

METÁFORAS EXTREMAS FRENTE AL DOLOR Y DESDE EL FEMINISMO

EXTREME METAPHORS AGAINST PAIN AND FROM FEMINISM

Irene Ballester Buigues

Doctora en Historia del Arte por la Universitat de València

RESUMEN

Artistas como Leonor Fini, Frida Kahlo, Milica Tomic, Sigalit Landau, Regina José Galindo, Teresa Serrano, Rocío Boliver, Lorena Wolffer, Pilar Albarracín o Cristina Lucas, han abierto su cuerpo sin limitaciones para dejar entrever sus entrañas más profundas mediante unas imágenes extremas que han tenido la capacidad de herir, suscitar, provocar y de hurgar en nuestros tabúes para hablarnos de la artificialidad del cuerpo femenino como lienzo de expresión, de la violencia ejercida contra los cuerpos femeninos en tiempos de conflicto armado, así como en tiempos de paz dictados por el patriarcado. Estas metáforas extremas en las que el dolor está presente, han visibilizado un tipo de violencia en la sociedad patriarcal que nos alberga con efectos necropolíticos, es decir, de muerte. A través del arte contemporáneo y del feminismo, lo oculto se ha convertido en visible y eso significa combatividad y resistencia.

Palabras clave: Arte, violencia, mujeres, feminismo.

ABSTRACT

Women artists, such as Leonor Fini, Frida Kahlo, Milica Tomic, Sigalit Landau, Regina Jose Galindo, Teresa Serrano, Rocío Boliver, Lorena Wolffer, Pilar Albarracín and Cristina Luke have limitlessly opened their body to allow audience to glimpse their deepest core through extreme images, capable to hurt, raise, trigger and delve into our taboos to talk about the artificiality of female body as a canvas of expression, violence against women bodies in times of armed conflict and in times of peace dictated by patriarchy. These extreme metaphors, where pain is always present, have made visible a kind of violence related to death in the current patriarchal society. Through contemporary art and feminism, what is occult has become visible, and that means fighting and resistance.

Key Words: Art, violence, women, feminism.

SUMARIO

1. —Introducción. 2. —Las nuevas Lilith. 3. —Dolor en tiempos de conflicto armado. 4. —Canalizar la represión dictatorial. 5. —Feminicidio en México y en Guatemala. 5. —Dolor narcotráfico. 6. — Libertades negadas y cuestionadas. 7. —Conclusiones. 8. —Bibliografía.

Introducción

El dolor es un vehículo para la transformación y una herramienta de empatía para visibilizar aquello que permanece en los márgenes, en el silencio y en la otredad. El dolor aguarda la interpretación y no la pasividad, por lo que convertido en herramienta, pasa a ser un vehículo desde el cual subvertir la representación del cuerpo femenino apropiado por la mirada masculina y cuestionar las normas patriarcales que delimitan los códigos del género.

Desgarrarse el interior y mostrarlo al espectador y a la espectadora, es hallarle un sentido dinámico al propio cuerpo, explorando su vida, acercándonos a sus sensaciones y dolores, una oportunidad para representar lo irrepresentable, traspasando una frontera y unas estrategias de poder que dicen mucho de la violencia ejercida sobre los cuerpos femeninos, pero más de la sociedad patriarcal que los alberga, y que va mucho más allá del poder de un padre o un marido.

El arte contemporáneo es un medio efectivo para expresar el dolor del cuerpo femenino construido por medio de la diferencia, considerado un acto o una estrategia de resistencia a partir de la cual presentarse las artistas como sujetos autónomos, como sujetos que pintan y en sujetos pintados. Para ello, el cuerpo pasa a convertirse en un soporte real y en una herramienta artística más para las artistas con las que expresar su necesidad de hablar, de denunciar, de cuestionar y de sugerir, todo ello sin las limitaciones y los abusos cometidos por la mirada masculina, cuyos cuerpos han paralizado y objetualizado para el propio disfrute.

Las nuevas Lilith

Después de siglos en los que el cuerpo no perteneció a las mujeres, Frida Kahlo (México D. F. 1907-1954) a través de su obra *La columna rota* de 1944, puso en jaque el sistema de poderes anclado en el patriarcado al representar lo considerado tabú, al plasmar sobre su cuerpo abierto su enfermedad, tomando el dolor como el tema principal en su obra artística. Nadie mejor que ella ha sabido representarlo a través de un estado anterior al lenguaje en el que prevalecían los sonidos y los gritos humanos (Scarry, 1987: 4).

En 1949 Leonor Fini (Buenos Aires, 1908-París, 1996) pintaba *El ángel de la anatomía*, donde se autorretrataba con rostro de ángel, apareciendo de entre las tinieblas de la oscuridad como una diosa, para desplegar sus alas y desgarrarse sus vestiduras y así abrirnos su interior sin reservas y dejar entrever sus entrañas más profundas. Leonor Fini se convertía en ángel victorioso y portador de buenas nuevas que se alzaba victorioso contra las muertas que eran carne de morgue para que los hombres pudiesen estudiar el cuerpo femenino desde finales del siglo XIX, el siglo de la ciencia, pero también el siglo de la misoginia. Un ángel victorioso y portador de buenas nuevas que se alzaba victorioso contra las muertas que eran carne de morgue, como la famosa *Autopsia* de Enrique Simonet conocida popularmente como *Y tenía corazón* pintada en 1890.

Para la realización de *El ángel de la anatomía*, Leonor Fini se sirvió de la obra del francés Jacques Fabien Gautier-Dagoty (Webb, 2007: 248) realizada en 1746, *L'ange anatomique (El ángel anatómico)* la cual formaba parte de los manuales de anatomía de la época. Esta obra del siglo XVIII visualizaba con una gran precisión el estudio anatómico de una espalda femenina, cuya carne había sido abierta para que aprendieran los estudiantes de medicina cómo eran las mujeres en su interior. Esta Venus pictórica, que recuerda por su erotismo a las Venus de cera del Museo Della Specola de Florencia, no fueron tratadas únicamente como carne para los ojos misóginos de la ciencia, sino que la sensualidad que se desprendía de ambas representaciones a través de la belleza y proporción de sus cuerpos y rostros, confería a las mismas un aura de sensualidad con la que satisfacían a la mirada masculina y con la que quebrantaban el significado de la muerte, pues todas tenían algo que las hacía deseables (Pedraza, 2004: 335).

Con Leonor Fini las entrañas femeninas eran representadas con gran exaltación a través del cuerpo de un ángel que se alzaba victorioso frente a los cuerpos de las mujeres que habían sido abiertos y vaciados por la medicina, mientras que Frida Kahlo, con su interior destrozado por tantas operaciones, dejaba entrever su sufrimiento donde su interior más profundo era arrojado a un mundo árido al que apenas le quedaban unos años de vida. Igual de bella que el *El ángel de la anatomía* de Leonor Fini, Frida Kahlo se levantaba victoriosa como una diosa que muestra al espectador su yo más íntimo: su enfermedad. Estas representaciones eran portadoras de libertad para las mujeres, quienes intelectuales franceses como Jules Michelet y Auguste Comte, las habían subordinado a protectoras del hogar bajo la figura de la monja de clausura de la familia burguesa. Ahora *El ángel de la anatomía* de Leonor Fini salía de lo más profundo del abismo victorioso e independiente y Frida Kahlo, con su columna rota venía a mantenerse firme y a no mostrarse como carne de futura morgue. No venían a revitalizar al varón, si no que su resurrección y presencia había

llegado, no como bestia del Apocalipsis, sino encarnada bajo el cuerpo de Lilith, quien surge de las tinieblas y regresa para exterminar el yugo misógino del surrealismo.

Ambas son unas imágenes extremas, unas metáforas extremas del dolor, adjetivo aplicado a aquello conocido como lo más intenso o elevado, cuya herramienta: el cuerpo, ha tenido la capacidad de herir, de suscitar, de provocar y de hurgar en nuestros tabúes. Unas imágenes en las que se indagaba en los límites del arte corporal, la cuales expresaban un afecto del ánimo, de la alegría o del dolor. Las mismas que a través de sus desgarros internos rompieron con el estado de tensión que sometía el patriarcado a las mujeres, atentando contra sus cuerpos y sus mentes a través de repetidos esquemas (Torrent Esclapés, 1998: 67) y con el pasado que las convertía en seres pasivos y cosificados. Para ellas lo importante era, a partir del dolor, reivindicar su posición y su presencia en el mundo del arte como genias y no como musas dentro de las artes.

Dolor en tiempos de conflicto armado

En la misma línea de trabajo de Marina Abramovic y de Gina Pane en la que se entrelazan las cuestiones políticas y sociales, la artista serbia Milica Tomic (Belgrado, 1960) presentó en 2001 un video de casi diez minutos de duración. La artista se presentaba de blanco immaculado, bella, rubia, lo que le confería casi un aura celestial a su imagen, semejante a una actriz hollywoodiense, para proceder a través de sesenta y cinco idiomas a presentarse con un nombre y una nacionalidad distinta con la siguiente frase: «Soy Milica Tomic, yo soy italiana», «Yo soy Milica Tomic, soy española». Cada vez que se presentaba a partir de sucesivas identidades excluyentes, aparecía una nueva herida en su cuerpo, mientras su sonrisa se acentuaba en su rostro. El video finalizaba con su cuerpo completamente cubierto de cortes profundos que sangraban violentamente. Cada una de las heridas de Milica Tomic, era resultado directo de sus palabras, mientras cada representación sobre la identidad se convertía en un malentendido (Volkart). Tras las sesenta y cinco recitaciones, las heridas volvían a cerrarse y su rostro nos volvía a sonreír para proceder de nuevo su carne a ser convertida en tecnoherida (Volkart), en un cuerpo en el que la tecnología es la carne y la sangre, y viceversa, donde nada es natural y sólo existe un cuerpo metafórico sin ninguna imperfección que se convierte en sinónimo de identidades que determinan el anhelo de pertenecer al mundo. Su video es la historia de una nacionalidad impuesta y del conflicto y sufrimiento que crea aceptar una nueva, en un mundo en el que el sentido de pertenencia a un país se otorga a través de una nacionalidad y de una lengua. Pero también su cuerpo se convierte en sinónimo de violencia, de las víctimas de la guerra, de los

cuerpos mutilados y de los estigmas que lleva aceptar una nueva identidad rechazada por racismo. Las llagas ensangrentadas que aparecen en su cuerpo guardan relación con la vulnerabilidad del cuerpo femenino en momentos de conflicto bélico, pues las mujeres son las mayores víctimas de las guerras al ser tratadas como botines de guerra y sometidas a violaciones, prostituciones forzadas y a todo tipo de abusos. Las guerras que tuvieron lugar en los Balcanes a lo largo de una década, entre 1991 y 2001 –serbios contra croatas y bosnios contra albaneses– desarrollaron una política de depuración étnica llevada a cabo por los serbios y croatas, ortodoxos y católicos respectivamente, a través de prácticas de sometimiento contra los musulmanes de la zona de Bosnia Herzegovina. El extremismo religioso unido al nacionalismo exacerbado, desembocó en el primer genocidio europeo tras la II Guerra Mundial. Mujeres y niños fueron sometidos en los centros de detención a violaciones sexuales y a graves torturas. La filósofa feminista Natalie Nenadic considera que la activista feminista Asja Armanda fue la primera persona que nombró como feminicidio (*femicide*) a las extendidas y fatales atrocidades sexuales que fueron perpetradas por los hombres serbios en contra de las mujeres croatas en Bosnia-Herzegovina durante la guerra civil en dicha región. La adición de la palabra feminicidio al diccionario feminista hizo posible que muchas mujeres reconocieran que el gran número de asesinatos y violaciones misóginos que ocurrían en esta región del mundo, y que formaban parte de la estrategia de guerra llevada a cabo por los serbios, constituían un crimen contra la humanidad (Russell, 2006: 67-69). La abogada Catherine MacKinnon presentó cargos contra los perpetradores en una corte de Nueva York por prácticas tanto genocidas como feminicidas. Considerar el feminicidio como un crimen distinto y separado del genocidio –exterminio o eliminación sistemática de un grupo social por motivo de raza, religión o política– hizo posible que las violaciones contra las mujeres en la guerra de los Balcanes fueran calificadas de crímenes de lesa humanidad de violencia sexual y feminicida.

La israelí Sigalit Landau (Tel Aviv, 1969) realizó en el año 2002 un video de dos minutos de duración que tituló *Barbed Hula (Hula-hoop con púas)* en el que, situada en la playa del mar muerto, desnuda, se iniciaba en el juego infantil del *hula-hoop*, pero, en esta ocasión éste estaba formado por un alambre con púas que se marcaban sobre la cintura de la artista como si fueran estigmas dolorosos que relacionaban su cuerpo con la sangre y la violencia. Exhibido en *loop* continuo, este movimiento se convertía en un ritual de expiación y de sacrificio autoinflingido sin principio ni final en el que el *hula-hoop* se movía al ritmo de las olas del mar muerto y cuyo cuerpo quedaba expuesto a una laceración continua y a una situación al límite en la que se transgrede la frontera entre lo conceptual y lo físico, entre la armonía y la disonancia, entre la inocencia de un juego infantil y la maldad de

una situación real. Pero un alambre con púas, es sinónimo de guerra, de ocupación, de dolor, de alambradas que sirven de frontera, de división territorial precipitada, ocupada y dominada por un ejército patriarcal, a la vez que es sinónimo de campo de concentración.

Sigalit Landau mediante el significado del alambre con púas, es la manera a través de la cual explora la historia contemporánea de su país, una historia inmersa en el conflicto bélico entre palestinos e israelíes la cual es sinónimo de ocupación, división y frontera. De este modo una reflexión queda presente en la mente de los espectadores y de las espectadoras: el desequilibrio de una situación compleja que cada día es más difícil de sostener y que deja marcas profundas en la sociedad, cuyo trasfondo es el mar muerto, tal vez la misma realidad, muerta por la guerra, de la que intenta hablarnos esta artista. Ambas artistas nos presentan una iconografía concreta e identificable que nos habla de violencia y de conflictos bélicos, la cual ahonda en la necesidad de crear controversia desde lo político y lo social. Ambas son las encargadas de transmitirnos a través del acto creativo, la subjetividad que entrañan sus representaciones, entendidas a partir de su contexto histórico y político, el cual deriva de sus experiencias relacionadas con el conflicto armado que les ha tocado vivir, inmersas en naciones sanguinarias que mutilan los cuerpos de los civiles. Si a través de la herida autoinflingida, Gina Pane y Marina Abramovic nos hablaban de los estigmas de los cuerpos femeninos como señales impuestas por el patriarcado, así como de situaciones de conflicto –también político– que requerían de una rápida reacción, las heridas en los cuerpos de Milica Tomic y Sigalit Landau, son otra muestra de la explotación a la que éstos son sometidos como botines de guerra, no sólo en conflictos bélicos, ya que en las épocas de paz dictadas por el patriarcado, los cuerpos de las mujeres también son explotados por la violencia de género y el feminicidio. En definitiva, Milica Tomic y Sigalit Landau no optan por un discurso indiferente y ensimismado desprendido de lo político, sino que cada herida en el cuerpo de cada una de estas artistas, nos aproxima a la experiencia de la violencia con la intención de abrir nuevas perspectivas de búsqueda, nuevas perspectivas de meditación al trasponer hechos reales presentados en cada uno de estos cuerpos en los que se funde el horror con la sangre y el dolor con el miedo. Por lo tanto la herida era la única herramienta de comunicación con los espectadores y las espectadoras y la única vía posible para rebelarse contra la violencia de la que habían sido víctimas.

Canalizar la represión dictatorial

La chilena Janet Toro (Osorno, sur de Chile, 1963) presentó su trabajo *El cuerpo de la memoria* realizado en el marco de la II Bienal de Arte Joven «A la Sur» del Museo

Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile en 1999 compuesto por un total de noventa performances e instalaciones a través del cual la artista se adentró en el doloroso tema de las torturas sufridas en cárceles ilegales clandestinas durante la dictadura de Augusto Pinochet. Para ello entrevistó durante más de seis meses a supervivientes de las cárceles de la dictadura que habían sido torturados y torturadas y llevó a cabo una investigación sustentada en la información publicada por la Comisión Nacional de Derechos Humanos y la Vicaría de la Solidaridad, por lo que la artista pudo llegar a sintetizar sesenta métodos de tortura que se llevaron a cabo en Chile. A pesar de no saberse a ciencia cierta el número de mujeres torturadas, éstas fueron sometidas a la desnudez forzada, insultadas, sometidas a descargas eléctricas, incluso embarazadas fueron abusadas sexualmente, violadas, a través de métodos empleados, a grandes trazos, similares a los de los hombres torturados, pero con consecuencias muy distintas, pues a muchas de ellas se les practicaron abortos en clínicas clandestinas, otras fueron esterilizadas y otras tuvieron a sus hijos como fruto de la violación. La lacónica afirmación de que todas las mujeres de una cárcel chilena resultaron embarazadas tras ser violadas, corrobora la capacidad de sumisión de las torturas y la destrucción total del cuerpo por parte de los soberanos absolutos patriarcales.

Ante la reacción de indiferencia que la mayoría de la sociedad chilena había tenido desde el plebiscito de octubre de 1988 organizado por la dictadura militar a través del cual se decidió que Augusto Pinochet no seguiría en el poder hasta 1997, y ante las informaciones que cada día emergían sobre la dictadura y los métodos de tortura a los que fueron sometidos los detenidos y las detenidas en las cárceles ilegales establecidas por todo el país, Janet Toro decidió convertir su cuerpo en un cuerpo de denuncia a través del cual llevar a cabo un arte de compromiso con el ser humano, con su fragilidad, con su sensibilidad y con su dolor. Éste era su único lenguaje tras destruir el cuerpo convertido en carne y llevarlo al extremo, era la manera de exponer el dolor por el que tuvieron que pasar las personas que fueron torturadas. Sólo así Janet Toro podía expresar lo que sucedía en su interior y en la sociedad al convertirse en una artista crítica, interesada en los problemas existenciales, sociales y políticos del ser humano.

Feminicidio en México y Guatemala

La categoría feminicidio fue desarrollada por parte de la mexicana Marcela Lagarde y de los Ríos, catedrática en Antropología y Sociología de la Universidad Nacional Autónoma de México y diputada federal del congreso mexicano en la LIX Legislatura (2003-2006) donde fue presidenta de la Comisión especial, para conocer y dar seguimiento a las investigaciones relacionadas con los crímenes contra las mujeres en Ciudad Juárez. El término feminicidio

proviene del inglés *femicide* expuesto por las teóricas feministas Diana Russell y Jill Radford en su texto *Femicide. The politics of woman killing*. En México Marcela Lagarde transitó de femicidio a feminicidio porque el término femicidio puede ser sólo interpretado como el término femenino de homicidio, es decir, como un concepto que especifique el sexo de las víctimas. La identificación de *femicide* en feminicidio lleva implícita la necesidad de aclarar que no se trata únicamente de la descripción de crímenes que cometen homicidas contra niñas o mujeres, sino la construcción social de estos crímenes de odio, culminación de la violencia de género contra las mujeres, así como de la impunidad que los configura. El feminicidio es un crimen de estado ya que éste no es capaz de garantizar la vida y la seguridad de las mujeres, por lo que debe de ser estudiado como tal. Es la cima de la normalización y la tolerancia de la violencia de género y otras formas de violencia que, desencadenan, como en Ciudad Juárez, un proceso de violencia institucional sobre las familias de las víctimas y sobre la sociedad, así como un trato negligente unido a la discriminación y a las amenazas perpetradas por parte de autoridades ineficientes y corruptas. El feminicidio, en tanto violencia institucional, se caracteriza también por el no esclarecimiento de los casos, la falta de acceso a la justicia, a la verdad y a la reparación del daño (Lagarde y de los Ríos, 2006: 12-13).

Mientras dormíamos será la primera performance realizada entre 2002 y 2004 en que Lorena Wolffer (México D. F., 1971), abordará directamente el tema del feminicidio con la intención de convertir su cuerpo en vehículo de conocimiento sobre las atrocidades que se cometieron en los cuerpos de cincuenta víctimas con nombre y apellidos, dejando atrás lo genérico que significa las muertas de Juárez, lo cual todavía conlleva más indiferencia cuando sólo los familiares pueden enterrar de las víctimas una osamenta que se corresponde con un número o una prenda como señal. Con la intención de dignificar el cuerpo de todas las víctimas, Lorena Wolffer se presentaba ante el público que accedía a la sala, acostada sobre una tabla de morgue bajo una atmósfera en penumbra. Con una redecilla que cubría su pelo y vestida con el uniforme que las mujeres maquiladoras llevan durante su trabajo en las grandes multinacionales, su pantalón aparecía colgando de una pierna mientras que su camiseta y su chaqueta, semejaban arrancadas con violencia junto a su sujetador, casi a la altura de sus hombros. Con una mirada fría y con sus manos cubiertas por guantes de látex, un plumón quirúrgico era el instrumento con el que se servía para señalar sobre su piel los golpes, los cortes, los tiros y las mutilaciones que estas mujeres y niñas sufrieron hasta el final de su vida, siendo previamente descritas por una voz en *off*. Al final de la *performance*, su cuerpo se convertía en un mapa del dolor, para acto seguido, proceder a taparse con mantas, simulando ser un cadáver y denunciando de este modo la institucionalización de estos crímenes y la pasividad de la justicia ante tales hechos.

¿Por qué no ha sido detenida esta ola de asesinatos? Esta es la pregunta que las feministas y las mujeres en general todos los días nos preguntamos y precisamente es por una impunidad de la que son cómplices los estados, encubierta por una reacción nacional insuficiente, aparentemente justificada por la ausencia de la ley en la frontera, por el escasísimo valor que el narcotráfico otorga a la vida humana y por ser presentadas únicamente cifras de muertas como simple estadística, cuando estas cifras se corresponden al número de mujeres víctimas de la violencia feminicida.

De la compleja tecnología del capitalismo y de su nueva división internacional del empleo estructurada como una tecnología de género (Volkart), es de la que son víctimas las mujeres en la frontera como lugar de muerte, de desprotección, de vicio, de enfermedad y de insalubridad, y esa misma inseguridad es la que crea unas condiciones de vida e identidades femeninas específicas, regidas por el control de la industria que establece el proceso de producción del ensamblaje. Dentro de esta economía capitalista, las mujeres son las que montan las piezas de la tecnología digital dedicando su tiempo y su vida a la industria de la maquila. Por ello sus cuerpos se fragmentan, se deshumanizan y se vuelven un componente desechable, intercambiable y comercial por ser la cultura tecnológica una cultura de repetición, pagando con sus vidas el precio de la industrialización y la modernización de la frontera y no participando en nada de ese progreso económico, que ni siquiera les facilita agua potable en las zonas periféricas y desérticas en las que viven. Las mujeres maquiladoras son las que ensamblan la tecnología digital de la que disfruta Estados Unidos y el resto del mal llamado primer mundo, por lo que su trabajo sí que cruza la frontera, a diferencia de ellas, quienes no la pueden cruzar, pues después del Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos (NAFTA), el cual entró en vigor el 1 de enero de 1994, hay una distribución igualitaria de productos entre los dos países y Canadá, pero no de personas, lo que conlleva una acumulación de capital en el norte y feminización de la pobreza en el sur. Un lugar en tierra de nadie que Carlos Fuentes llamó «La raya del olvido» (Fuentes, 2007: 113), como olvidados y aislados son allí los crímenes contra las mujeres.

El cuerpo fragmentado es un tema al que hace referencia Daniela Edburg (Houston, 1975) en su serie fotográfica *Lo que queda del día*, donde aparece un cuerpo femenino desmembrado, roto por la brutalidad, por una muerte violenta por la saña con la que se asesina a las mujeres de Ciudad Juárez y que deja un reducto macabro. El cuerpo femenino se ha convertido en un desperdicio del que el feminicida tiene que desprenderse como diariamente nos desprendemos de las basuras contemporáneas como televisores, ordenadores o vídeos domésticos (Pedraza, 1998 : 261). Dolor y temor es el sentimiento que nos produce observar un cuerpo humano desmembrado por su aparente fragilidad, en el que la piel deja de ser

la frontera intangible entre el interior y el exterior por lo que al desgarrar esa envoltura, el cuerpo humano se convierte en un mero residuo en el que la muerte descompone aquello que a la vista del observador ha sido despedazado por el odio (García Cortés, 1996: 48).

Teresa Serrano (México D. F., 1936) denunció en el año 2003 esas muertes consideradas menos importantes de un modo frío, directo y estremecedor al presentar un video que llevaba por título *La piñata* en el que una mujer maniquí convertida en piñata, es golpeada brusca y continuamente por un hombre, hasta que la desmembra. La piñata representa a una mujer objeto, joven, entre unos quince y veinticinco años, como la edad media de la mayoría de las víctimas, de tez morena, de pelo largo negro y liso, características físicas que se corresponden a las de las víctimas del feminicidio. Lleva puesta una minifalda, una falda corta que fue la excusa para que la policía considerara, al inicio de las investigaciones, que las mujeres habían provocado a sus asesinos por ser prostitutas y una cabellera de pelo natural, requisito para la belleza femenina y por lo tanto, construido en base al género, que en sí es materia muerta. La brutalidad del acto, de los golpes, de la fuerza con la que se ensaña para destruir el cuerpo femenino, exhibe una violencia igual de comparable a cómo son encontrados los cuerpos de las mujeres víctimas del feminicidio. Mientras, todo permanece igual porque el ruido de fondo del día a día que encubre la violencia feminicida relatada en *La piñata*, revela la impunidad y la falta de justicia que prevalece en esta zona.

El Colectivo Malaleche integrado por Laura Ugalde (México D. F., 1963) y por Piedad Martínez (Guanajuato, 1980), irrumpió en la esfera pública a través de una actitud crítica con la sociedad mediante un arte extremadamente provocativo que puede llegar a molestar por imperar en el mismo una estética irónica y extremista. En el año 2005 presentaron la instalación *Úsese y tírese*, compuesta por un total de 370 ataúdes de yeso convertidos en pequeñas cajas de pañuelos de papel en espera de ser usados y tirados como los cuerpos de las mujeres víctimas del feminicidio, arrojados al desierto, convirtiéndose esta zona en el basurero de la impunidad.

Muerte en serie también del año 2005, fue otra instalación compuesta por 37 sacos negros que envolvían unos supuestos cadáveres femeninos y en cuya etiqueta estaban los datos de identificación de la mujer víctima del feminicidio.

Esta visión demonizante y falocéntrica de las mujeres de la frontera, supuestamente está detrás de la utilización del cuerpo femenino abusado y vejado de estas mujeres sacrificadas, cuyos asesinatos pasan a comportarse como un sistema de comunicación ostentado por las redes de mafiosos que ejercen un dominio totalitario de la ciudad y en cuyo cuerpo femenino se deposita la culpa. La mujer víctima en Ciudad Juárez es un desecho

público exhibido con capacidad de dominio, asociada a gestos rituales de renovación de la virilidad, convertida en una pieza desechable (Segato, 2004: 9) para el régimen patriarcal de orden mafioso establecido en la frontera. Al ser considerado el cuerpo femenino como un desecho, éste es utilizado como actos de comunicación productores y reproductores de esa impunidad (Segato, 2004: 10), colectivamente compartida en las ejecuciones horribles de mujeres llevadas a cabo por una especie de fratría unida por un pacto de sangre en la que se mezclan las substancias corporales de todos los que participan de la violación colectiva y tumultuaria. Sobre el cuerpo de la mujer víctima del feminicidio se inscribe un pacto de silencio consolidado por la violación compartida en la cual se ha transgredido el límite de la moral, por lo que el silencio garantizará el control total del territorio y la lealtad inviolable a los grupos mafiosos de la zona que operan a través de alianzas cohesivas. En definitiva la marca del control territorial de los señores de Ciudad Juárez, puede ser inscrita en el cuerpo de sus mujeres como parte o extensión del dominio afirmado como propio (Segato, 2004: 13). Por lo tanto, y para que dejemos de ser consideradas una serie albergada en el espacio privado, es necesario, que sean reconocidas nuestras individualidades (Amorós, 2001: 25-26), las cuales nos identifican como sujetos de poder.

Guatemala no queda impune ante la lacra del feminicidio, superando en número de víctimas a las de Ciudad Juárez, un país que además, ha sido castigado durante 1960 a 1996 por la guerra civil más cruenta de toda América Latina. Desde 1997, el primer año de paz, 17 personas mueren cada día. Dentro de un contexto de violencia, impunidad y dolor, es donde hay que entender la reacción de Regina José Galindo (Ciudad de Guatemala, 1974) ante la sencilla pregunta de qué es lo que supone para ella vivir en un país como Guatemala y su inyección de 10ml de Valium que la dejó completamente dormida.

El narcotráfico, la delincuencia y las maras han utilizado los cadáveres de las mujeres víctimas del feminicidio para intimidar al gobierno a través de mensajes escritos. Los más repetidos fueron «La pagaste perra», «Una perra menos» o «Muerte a las perras» por lo que bajo el título de *Perra*, Regina José Galindo en la performance realizada en 2005, vestida de luto riguroso, sin maquillaje, se sentó sobre una sencilla silla metálica y rasgó con un cuchillo sobre la piel de su pierna izquierda esta palabra, con total valentía, sin que la mano le temblase. A través de esta herida autoinflingida fue canalizado el dolor, sinónimo de grito de denuncia, frente a la culpabilización que sobre las mujeres guatemaltecas ha recaído por parte del estado patriarcal al considerar que pertenecen a maras callejeras o a bandas de delincuencia juvenil, por lo que si el cuerpo de una mujer aparece rasgado con este tipo de insultos, ni la policía ni la justicia investigan el caso, a pesar de que siempre son antes violadas o sufren alguna mutilación sexual, saña que no existe en los cuerpos masculinos.

El hecho de que los cuerpos de las mujeres estén inscritos en circuitos de comunicación patriarcales, no debemos considerarlo como un caso aislado propio de sociedades en las que la violencia es el eje que marca el poder. En España el lunes 26 de marzo de 2012, salió a la luz que a un grupo de esclavas sexuales rumanas, se les había tatuado un código de barras junto con una cantidad de dinero que hacía referencia a la suma que deben a los clanes de proxenetas rumanos, especialmente al más violento de ellos al cártel del cabeza de cerdo. Estas mujeres tatuadas con un código de barras como un producto de caducidad que tiene tatuada su deuda, se las llama maletas o bultos porque de su cuerpo tienen que sacar el máximo partido aunque sea en jornadas de explotación de más de 48 horas seguidas. Para ello las drogan hasta que las enganchan, para después quitarles la cocaína y conseguir de ellas que se prostituyan a cambio de la droga. Si no lo hacen están condenadas a vivir la violencia en su grado máximo al sufrir palizas, humillaciones, a beber agua con sal, a no comer, o incluso a ser obligadas a mantener relaciones sexuales con los prostituyentes sin preservativo.

En la ciudad de Valencia, en la actualidad no sólo conocida por la corrupción de sus políticos, los anuncios de prostíbulos la acompañan en el día a día. Un claro ejemplo es un anuncio aparecido en las calles de Valencia en el año 2011 en el que los cuerpos femeninos desfilan delante de los futuros clientes, dispuestos sexualmente para ser sometidos a los designios más salvajes y marcadas con las mismas marcas que los ganaderos realizan con fuego sobre las reses de su propiedad.

Dolor narcotráfico

Desde diciembre del año 2006, el presidente de México Felipe Calderón libra una batalla contra el narcotráfico, un conflicto armado interno que ha dejado en el país hasta enero de 2012 más de 60.000 muertes por ejecuciones, enfrentamientos entre bandas rivales y enfrentamientos con la policía. Los crímenes ligados al narcotráfico, hacen a varios estados del país figurar entre los más violentos a nivel mundial, entre ellos Nuevo León. Además, México está considerado entre los primeros países más violentos y peligrosos del planeta al mismo nivel de Haití o Yemen.

La ciudad mexicana de Monterrey, vista hace unos años como una de las ciudades de América Latina más pujantes al generar el 8% del PIB del país y símbolo del progreso económico, se ha convertido en un punto estratégico para el narcotráfico al ser como Ciudad Juárez, punto de paso de la droga al país considerado como el mayor consumidor del mundo: Estado Unidos. Controlar este cruce de caminos ha llevado a los enfrentamientos entre los sicarios de los cárteles, poniendo a la población en peligro.

Frente al dolor y al miedo, impera en la población el tabú en un contexto en el que las personas han pasado a ensayar nuevas formas de comunicación, una situación también vivida en España con el terrorismo de ETA. En la actualidad la guerra contra el narcotráfico en México se cobra cada día tal cantidad de víctimas, que la sociedad ya no llega a espantarse ante tal crueldad. El escaso valor que el narco otorga a la vida en la frontera, ha convertido la violencia en espectáculo, un instrumento para generar temor en un país que a pesar de pertenecer al G 20 por méritos propios, tiene una cultura de la permisividad que ha hecho que sus habitantes miren para otro lado y que nadie diga ni haga nada, porque siempre ha sido así. La industria del secuestro en México está en auge mientras que en Colombia, ésta está decayendo. Se producen ochocientos secuestros al año en un país cuya justicia está agotada y el tejido social está destruido por la falta de una verdadera cultura de la legalidad. En la actualidad entre seis y siete personas mueren al día en Ciudad Juárez por la guerra que enfrenta a dos cárteles del narco, los cuales se disputan la venta de droga a Estados Unidos. La situación de miedo que vive la población en esta ciudad de menos de dos millones de habitantes ha llegado a ser insoportable a pesar de que está ocupada por siete mil militares y tres mil federales. Cada día se queman más negocios, cuyos dueños se niegan a pagar el impuesto revolucionario al narco y hay tiroteos en cualquier calle y a plena luz del día. Esta situación ha hecho que Ciudad Juárez pidiera el 13 de noviembre de 2009 a los cascos azules de la ONU que intervengan en el conflicto contra el narcotráfico para que pongan paz en este territorio. Esta demanda de ayuda internacional no se pidió cuando empezaron las muertes de mujeres en Ciudad Juárez víctimas del feminicidio y en eso tiene mucho que ver el patriarcado, el mismo que prefirió mirar para otro lado o culpabilizar a las víctimas porque muchos fueron los escépticos ante estas muertes, como el actual fiscal general del Estado Arturo Chávez Chávez, el mismo hombre que fue procurador del estado de Chihuahua a finales de los años noventa, quien lo único que hizo en este puesto ante las peticiones de investigar los asesinatos, según denuncian varios colectivos de mujeres, fue aconsejar a las mujeres que aprendieran kárate (Verza, 2009: 45).

A pesar de que las muertes continúan, al patriarcado de momento sólo le interesa que cese la guerra entre los cárteles de narcotraficantes, una lucha contra el narco que el presidente Felipe Calderón, desde el primer día de su mandato, se propuso erradicar. Una vez más al patriarcado no le interesa proteger la vida de las mujeres en Ciudad Juárez, sí sus intereses económicos los cuales se han visto perjudicados tras la guerra que enfrenta a ambos cárteles y al gobierno con los narcotraficantes. Es por ello por lo que los asesinatos de mujeres constituyen un ejercicio de poder desde el poder mismo, cuya única finalidad es asegurar el mantenimiento del sistema patriarcal (Berlanga, 2010: 95).

Rocío Boliver (México D. F., 1956) en abril del año 2010 se presentó en el marco del festival Horas Perdidas para realizar la performance *Docta Ignor* en el parque Fundidora de la ciudad de Monterrey. Como agitadora de conciencias que es, se propuso utilizar el espacio público como un terreno de construcción y de transformación socio-cultural y como un agente activo de cambio y beneficio social ante tanta crueldad, por lo que pasó a enterrarse hasta su cabeza, la cual previamente rapó para cubrir posteriormente de lombrices, símbolo de la vida que renace de la podredumbre y de la muerte. Inició la performance a las 12 del mediodía, momento en el que el sol está más alto, por lo que las lombrices, rápidamente empezaron a deslizarse sobre su cabeza y cara porque no soportan el calor. Durante más de veinte minutos y con no pocos esfuerzos, Rocío Boliver luchó con todas sus fuerzas dando gritos de dolor para poderse desenterrar. Las lombrices hacen referencia a la muerte en una ciudad como es Monterrey en la que de enero a abril del año 2010 murieron víctimas del narcotráfico 162 personas. En el año 2011, en todo el país, murieron de manera violenta 27 personas cada día.

Libertades negadas y cuestionadas

La cara de la libertad probablemente sea el cuadro de Eugène Delacroix *La libertad guiando al pueblo* pintado en 1830 para celebrar la revolución burguesa frente a la monarquía borbónica de Carlos X. La alegoría de la libertad, caminando entre los cadáveres, medio desnuda y enarbolando la bandera francesa, es el reflejo de una serie de convulsiones sociales que agitarían Europa hasta 1848 en las que se exigía el reconocimiento de la propiedad, la libertad económica y laboral, la libertad de prensa y el sufragio como un derecho del ciudadano, que no de la ciudadana. La lucha por la libertad y la nación, ambas constantes del movimiento romántico, están constituidas por una alegoría femenina que recuerda a las esculturas griegas de la Venus de Milo o la Victoria de Samotracia. En el año 2009 Cristina Lucas (Jaén, 1972) presentó el video *La liberté raisonnée (La libertad razonada)* de poco más de cuatro minutos de duración, cuya protagonista es la misma alegoría de la libertad y de la patria que utilizara Delacroix en su cuadro. Pero a diferencia del pintor francés, los personajes en el video de Cristina Lucas cobran movimiento, animando ese instante detenido por las pinceladas del pintor, por lo que apropiándose de la figura femenina, la alegoría de la libertad y de la patria, revertirá dichos significados para criticar la situación cosificada y objetualizada a la cual todavía pertenece el sexo femenino. La alegoría femenina lidera la escena, mientras diversos personajes masculinos la persiguen en un campo de batalla. El cuerpo femenino se ha convertido en objeto de deseo y la meta final

es violentarla, herirla, abusar de ella, porque convertida en mujer, ya no existe el principio de individuación que la distinga de las demás. Contraponiendo ambas versiones, la de Delacroix y la de Cristina Lucas, Delacroix representa un cuerpo desexualizado y petrificado para representar la alegoría de la libertad y la patria, a diferencia de Cristina Lucas, quien tras cobrar movimiento la figura femenina y convertirse en mujer, en hija de Eva, se encuentra inmersa en un campo de batalla, convertida en presa y ajena a la libertad que representa y escenifica. La alegoría de la libertad y de la patria representada por Delacroix, es una no-mujer en oposición a Eva, de la cual la mujer común es hija (Bornay, 2001: 43) y por lo tanto encarna los valores ligados a la sumisión. Como María para la iglesia católica, la alegoría de la libertad y de la patria está representada de una manera glorificada, por lo que al descongelar Cristina Lucas dicha composición teatral, el cuerpo femenino vuelve a convertirse en objeto del deseo y de seducción, a la que hay que poseer como se posee cualquier objeto, la cual forma parte de la otredad y limitada para ser partícipe del derecho de ciudadanía. El final de la alegoría de la libertad, es la muerte por parte de sus propios compañeros de batalla y con ello de la presencia pública de la mujer en la historia.

El año 2004 también fue el año de la realización del video *Lunares*, de la sevillana Pilar Albarracín (Sevilla, 1968), donde, vestida de flamenca, y durante poco más de un minuto de duración, bailando el baile más conocido de España más allá de nuestras fronteras, la artista perforaba su vestido blanco con un alfiler hasta que la sangre dibujaba sobre el mismo, lunares rojos en alusión a la violencia de género. Muchas de las protagonistas de las canciones flamencas han estado sometidas desde la misoginia, al dominio cultural de los hombres sobre las mujeres, en cuyas letras ellas han sido las protagonistas por su sensualidad, el rechazo al que han estado sometidas, el amor o la desesperación. Pilar Albarracín estaba subvirtiendo los tópicos más desgarrados y arraigados de la cultura española como son la mujer vestida de flamenca, los toros o la tortilla española para criticar y ridiculizar ese folclore andaluz de tinte machista y clasista, todavía imperante en nuestra sociedad y que Franco, junto con la premisa de una España grande, única, libre y católica paseó como imagen de la mujer española.

El año 2006 fue el año en el que la artista Nieves Correa (Madrid, 1960), presentó la performance *Hasta el día del juicio* a través de la cual denunció la violencia de género mediante el hecho de sacarse de los bolsillos de sus pantalones barras de labio como años tuviese, desenroscándolos y destapándolos, fijándolos poco a poco en la pared, tras enumerarlos en un altavoz, para proceder, después de quitarse la camisa y mostrarnos sus pechos desnudos, separarse de las mismas unos diez metros con sus manos esposadas a la espalda y lanzarse de un modo extremo contra las barras que dejarán unas manchas rojas

sobre su piel, sinónimo de violencia física sobre su cuerpo y violencia psicológica sufrida en su mente. Jugando con la monotonía, la repetición y el efecto sorpresa, Nieves Correa produce en los espectadores y en las espectadoras un efecto de shock al lanzarse contra las barras de labios colocadas de manera horizontal, juntas y percibidas de manera agresiva, a través de cuyo acto extremo florecen nuestros miedos, las esperanzas, las creencias, los valores y el dolor, fragmentos de una vida que necesitan desenmascararse y que transcurren en tiempos reales y en busca de una cadena constante de estímulos. La liberación catártica que alcanza el cuerpo de la artista a través del dolor y que perciben los espectadores y las espectadoras, tiene como fin liberarse de una naturaleza opresiva y constreñidora, marcada por el eje de la violencia patriarcal sufrida en silencio por las mujeres y cuyo torso desnudo y ensangrentado escenifica una historia que transcurre diariamente.

En la performance *Biografía 10.1*, Nieves Correa también juega con el dolor al clavar sobre su hombro desnudo cincuenta alfileres para después volverlos a clavar en el alfiletero. Rodeada muy de cerca del público, Nieves Correa no estaba segura de soportar el dolor ni de la manera en la que iba a terminar este trabajo, por lo que es algo que descubrieron juntos la audiencia y la artista.

Conclusiones

Someter el cuerpo a estados físicos extremos, y a probar sus límites, persigue escapar de un cuerpo culturalmente predeterminado. Es por tanto un elemento de comunicación más allá de lo visual que une a las artistas con la audiencia, con su presencia y con su capacidad de resistencia. Mostrarlas constituye hacer visible situaciones y lugares de opresión en donde todas nos podamos ver reconocidas, además de poner en práctica herramientas simbólicas con la intención de que las mujeres nos empoderemos, denunciemos la violencia que sufrimos y desmontemos la masculinidad que marca el eje del poder, con la finalidad de participar en la toma de decisiones. Estas metáforas extremas en las que el dolor está presente, han visibilizado un tipo de violencia en la sociedad patriarcal que nos alberga con efectos necropolíticos, es decir, de muerte. A través del arte contemporáneo no contaminado por el patriarcado, y del feminismo, ambos como herramientas de empoderamiento, lo oculto se ha convertido en visible y eso significa combatividad y resistencia.

Referencias:

- AMORÓS, Celia (2001): *Feminismo: igualdad y diferencia*. México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México. Programa Universitario de Estudios de Género.
- BALLESTER BUIGUES, Irene (2012): *El cuerpo abierto: representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. Gijón, Trea. Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad.
- BERLANGA, Mariana (2010): «Feminicidio: el significado de la impunidad», *Feminicidio: actas de denuncia y controversia*. México D. F, Universidad Nacional Autónoma de México. Programa Universitario de Estudios de género. Fondo de desarrollo de las Naciones Unidas para la Mujer UNIFEM, pp. 89-102.
- BORNAY, Érika (2001): *Las hijas de Lilith*, Madrid: Cátedra.
- FUENTES, Carlos (2007): *La frontera de cristal*. México D. F.: Punto de Lectura.
- GARCÍA CORTÉS, José Miguel (1996): *El cuerpo mutilado (la angustia de la muerte en el arte)*. València: Direcció General de Museus i Belles Arts. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.
- LAGARDE Y DE LOS RÍOS, Marcela (2003): *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- (2006): «Presentación a la edición en español». *Feminicidio: una perspectiva global*. México D. F. Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades. Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 12-13.
- PEDRAZA, Pilar (1998): *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*. Madrid, Valdemar.
- (2004): *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Madrid, Valdemar.
- SEGATO, Rita Laura (2004): «Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado: la escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez», *Serie Antropológica*. n° 362, Brasilia, pp. 2-16
<http://www.unb.br/ics/dan/Serie362empdf.pdf>
- SCARRY, Elaine (1985): *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. Nueva York: Oxford University Press.
- TORRENT ESCLAPÉS, Rosalía (2001): «Tensiones: cuerpos de mujeres y arte contemporáneo», *Dossiers Feministes. La construcció del cos. Una perspectiva de gènere*. Año 5, N°. 5, Castelló de la Plana: Seminari d'Investigació Feminista. Universitat Jaume I de Castellón, pp. 67-84.

VERZA, María (21 de abril de 2009): «Condena histórica en México por los feminicidios en Ciudad Juárez». *La Gaceta*, Madrid, p. 45.

VOLKART, Ivonne: «Tecnologías de la identidad» en <http://www.aultraperiferiadigital.com/textosdigitales/historicos/ivonnevolkart.pdf> [Fecha de consulta: 15-3-2012]

Recibido el 15 de febrero de 2012
Aceptado el 31 de marzo de 2012
BIBLID [1139-1219 (2012) 16: 11-28]