

Historia, estética y resistencia. Cultura y arte de cara al terror de estado¹

FRANCESCA GARGALLO CELENTANI

Resumen

Dos experiencias de intervención en el imaginario social para zurcir el tejido social desgarrado por una violencia que provoca pánico en México, revelan como las acciones estéticas, al mover nuestras emociones, rescatan el sentido más profundo de la política, del arte y de la ética. El Grupo RECO que rescató un lugar de muerte y desaparición mediante el trabajo de artistas, sicólogas y antropólogos con los miembros de un barrio decidido a rescatar su comunalidad, y el colectivo de colectivos de Bordando por la Paz, la Memoria y la Justicia que retoma el espacio público devolviéndolo a la vida social para la resistencia al horror de la muerte y la desaparición, demuestran que el arte es el lugar de la denuncia del presente.

Palabras clave:
Memoria, intervención, arte

History, aesthetics and resistance. Culture and art facing the state terror

FRANCESCA GARGALLO CELENTANI

Abstract

Two experiences of intervention in the social imaginary, broken by violence that causes panic in Mexico, revealed as aesthetic actions to move our emotions, rescue the deepest sense of the politics, the arts and ethics. The RECO Group that rescued a place of death and disappearance through the work of artists, psychologists and anthropologists with members of a commonality determined to rescue his neighborhood, and the collective of collectives Bordando por la Paz, la Memoria y la Justicia (for Peace, Justice and Memory) that takes public space to social life, transforming it in resistance to the horror of death and disappearance, show that art is the site of termination of this.

Keywords:
Memory, intervention, art

Quiero iniciar esta presentación, haciéndoles partícipes de una convicción que en los últimos años se ha venido fortaleciendo: el arte es el lugar de la denuncia del presente. Es la percepción de lo que está sucediendo, la conciencia de lo real. Cuando el horror es perceptible, son las y los artistas plásticos, visuales, los dramaturgos y las actrices, las poetas y los escritores los que se percatan del malestar y lo plasman en gritos, cantos, transfiguraciones, palabras, acciones. No repiten nada, no apelan a una historia, se hacen portavoces de la memoria en gestación. No levantan museos, esos vendrán después, por quien se ha beneficiado del arte. Son presente, son acción de sutileza. Por supuesto, no toda la gente de canta, que pinta, que escribe hace o es arte.

El arte germina de la conexión con otra gente, gente común a la que se pertenece, víctimas de los hechos así como pensadoras y críticos de la política, la economía, la destrucción ambiental. Leonardo da Vinci era un ecologista y en ninguno de sus retratos está ausente el ambiente: la flora y la fauna rodean y sostienen a sus mujeres y sus hombres, sus representaciones religiosas, el fin de sus máquinas y su deseo de armonía. Hoy Francisco Toledo se vive y se hace en la defensa de las semillas nativas, tanto como en la construcción de formas de producción colectiva que pueden paliar el hambre y evitar la migración forzosa. La permanencia en sus obsesiones, la continuidad de sus temáticas es raíz que sostiene la tierra de los desmoronamientos. Gerardo Treviño es un dramaturgo que no escatima la presentación de los fantasmas de las mujeres asesinadas por ser mujeres, de la violencia contra los hombres homosexuales, de la trata de mujeres y hombres migrantes. Actores sensibles se la juegan poniendo en escena sus obras. Editores iluminados las publican. María Romero teje, esgraffa, caligrafea, borda, cose, pinta, dibuja, modela y performancea

sus capillas de santos populares y sus quitapesares. Visualiza la contradicción de la representación para el mercado, mientras el mundo soporta la melancolía de la pérdida evitable, la de la persona desaparecida, convertida en mito porque la desaparición es siempre un acto de violencia política, aunque sea llevado a cabo por quien está al margen del sistema, la delincuencia. Cristina Rivera Garza, así como lo hizo Anna Ajmátova, escribe constantemente y goza la amistad de quien le revela las formas de sobrevivir a la emergencia nacional de su país. Es la mejor escritora mexicana porque es la que interpreta el sentir subterráneo de la necesidad de una transformación profunda en la definición de la gente y de lo que es ser humana y humano.

Esa transformación se da en una cultura específica, pero irradia sobre todas las demás. Se da por necesidad, por hartazgo, porque las personas tienden a querer vivir mejor.

Las culturas producen bienes, sensibilidades y gustos que contribuyen a la formación de identidades colectivas y personales. Por lo tanto esos bienes y gustos son, a la vez, un producto social y una acción que pone en juego la libertad de las personas como individuos y como colectividad. Llamémosle aquí elementos para producir y comprender el arte, entendido como la articulación de afectos, comunicación, ideas de lo que hay que expresar, búsqueda y creación de emociones, reacciones ante lo intolerable, rituales de bienestar colectivo, expresiones del miedo y de lo bello, de lo deseable y lo execrable.

Desde esta perspectiva el arte es siempre histórico. Lo atraviesa una voluntad que se despliega en el tiempo y en los cambios y permanencias de las perspectivas en las relaciones entre los géneros sexuales, de lo que es una sociedad y su proyección económica, de la justicia y la buena vida. Así el arte se teje a sí mismo en un entramado de relaciones interpersonales, siempre políticas, sea para la inclusión sea para la exclusión. En este último caso, el arte se aleja del colectivo para volverse objeto: un objeto destinado a un grupo reducido de personas capaces (capacitadas) para su comprensión, cuyo gusto es intervenido sea por una sensibilidad de clase sea por la educación. El arte exclusivo necesita de un colectivo de excluidos para dar definición al grupo de privilegiados.

Este arte está agonizando, aunque es siempre mejor pagado y enaltecido por los medios masivos de difusión. Museos y galerías lo acogen, convirtiendo a sus autores en figuras

individuales mediáticas; pero se repite en temas, materiales y formas, a pesar de la obsesión por la originalidad que lo atraviesa. Por ello, produce desinterés, cuando no abierto rechazo, en las mayorías, sobre todo en aquellas que se niegan a ser mayorías silenciosas o pasivas.

Aquí intentaré ver el arte desde la perspectiva de la inclusión y la preparación y acción en el conjunto de una sociedad que se siente agredida por la violencia de la pobreza, por la exclusión del racismo y por los aspectos físicos, peligrosos, mortales de la marginación ejercidos tanto por “delincuentes” como por agentes del orden estatal y aun por las masas mediatizadas.

El arte feminista, estudiado en México, Chile, Brasil y Argentina por diversas activistas-intelectuales² que han buscado romper con sus estudios la exclusividad del estudio del arte en las universidades de nuestro continente, revela que las obras de las artistas del pasado y contemporáneas resignifican y destiejan diversos criterios artísticos que aún permean la historia y la crítica del arte³, así como actúan en contra de la normalización de la sumisión e invisibilización de la violencia social contra las mujeres. Igualmente, la producción de quien en épocas de violencia, dictadura o pasmo busca dejar una huella colectiva en el sentir de la gente y saca el taller a la calle y socializa el proceso de producción e ideación, ocasiona un arte participativo.

Todas las formas de percibir y producir gustos y bienes de arte se despliegan en un periodo corto o largo de personas que conviven, provocan sus placeres y desagrados, causan sus miedos, intervienen sus ideas de prosperidad y nos permiten visualizar su devenir como tiempo, de una forma u otra.

La lectura del tiempo en una cultura es lo que llamamos historia. No es única, no es lineal, no se desplaza necesariamente sobre el eje del antes y después, puede ser cíclica, pero no se resume en una serie de etapas seriadas. Más bien la historia se relaciona, como escribió antes de su deportación y muerte en el campo de concentración de Buchenwald Maurice Halbwachs, con un recuerdo plural, una memoria colectiva que dota de un sentido compartido a las personas, los hechos y su importancia⁴. ¿Es posible pensar, entonces, una historia de todas las culturas? ¿Es posible romper con la idea que la historia la han escrito, es decir fijado y limitado en un proceso de decantación único, los pueblos y los grupos sexuales que han ganado batallas militares, económicas o ideológicas?

El grupo RECO

En Tijuana, ciudad de frontera entre México y Estados Unidos, la violencia de los años 2006-2009 alcanzó esos niveles de pérdida de racionalidad que desembocan en el horror: a los asesinatos masivos se le juntó una artesanía de la desaparición del rastro. Literalmente, los cuerpos de las personas asesinadas pasaban por una producción de la desmemoria a través de la “cocina”, un pequeño lugar techado donde en una tinaja o tambor ensamblado con diversas partes metálicas se sumergían en ácido los cuerpos de los muertos para deshacerlos.

Como lo comentó en una de las reuniones mensuales de nuestro Seminario Permanente de Prácticas de Memoria, Resistencia y Justicia la politóloga Pilar Calveiro, nada que ver con el aparato industrial de los Campos de Trabajo nacistas con sus chimeneas y fábricas ni con el aparato militar de los vuelos de la muerte argentinos. En México, se ha intentado desaparecer la humanidad - o lo que queda de ella en la huella del cuerpo muerto por la delincuencia y el terror de estado - en un recipiente que puede guardarse arrumbado en una esquina de un taller cualquiera. El espanto de lo cotidiano, la atrocidad del hecho rutinario.

En un acto repetido, se aliñaba también la cultura de la sumisión. Tanto los asesinos como la prensa vulgarizaron la enormidad del horror ironizando el nombre, convirtiéndolo en un motete: llamaron cocina al lugar de la solución final y nombraron “pozole”, es decir la sopa roja y sagrada de las culturas prehispánicas, el líquido en el que se diluían carne, huesos y rastros humanos. Había que enseñar el temor, familiarizar sus consecuencias, educando a la desensibilización.

No obstante, las cuentas no siempre les resultan a los agentes de la infamia. Del horror puede resurgir un aspecto cultural de resistencia. Y ésta es la expresión última de la tenaz entereza contra la voluntad colonial de la desaparición de las culturas nómadas que se resistieron a la cristianización en Baja California: guiño histórico de esos kumiai que se niegan todavía hoy al despojo de sus tierras por los militares y otros hombres armados, de esos pacíficos yumanos que hace siglos combatieron a los conquistadores para no someterse al trabajo agrícola y el poder central. Ninguna cultura nace de una respuesta lineal a la violencia que avasalla. La resignación puede esconder firmeza, la imperturbabilidad disimula permanencia, la flema entereza. Tenemos mucho que aprender de las historias silenciadas de los pueblos de América, para entender el arte contemporáneo.

La resistencia puede transformar la impresión del desagrado ante un hecho violento en la fruición por lo que potencia la fibra de la o el sobreviviente. Autonomía y autogestión del gusto, libre interpretación de lo real en la formación de la subjetividad de un colectivo y de cada persona que lo integra.

En 2013, una sicóloga, Paola Ovalle, un antropólogo, Alfonso Díaz Tovar, un barrio combativo, el Maclovio Rojas, la Asociación Unidos por los Desaparecidos, el muralista Ramón García Vázquez, con trabajo en reclusorios de Baja California, el pintor Libre Gutiérrez y los miembros del colectivo Mexicali Rose - Marcela P.E, Adly Zer Humano y Marco -, convocados por el Instituto de Estudios Culturales de la Universidad Autónoma de Baja California, se organizaron en un proyecto de sanación de Tijuana para hacer del lugar de la desaparición un memorial activo y un centro de siembra de paz. Estaban decididos a resistir la huella de la violencia suturando las heridas de la comunidad. Poniendo en práctica la triple acción de recordar-reconstruir-reconciliar originaron el Proyecto RECO.

RECO no es un mural, no es un santuario, no es un performance. Es un lugar de gente congregada que se piensa a sí misma y al momento que le toca enfrentar. RECO es una acción diversificada, un espacio intervenido que apuesta a recuperar un sitio utilizado para el exterminio. RECO actúa desde un sentimiento de empatía con los familiares de las víctimas de desaparición, rescata a un barrio de migrantes organizados atravesado por la incursión del narco y la trata a través de la re-socialización del dolor y funciona en el imaginario social cruzando apuestas visuales y rituales de duelo social para la superación del temor. Recordar para reconstruir y reconciliar sostiene que la violencia no es herencia donde la formación de un colectivo y el trabajo artístico favorecen la construcción de la no violencia.

En los mil metros cuadrados del Proyecto RECO se han encontrado 17 mil litros de materia orgánica desintegrada en ácido que podría pertenecer a las 300 víctimas asesinadas y desaparecidas entre 2006 y 2009. Para recordar se ha elaborado un mural de memoria, para reconstruir una pintura colectiva de deseos de día y deseos de noche. RECO se funda así como un lugar de esperanza, una tumba que brilla al sol por los dos mandalas⁵ formados por espejos rotos en los que alguna vez se reflejaron los rostros de las posibles víctimas (espejos donados por sus familiares).

23 jóvenes de la comunidad, de entre 14 y 22 años, participaron en la realización de los mandalas, del mural de 50 metros, de los estenciles que diseñó el colectivo Mexicali Rose con

las preguntas: ¿Qué pasó aquí? ¿Cómo pudo suceder? ¿Dónde están? También intervinieron la fachada de la “cocina” mediante un collage de fotografías de las personas desaparecidas en Tijuana que, con sus familiares, reclaman verdad y justicia.

La idea de una memoria colectiva múltiple, que se transforma a la medida en que se actualiza, de Halbwachs, así como la idea de *ñawpa*, que se traduce como futuro y como pasado en la cosmovisión andina, la idea mesoamericana de soles o eras que se suceden a través de un fin que da nacimiento, y la idea feminista de que la humanidad no existe sin la presencia activa del recuerdo de todos los seres humanos, mujeres, hombres e intersexuales en la percepción de su estar en el mundo, reflejan que el pasado nunca es igual ni nos informa del mismo modo. En la reconstrucción de la memoria del horror de una sociedad que se resiste a estar sometida a la estética del terror se instala no sólo la utopía de una reconciliación que implica el remiendo del tejido social, sino un gusto, el de diferenciarse de la pasividad ante las tendencias hegemónicas y con ello la reivindicación del derecho al placer.

En el presente de quien recuerda, el tiempo histórico resulta de la pluralidad de sujetos recordantes y de elementos emergentes al recuerdo. En Proyecto RECO, los habitantes de un barrio y los familiares de desaparecidos; en las sociedades misóginas, las mujeres que sobreviven protestando, boicoteando, encubriendo sus rebeliones mediante chismes, cuentos, seducciones y fraguando códigos grupales de contracultura.

Con estos elementos, la historia androcéntrica ha entrado en crisis. La historia racista, la de una Europa y una europeidad portadoras de progreso y civilización a un mundo o demasiado joven o demasiado viejo como para representar a la humanidad, ha entrado en crisis. La historia clasista ha entrado en crisis. La historia de la belleza como valor estético ligado al aspecto físico y la producción artística de un grupo con poder ha entrado en crisis.

¿Es el Proyecto RECO bello? Sólo se puede responder afirmativamente a esta pregunta desde una ética colectiva y una estética que manifiesta la potencia de la transgresión. Proyecto RECO es bello porque se libera de la tiranía del terror, a la vez que derrota la dictadura del arte bello. Interpela a los sujetos que participaron en subvertir la cultura del miedo. Conecta la palabra de quien recuerda con la memoria colectiva, pone al día lo que está ocurriendo, convierte el arte en medio de reconciliación.

Narración y pretensión de verdad. Sexismo y racismo en la historia y en la estética

Según Paul Ricoeur, que como nadie ha analizado la relación entre hecho histórico y narración, existe un pacto tácito entre quien escribe y quien lee un texto histórico, porque entre los dos se establece una expectativa de verdad. Ahora bien, insiste Ricoeur, este supuesto, esta confianza en que la representación del hecho sea verdadera, no inicia con la historia, sino con el recuerdo, con la memoria. La confianza en la presencia de un recuerdo verdadero implica que la imagen recordada sea fiel a la verdad⁶.

Ahora bien, desde que las mujeres nos nombramos y recordamos juntas aquello que nos da identidad de sobrevivientes, activistas, participantes, la memoria de los hombres ha dejado de sernos verdadera, de sernos *operativamente* verdadera: se nos ha instalado la duda sobre lo que es el devenir de la humanidad y sobre lo que es importante y digno de recordarse. Desde que en 1973, el pueblo nasa se organizó en el Cauca reivindicando las ideas de Quintín Lame Chantre acerca de la afirmación de los valores propios y el rechazo a la discriminación para afirmar su derecho a la tierra y a una organización propia, los pueblos y nacionalidades originarias cambiaron una historia invisibilizada, sostenida en una memoria de grupo que salía al encuentro de un tiempo negado por la historia oficial, un tiempo de resistencia y sobrevivencia física y de cosmovisión, por una historia que afirma verdades recordadas en imágenes de resistencia indígena y que pone en entredicho los momentos culminantes o espectaculares de las independencias y revoluciones latinoamericanas. Como escribe la lingüista mixe Yásnaya Aguilar:

Todas las narraciones y conocimientos que mis abuelos me han enseñado tienen algo en común: no necesitaron de la palabra escrita, necesitaban de práctica y memoria. El alfabetismo no supone falta de conocimiento ni mucho menos impide su transmisión⁷.

Las artistas borradas del recuento de autoras por los museos, el campesinado que aparece protagonista de resistencias diversas apenas en la historiografía marxista inglesa del siglo XX⁸, las trabajadoras no reconocidas como las amas de casa y las campesinas de subsistencia colectiva⁹, las curanderas toleradas

en los territorios colonizados como cuidadoras de cuerpos secundarizados y transformadas en brujas en Europa para privilegiar el conocimiento médico de los hombres, las jóvenes raptadas en África y tratadas en América para ser convertidas en carne de trabajo y lujuria para los colonialistas, los cuerpos racializados y vistos como grotescos o feos - eso es, cargados de categorías que expresan desagrado o miedo para marcar una descalificación que se impone en un colectivo - siempre estuvieron presentes, por lo tanto hoy pueden elaborar sus propias memorias para atribuirse el recuerdo de los hechos.

Los mecanismos culturales con que las memorias de los sujetos colectivos no hegemónicos fueron desconocidas sistemáticamente para rescatar memorias nacionales parceladas, nos revelan muchos de los defectos y hasta de los horrores del autoritarismo nacionalista, del racismo colonial y de las hegemonías académicas. Por ejemplo, utilizaron categorías estéticas para diferenciar los buenos-bellos recuerdos “verdaderos” que había que atesorar de las memorias feas-atrasadas-inútiles-sucias-peligrosas, cuando no “falsas”.

Las categorías o “valores” estéticos están presentes en la casi totalidad de las percepciones culturales y gustos individuales. El vínculo entre los valores estéticos y las categorías éticas de comportamiento son evidentes: lo bello, lo feo, lo sombrío, lo terrible, fúnebre, elegante, sublime, vulgar, terrorífico, cursi, hermoso, claro, negro, horrendo, sucio, asqueroso, armonioso, flojo, destemplado, esbelto, gracioso, fino, grosero, torpe, guapo, original, repetitivo, implican juicios de valor.

No digo nada original si recuerdo que en la economía de mercado lo que es bueno y bello es lo que es útil para ser vendido y comprado. Es decir que lo bello en el arte del capitalismo se relaciona con la obsesión por la originalidad, la marca supuestamente individual de un gusto y una producción que garantiza la adquisición de un producto único. Las consecuencias de este hecho ya analizado a profundidad en Ecuador por Claudio Malo y en México por Eli Bartra, es que la producción de la colectividad en el ideario cultural de la sociedad mercantil debe desaparecer como algo bello, necesario, bueno porque pertenece a una construcción sin dueño identificable, y por lo tanto no es lucrativo ni patentable. La forma de minusvalorarla es la repetición hasta el cansancio de que es no original y está sometida a leyes de repetitividad que no la hacen arte sino artesanía¹⁰.

Ahora bien, en México ciertas expresiones de arte colectivo, grupal, que se autorganiza reproduciendo con las mismas técnicas la denuncia de la violencia y la recuperación de la vida y el

recuerdo de personas de carne y hueso que no pueden ser olvidadas en las frías cifras de una estadística, demuestran la fuerza disruptiva del arte agrupado, no original, sino tercamente resistente, flemáticamente repetitivo, generalmente transformador del enojo en dimensión para la construcción de la paz.

Narración y estética colectiva: bordando por la paz

El colectivo de colectivos Bordando por la Paz y la Memoria se ha reproducido desde 2012 en diversos puntos de encuentros de mujeres y hombres. Bordan en silencio o cuchicheando entre sí. Cada día en más ciudades de México y en Japón, Francia, Argentina, entre las y los guaraníes de Brasil, en pequeñas localidades de Italia, en barrios de Nueva York, entre migrantes y amigas y amigos solidarios. Ocupan pacíficamente plazas y espacios públicos y privados de ciudades enlazadas por ese gesto. Algunos son hombres mexicanos de bigote que sorprenden a otros hombres mexicanos de bigote que se les acercan y descubren la historia de su colectividad en un gesto humilde, definido como femenino por la cultura mestiza hegemónica que es androcéntrica y misógina. Son mujeres que desafían el miedo a su condición de vulnerabilidad construida por esa cultura misógina y androcéntrica. Se apersonan en la calle para bordar la memoria de una hija asesinada por ser mujer, de una compañera de escuela violentada por el novio por ser mujer, de una desconocida cuya historia han reconstruido en periódicos y chismes que fue muerta por ser mujer, de un sindicalista desaparecido, de un periodista levantado frente a todos sus familiares, de un grupo de amigos alcanzado por una ráfaga, de unos cuantos huesos blanqueados por el sol encontrados en un campo a la hora de barbechar.

Como ya lo expresé en un artículo que acompaña la memoria de este colectivo de colectivos, en un país donde la frase que se escucha con más frecuencia es “ya no se puede salir de casa”, bordar en un espacio público es revolucionario. Como la aguja que entra en la tela, la persona que se presenta a bordar penetra en el tejido social. Se mete a la calle como punzón enhebrado de voluntad y recupera el derecho a la movilidad de todo el colectivo humano. Bordar se vuelve entonces un arma moral: la que teje la historia de una víctima, la que resiste la compulsión de guerra y promueve que la gente vuelva a hablarse.

Bordar en las banquetas, las escaleras, las glorietas, los parques de México, hoy, es un ejercicio profundo de no violencia,

una acción directa de promoción de la paz. Concorre a un acto de arte, una redefinición práctica de la estética, una gestión por la vida que restauran la plaza, la calle, el jardín que fueron mancillados por una muerte que se empeña en sembrar terror.

Las fotografías, artistas visuales y escultores que iniciaron la acción y que se nombraron Colectivo Fuentes Rojas, porque en un principio habían pintado con anilina el agua de fuentes simbólicas de la Ciudad de México para representar el baño de sangre en que están inmersos juntos con sus conciudadanos, no podían saber el impacto que tendrían cuando iniciaron su acción realizando un objeto de memoria que adquiere carácter estético y de denuncia política sólo si relaciona con otro objeto de memoria semejante y distinto.

Bordar la historia de cada una de las personas que han sufrido violencia en México reeduca a sentir que toda persona es humana. Es desobediencia civil al orden de la violencia que deshumaniza. Implica la no cooperación con un sistema que normaliza la guerra sin cuartel contra los pobres del mundo, los excluidos de la protección especial, las mujeres no sumisas, los jóvenes que no se dejan aleccionar.

Coser entre mujeres y hombres los nombres y las historias de las víctimas de la violencia que pasma, es romper el silencio que normaliza las órdenes inhumanas, las masacres a sangre fría, la sordera ante la súplica por la vida.

Según Xóchitl Rivera Navarrete, integrante inicial de lo que se ha convertido en un colectivo en expansión permanente, Bordando por la Paz y la Memoria, los bordados son actos muy simples, pero de mucho impacto en el espacio público y en las emociones de las personas porque

tienen que ver con la administración de la vida, su cuidado, su lentitud y constancia. Bordar permite la vinculación personal a través de todo el territorio. La pasividad aparente del análisis que se realiza durante el bordado es no sólo anónima y colectiva, sino profunda, permanece en el tiempo y sirve para cobijar a quien siente el pesar de la muerte.

Se borda en construcción de un memorial que cruza todo el país. Se expone el bordado en espacios públicos y en museos, en lugares de memoria del estado y de los grupos de memoria indómita, en las sedes de organizaciones de periodistas, en los quioscos que embellecen las plazas ante los edificios de gobiernos federales y locales que no actúan para poner fin al terror, en las marchas contra el feminicidio. Cada vez la labor de memoria

configura una obra de arte diferente: es una colcha en la que arropar el dolor de la pérdida, es un tendedero de recuerdos vivos, es un mural que se mueve al viento.

Cada bordado devuelve la dignidad de persona a los cuerpos muertos cosificados, humillados, burlados por una violencia propagandística, excesiva, que pretende disciplinar mediante el horror y golpea sin piedad a las madres, los padres, las amigas, los transeúntes, cualquier ciudadana o ciudadano, impidiéndole reaccionar, dejándole con la boca abierta ante lo inconcebible.

Con hilo rojo sangre, con estambre verde esperanza, con tramas negras de luto y hebras blancas, bordar es una acción humilde y solidaria que desafía la impunidad total de una guerra que no es tal, sino la suma de confrontaciones entre un estado represivo y las grandes redes delictivas con fuertes vínculos con la red corporativa de los negocios legales.

Bordar es dar voz a una realidad que el sistema pretende que se conozca y se calle. Es evitar la desmemoria.

En otras palabras, y contra lo que se enseña en muchos cursos de historia del arte, la estética sostiene acciones, memorias y percepciones íntimas a lo largo de la totalidad de la vida humana, y no sólo el gusto adoctrinado por lo que se ha dado en llamar Arte. La clarividencia y las sensaciones que producen colectivamente las marcas de la vida en el tiempo no se someten a las “bello-manías” que denunció el peruano Juan Acha hace ya dos décadas¹¹.

Bordar por la Paz con un afán de justicia, recordar, reconstruir para reconciliar como lo hace el Proyecto RECO, marcan rumbos en la historia de la estética y del gusto. Pueden ayudarnos a discernir las marcas del racismo en la cultura, entre otras experiencias emotivas.

En Nuestramérica, liberar la estética de sus marcas de clase y de racismo es un hecho urgente, impostergable. La violencia endémica está tan ligada a esas marcas que se confunde con ellas: el estado, sus órganos represivos, la amenaza imperialista constante, los grupos delincuenciales locales y transnacionales se nutren de racismo y clasismo, de exclusión-exclusividad del gusto, de la discriminación en la definición de los productos.

En Brasil el Frente 3 de Fevereiro violenta la estética de la escuela paulista del arte al asociar explícitamente el legado artístico colectivo para la integración del espacio urbano con la cultura afrobrasileña¹². Así en México, estar sentadas y sentados juntos, bordar, pintar después de dialogar lo que se desea expresar en conjunto, hacer grupo ante el horror, puede

redundar en preguntarnos por qué cuando nace un niño de escasa pigmentación se dice “qué bonito es güerito”. Esa expresión idiomática involucra una apreciación históricamente construida desde el racismo colonialista e implica una auto-descalificación y una sumisión de clase racializada. Nada tiene que ver lo bello con el fenotipo de las personas blancas, a menos que no se le atribuya en el recuerdo colectivo un lugar de dominancia militar o económica que debe ser subrayado como positivo a través de una apreciación estética.

Por supuesto la historia del racismo no se agota en el soporte de los valores estéticos de la cultura a la que da origen. La materialidad del racismo es evidente en la discriminación económica, educativa y en la violencia que sufren los cuerpos racializados. No obstante, abordarla desde el gusto y las impresiones estéticas, pone en contexto datos que llegan a la población de modo fragmentado a través de los medios de comunicación y esconden la violencia de las autoridades encargadas de proteger lo blanco con todos sus atributos de supremacía¹³.

Asimismo, en las acciones colectivas que confluyen en un arte de la resistencia al terror (terror entendido como sentimiento que los mecanismos de control de estado imponen para que nos leamos solas/os e indefensas/os en una red de relaciones de subyugación que nos trasciende) puede vislumbrarse desde la vacilación ante el pánico hasta la superación de la inseguridad, mediante un acto, varios actos, de restauración creativa. La estética hoy involucra una experimentación de pacifismo actuante, que puede llegar a la agresividad de la resistencia: no obedecer las reglas del gusto capitalista por el objeto de autor determinado por su originalidad, es una forma de potencia colectiva de mujeres y hombres.

La memoria de las sobrevivientes a la masacre de mujeres propia de la androcentralidad patriarcal, la memoria de quien ha escapado a la represión de estado, la memoria de quien se ha salvado de la muerte por las redes delincuenciales organizadas, es el peor enemigo de los sistemas represores. Y esa memoria alimenta el gusto de colectivos que producen bienes y valores no sometidos a la hegemonía del arte racista y clasista.

Referencias

ACHA, Juan. *Las culturas estética de América Latina (reflexiones)*. Universidad Nacional Autónoma de México: Ciudad de México, 1993.

- AGUILAR, Yásnaya. *La satanización de la memoria*, en <http://estepais.com/site/?p=50577>. Acceso 10/06/14.
- BARTRA, Eli. *Mujeres en el arte popular. De promesas, traiciones, monstruos y celebridades*. Universidad Autónoma Metropolitana/FONCA/Conaculta: México, 2005.
- _____. (compiladora). *Creatividad invisible. Mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe*. PUEG/UNAM: México, 2004.
- _____. *Crafting Gender. Women and Folk Art in Latin America and the Caribbean*, Duke University Press: Durham/Londres, 2003.
- FEDERICI, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Tinta Limón: Buenos Aires, 2010.
- HALBWACHS, Maurice. *La memoria colectiva (1950)*, <http://blues.uab.es/athenea/num2/Halbwachs.pdf>. Acceso 10/06/14.
- MALO GONZÁLEZ, Claudio. *Arte y cultura popular*, segunda edición. Universidad del Azuay-Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares: Cuenca, Ecuador, 2006
- _____. *Artesanías, lo útil y lo bello*, Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares-Universidad del Azuay: Cuenca, Ecuador, 2008.
- MÉNDEZ, Lorena y WHITENER, Brian, FUENTES, Fernando (editores). *De gente común. Prácticas estéticas y rebeldía social*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México: Ciudad de México, 2013.
- RICOEUR, Paul. *Historia y memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado*, http://www.historizarelpasadovivo.cl/es_resultado_textos.php?categoria=Verdad%2C+justicia%2C+memoria&titulo=Historia+y+memoria.+La+escritura+de+la+historia+y+la+representaci%F3n+del+pasado
- THOMPSON, Edward Palmer. *La formación de la clase obrera en Inglaterra (1963)*. Editorial Capitán Swing: Madrid, 2012.
- VILLEGAS MORALES, Gladys. *Entre la mirada y el ser. La imagen femenina en artistas veracruzanas*. Universidad veracruzana: Xalapa, 2011.

NOTAS

1. Para Gabriela Huerta Tamayo, Gladys Tzul y Helena Scully quienes siempre me empujan a divagar más porque no les convence que haya una sola forma de acercarse a la memoria y la construcción del propio devenir.

Para Gustavo Cruz quien me incita a reflexionar sobre las consecuencias del pensamiento estético.

Para mis hermanas y hermanos en México que cada día inventan cómo dignificar nuestro paso por el mundo en la construcción de la justicia comunitaria.

2. Entre varias otras, Eli Bartra, filósofa mexicana que desde la década de 1980 estudia la relación entre arte de mujeres y artesanía, la chilena Julia Antivilo que se desplaza sobre la idea de un arte feminista activista que incorpora el derecho a la autodefensa, la historiadora mexicana Gladys Villegas Morales que estudia las genealogías del arte de las mujeres en regiones específicas que supuestamente son "atrasadas" con respecto de la modernidad hegemónica, la argentina Irene Ballester Buigues que en sus talleres revela como las mujeres han plasmado sobre su propio cuerpo, sinónimo de lienzo de expresión, su necesidad de hablar, de pensar y de actuar sobre la sexualidad y la maternidad que condicionaban su situación femenina y cómo las han convertido en una plataforma para denunciar los abusos de las dictaduras militares, la violencia de género y en última instancia el feminicidio.

3. Gladys Villegas Morales, *Entre la mirada y el ser. La imagen femenina en artistas veracruzanas*. Universidad veracruzana: Xalapa, 2011, p.9.

4. Además de *La memoria colectiva*, publicado póstumamente en 1950, Maurice Halbwachs había escrito sobre los marcos sociales de la memoria en 1925 y sobre la memoria de los lugares evangélicos en Palestina en 1941. Cfr: <http://blues.uab.es/athenea/num2/Halbwachs.pdf> En los tres textos, Halbwachs sostiene que la memoria colectiva es el proceso social de reconstrucción del pasado vivido y experimentado por una comunidad o un grupo de personas que tienen alguna identificación. Según Halbwachs, la memoria tiende a hacer hincapié en la permanencia del tiempo y en la continuidad de la vida, para que la identidad de un grupo se conforme sobre bases comunes y seguras, mientras que la historia insiste en las transformaciones que se suceden en el tiempo. En este trabajo asumo una idea que me viene de los diálogos con la filósofa Urania Ungo y la politóloga Pilar Calveiro por la cual la historia es siempre local y pone en tensión las transformaciones con las permanencias, las interpretaciones con la identidad, la comunicación del grupo con la información que procede de su exterior.

5. Los mandalas eran originalmente rituales geométricos y simbólicos de representación del macrocosmos y el microcosmos, propios del budismo y el hinduismo; desde hace unos 30 años, han sido incorporados en diversas expresiones plástico-espirituales, como formas de atención y pacificación de los ánimos y las emociones violentas. En particular, en México se han incorporado a ciertas acciones plásticas de paz por el símil existente entre los mandalas asiáticos y los diseños geométricos espirituales en piedras o chaquiras de las vasijas sagradas de los pueblos wirrarika y rarámuri.

6. Paul Ricoeur, *Historia y memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado*, http://www.historizarelpasadovivo.cl/es_resultado_textos.php?categoria=Verdad%2C+justicia%2C+memoria&titulo=Historia+y+memoria.+La+escritura+de+la+historia+y+la+representaci%3F3n+del+pasado. Acceso 10/06/14.

7. Yásnaya Aguilar, *La satanización de la memoria*, en <http://estepais.com/site/?p=50577>. Acceso 10/06/14.

8. En 1963, Edward Thompson escribe una historia de las clases populares y de los grupos oprimidos recuperándolos como agentes de la dinámica histórica. Reintegra su voz y su memoria en tanto que fuentes del saber de su historia, recordando su fuerza, su organización y sus experiencias. Vuelve a las cosmovisiones campesinas como sustrato ideológico y a la conciencia obrera como móvil de una historia de todas las clases sociales, una historia de memorias colectivas que descalifican como verdaderos el punto de vista y la representación de los vencedores y las clases dominantes. Cfr. Edward Palmer Thompson, *La formación de la clase obrera en Inglaterra* (1963). Editorial Capitán Swing, Madrid: 2012.

9. Cfr. Silvia Federici, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2010.

10. Cfr. Eli Bartra, *Mujeres en el arte popular. De promesas, traiciones, monstruos y celebridades*, Universidad Autónoma Metropolitana/FONCA/Conaculta, 2005 y Eli Bartra (compiladora), *Creatividad invisible. Mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe*, PUEG/UNAM, México, 2004, y su versión en inglés *Crafting Gender. Women and Folk Art in Latin America and the Caribbean*, Duke University Press, Durham/Londres, 2003. También: Claudio Malo González, *Arte y cultura popular*, segunda edición, Universidad del Azuay-Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, Cuenca, Ecuador, 2006 y *Artesanías, lo útil y lo bello*, Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares-Universidad del Azuay, Cuenca, Ecuador, 2008.

11. Juan Acha, *Las culturas estética de América Latina (reflexiones)*. Universidad Nacional Autónoma de México: Ciudad de México, 1993, p. 12 y ss.

12. Frente 3 de fevereiro, "Acerca de la Cartografía y el Hilo Conductor", en Lorena Méndez, Brian Whitener, Fernando Fuentes (editores), *De gente común. Prácticas estéticas y rebeldía social*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México: Ciudad de México, 2013, pp.193-200.

13. *Ibidem*, p. 193

Recibido em: 10/07/14

Aceito em: 03/04/14

FRANCESCA GARGALLO CELENTANI

Es una escritora mexicana nacida en Siracusa, Sicilia. Al cambiar de país y lengua hace 35 años, se ha dedicado a estudiar la historia de las ideas en Nuestra América, a entender las dinámicas de la opresión de las mujeres en las sociedades poscoloniales e indígenas, a narrar y a hacer versos. El arte visual, desde la pintura hasta el performance, la atrae e libera. Los viajes y los diálogos que entabla con las mujeres con quien se encuentra, aún más. Ha escrito dos docenas de libros, se ha licenciado en Filosofía y ha cursado una maestría y una doctorado en Estudios Latinoamericanos. En 2013 renunció a la docencia universitaria para dedicarse a pensar y escribir con libertad. Entre sus novelas destacan: *Al paso de los días; La decisión del capitán; Marcha Seca; Estar en el mundo*, entre otras. Entre sus sus textos de pensamiento despuntan: *Feminismos desde Abya Yala; Ideas Feministas Latinoamericanas; Garífuna, Garínagu, Caribe*. En 2010, recibió el Premio Nacional de Artes por *Siete pintores de una generación sin nombre*.