares. Necesitamos construir nuevos saberes y narrativas desde los que se puedan articular políticas afirmativas, que nos permitan a las mujeres empíricas mantenernos en resistencia y seguir descubriendo nuevas figuraciones para nuestro deseo.

Referencias

- Agencia Efe. (2019, 17 de agosto). *México: Marcha feminista termina en violencia, destrozos y vandalismo*. The epoch times. https://es.theepochtimes.com/mexico-marcha-feminista-termina-en-violencia-destrozos-y-vandalismo_513635.html
- Almazán, J. (2019, 12 de agosto). *En SSC y PGJ no hubo protestas, sino provocación; no vamos a caer: Sheinbaum*. Milenio. <https://www.milenio.com/politica/sheinbaum-dice-que-destrozos-en-en-scc-y-pgj-son-provocaciones>
- Amoros, C. y de Miguel, A. (Eds.). (2005). *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización* (vol. 1-3). Minerva.
- Braidotti, R. (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Gedisa.
- Butler, J. (2004). *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. Verso.
- (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Paidós.
- (2015). *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Harvard University Press.
- Cejas, M. I. (2011). De monumentos y naciones. En L. Maceira y L. Rayas (eds.), *Subversiones. Memoria social y género: ataduras y reflexiones*. ENAH-INAH.
- Cixous, H. (1995). *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Anthropos.
- Deleuze, G. (2016). *Foucault*. Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.
- De Marco, E. (2016). *Arte público y monumento. Dispositivos inmanentes de memoria* [Tesis doctoral, Universidad del País Vasco].

- Derrida, J. (1971). *De la gramatología*. México, Siglo XXI.
- (1997). *El mal de archivo*. Trotta.
- (1998). *Políticas de la amistad*. Trotta.
- (2013). *Márgenes de la filosofía*. Cátedra.
- Expósito, M. Vindel, J. y Vidal, A. (2012). Activismo artístico. En *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (pp. 43-50). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Federici, S. (2010). *Caliban y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Tinta Limón, Traficantes de Sueños.
- Fuentes, D. (2019, 15 de agosto). Pruebas genéticas se perdieron: PGJ. *El universal*. <https://www.eluniversal.com.mx/metropoli/en-caso-de-menor-que-denuncia-policias-por-violacion-pruebas-geneticas-se-perdieron-pgj>
- Gago, V. (2019). *La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo*. Tinta Limón, Traficantes de sueños.
- Gamba, S. (2017). *Feminismo: historia y corrientes*. Pixel editora.
- Gándara, S. R. (2019, ago.). *Los últimos casos de policías de la CdMx acusados de violación movilizan a mujeres y colectivos*. Sin embargo. <https://www.sinembargo.mx/12-08-2019/3627765>
- González, B. (2019, 30 de agosto). *Algunos costos de la marcha feminista*. Proceso. <https://www.proceso.com.mx/arte/2019/8/30/algunos-costos-de-la-marcha-feminista-230283.html>
- Gutiérrez, R. (2004). *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Cátedra.
- INEGI. (2019). *Encuesta Nacional de Victimización y Percepción sobre Seguridad Pública*. INEGI. <https://www.inegi.org.mx/programas/envipe/2019/>

- Infobae. (2019, 16 de agosto). *Reportan hechos violentos durante protesta de mujeres en CDMX; no caeremos en provocaciones, responde gobierno*. Infobae. <https://www.infobae.com/america/mexico/2019/08/16/reportan-hechos-violentos-durante-marcha-por-la-violencia-contra-la-mujer/>
- INMUJERES (2020). *Violencia de género. Violencia contra las mujeres*. INMUJERES. http://estadistica.inmujeres.gob.mx/formas/tarjetas/violencia_2016.pdf
- Irigaray, L. (2007) *Espéculo de la otra mujer*. Akal.
(2009). *Ese sexo que no es uno*. Akal.
- Laclau, E. (2012). *La razón populista*. FCE.
(2014). *Los fundamentos retóricos de la sociedad*. FCE.
- La Jornada. (2019, 17 de agosto). *Estalla furia en marcha contra la violencia hacia las mujeres*. *La Jornada*. <https://ljz.mx/2019/08/17/estalla-furia-en-marcha-contra-la-violencia-hacia-las-mujeres/>
- Martínez, L. (2020, 11 de marzo). *¿80,000 mujeres en la marcha 8M de la CDMX? La silla rota*. <https://lasillarota.com/opinion/columnas/80000-mujeres-en-la-marcha-8m-de-la-cdmx/369109>
- Navarrete, S. (2019, 16 de agosto). *Mujeres protestan contra la violencia de género; grupo causa destrozos*. Expansión. <https://politica.expansion.mx/cdmx/2019/08/16/marcha-feminista-cdmx-contra-agresion-sexual>
- Navarro, M. (2019, 16 de agosto). *Asciende a 1.5 mdp las pérdidas por marcha feminista en la CDMX*. El sol de México. <https://www.elsoldemexico.com.mx/metropoli/cdmx/asciende-a-1.5-mdp-las-perdidas-por-marcha-feminista-en-la-cdmx-4054888.html>
- ONU mujeres. (2020). *La violencia feminicida en México: Aproximaciones y tendencias*. ONU mujeres. <https://mexico.unwomen.org/es/digiteca/publicaciones/2020-nuevo/diciembre-2020/violencia-feminicida>

- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Nueva Visión.
- Redacción. (2019, 15 de agosto). *Dos nuevos VIDEOS muestran los pasos que dio la joven presuntamente violada por policías de la CdMx*. Sin embargo. <https://www.sinembargo.mx/15-08-2019/3629180>
- Rodríguez, A. (2019, 19 de agosto). *AMLO respalda protestas, pero sin violencia y con respeto al patrimonio histórico*. Proceso. <https://www.proceso.com.mx/nacional/2019/8/19/amlo-respalda-protestas-pero-sin-violencia-con-respeto-al-patrimonio-historico-229673.html>
- Rodríguez, I. (2008). Los proyectos para la columna conmemorativa de la independencia en la ciudad de México (1843-1854). *Revista Secuencia*, (70), 47-65.
- SESNP. (2021). *Incidencia delictiva*. SESNPS. <https://www.gob.mx/sesnsp/acciones-y-programas/inbcidencia-delictiva-87005?idiom=es>
- Soto Calderón, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Metales pesados.
- Trejo, R. (2019, 19 de agosto). *La trampa de la diamantina*. Etcétera. <https://www.etcetera.com.mx/opinion/la-trampa-de-la-diamantina/>