

# Desde el empoderamiento Imágenes extremas contra el capitalismo patriarcal globalizador: combatividad y resistencia frente al feminicidio mexicano y la desterritorialización chicana

Irene Ballester Buigues\*

*From Empowerment. Extreme Pictures against the Globalizing Patriarchal Capitalism: Fight and Resistance versus Mexican Femicide and the Chicano beyond Border.*

#### Abstract

The aim of the article is to demonstrate one of the most characteristic and at the same time most overlooked qualities of Francesca Woodman's photographs – decapitation, or more specifically auto-decapitation of picture's subject. The act of beheading by the picture frame cannot be interpreted as a technical aspect or as the artist's lack of control over the shooting process. Neither should it be comprehended as a project of anti-biography. A more convincing interpretation can be founded on the association of Woodman's work with such surrealist dissidents as Michel Leiris, André Masson, and Georges Bataille. The act of auto-decapitation for Leiris is obligatory in order to address oneself since one is never able to see him- or herself fully. For Bataille decapitation represents the human revolt against one's form, viewed as an act of liberation. Woodman initiates the inter-textual play with the figure of the Acephalé (headless) known from the surrealists' writings and art (Masson). She perpetuates the revolutionary message while modifying it by implementing the female body. But the result is opposite to the straightforward critique of women's decapitation as an act of men's oppression. Woodman's Acephala break up with conventional representation and uses of the body – in this way her art becomes familiar with affirmative reflections on the hysterical body by authors including Hélène Cixous and Julia Kristeva.

#### Keywords

Capitalism, border, femicide, globalization, chicana, beyond border, *queer*

#### Resumen

A través de la obra de la mexicana Lorena Wolffer y de las chicanas Alma Lorena López Ureña y Ester Hernández, cuyas imágenes extremas son muestra de su resistencia y combatividad, será denunciado el capitalismo patriarcal, el mismo que controla los cuerpos de las mujeres dentro de las redes transnacionales de capital establecidas entre México y Estados Unidos. La búsqueda de mano de obra femenina en la frontera tras la instalación de las maquiladoras<sup>1</sup>, ha ocasionado una pobreza femenina cuyo grado alto de exclusión ha permitido que el feminicidio quede impune. Al otro lado de la frontera, las chicanas lucharán para dejar de ser las oprimidas por la cultura imperialista de tinte patriarcal y capitalista que ejerce los Estados Unidos, para, desde su empoderamiento como mujeres de color, pasar a subvertir la dominación blanca y colonial del mundo adscrita a patrones masculinos, racistas y conservadores.

#### Palabras Clave

Capitalismo, frontera, feminicidio, globalización, chicanas, desterritorialización, *queer*

## Introducción

La frontera que separa México de los Estados Unidos, ha acentuado las desigualdades y las diferencias entre los dos países. Es en este lugar donde mejor se pueden observar las consecuencias derivadas de la globalización: el abismo económico entre el norte y el sur, las desigualdades de clase y raza y la feminización de la pobreza en México, donde las multinacionales en busca de mano de obra barata se han asentado. La frontera entre México y Estados Unidos se ha convertido en un territorio fuertemente controlado y regulado donde el capitalismo patriarcal, a modo de fraternidad, ejerce un absoluto dominio. A este lugar acuden mujeres de distintas partes de la república mexicana en busca de un trabajo que su lugar de origen les negó. Asimismo también es un lugar al que acuden numerosas mujeres de otros países latinoamericanos en busca de trabajo en la maquila, la principal fuente de ingresos para el país, antes que el turismo y el petróleo, donde son consideradas menos proclives para reivindicar sus derechos laborales a través de la formación de sindicatos. Todas ellas poseen una autoestima muy baja por considerarse parte de una clase social, donde asumen desde pequeñas, que no van a llegar muy lejos en la vida, porque la gente con piel oscura no tiene las mismas oportunidades que la gente de piel blanca, por lo que la explotación y la marginalidad la asumen sin rebelarse (González, 2002, pp.34-35). Por lo tanto, al desarrollo de la globalización le importa el género femenino, cuyos cuerpos femeninos son controlados y penetrados por el capital extranjero propietario de las industrias maquiladoras, el mismo que las explota y que las repone; como cualquier pieza de ensamblaje es repuesta al igual que lo es cualquier cuerpo femenino encontrado en el desierto víctima del feminicidio.

Mientras en México la industria falocéntrica considera que las manos ligeras de las mujeres que trabajan en las maquiladoras, son óptimas para el desarrollo del capital, en Estados Unidos el patrón normativo de género, proporcionará a través de la inmigración e independientemente de su formación previa, buenas cuidadoras dentro del hogar, prostitutas en el exterior, donde será explotado el estereotipo de la mujer latina vista como objeto de reclamo sexual y erótico, y buenas y abnegadas esposas con las que ejercer la masculinidad sin fisuras. De este modo se está estableciendo una nueva servidumbre generada por la migración y por la economía global (Mayayo, 2005, p.37) cuyas víctimas son las mujeres.

Las chicanas atrapadas entre la economía capitalista patriarcal y racista regida por Estados Unidos y el machismo patriarcal marcado por las tradiciones mexicanas, serán consideradas por la tradición mexicana las encargadas de transmitir la cultura chicana a sus descendientes, mientras que para las redes del capital estadounidense, serán un sujeto subalterno que permanecerá en la oscuridad sin derecho a expresarse (Spivak, 1999, p.274). Apropiarse de los mitos patriarcales mexicanos, desterritorializarlos, reconstruirlos y resignificarlos, les permitirá crear un nuevo discurso en el que deberá ser reconocido el sujeto diferente al angloamericano, en este caso el sujeto femenino chicano para que de este modo se les permita reubicarse y autorreconocerse política y culturalmente, dentro de un proceso de construcción de nuevas identidades y de nueva libertad sexual.

## Globalización y feminicidio

El hilo conductor de las *performances* realizadas por la mexicana Lorena Wolffer (México D. F., 1971), siempre ha sido la transformación del cuerpo femenino en un sitio desde el cual es posible abordar, comentar y denunciar fenómenos sociales y políticos en el que cada elemento tiene un significado específico.

En una de sus primeras *performances* realizada entre 1995-1997 que lleva por título *Mexican Territory* (Territorio Mexicano), su cuerpo metafóricamente se convertía en el país mexicano, el cual pasivo e indefenso, había afrontado la crisis de 1994, la peor dentro de la historia contemporánea de México. El primer día del año, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) declaró la guerra al ejército mexicano y al presidente de la República, durante once días, con el fin de exigir demandas sociales dirigidas a fortalecer los derechos de los indígenas. En marzo fue asesinado el candidato priísta a la presidencia, el sonorensé Luís Donald Colosio, por lo que en julio el Partido Revolucionario Institucional (PRI) volvió a ganar sin problemas las elecciones presidenciales bajo la figura del nuevo candidato Ernesto Zedillo. En septiembre un alto dirigente del mismo partido, José Francisco Ruiz Massieu, también fue asesinado, por lo que el crimen político se volvió a repetir. Por último, la súbita devaluación del peso mexicano de casi un 100% sacudió la economía mexicana, el desempleo aumentó, los salarios se devaluaron y las tasas de interés se dispararon. La migración hacia Estados Unidos se incrementó hasta el punto de que en 1997 se estimaba que casi nueve millones de mexicanos, casi todos en sus mejores años productivos, residían en Estados Unidos.



Con imágenes asociadas a experiencias sexuales extremas, la *performance*, convertida en atractiva, a la vez que repulsiva, situaba a Lorena Wolffer en un ambiente clínico, blanco y estéril, donde yacía desnuda, acostada sobre una mesa quirúrgica y atada fuertemente de pies y manos. Su cuerpo desnudo iba a recibir durante seis horas gotas de sangre sobre su vientre, con una cruel precisión exacta y provenientes de una bolsa de transfusión que contenía treinta litros de sangre de vaca colocada en el techo del quirófano, la cual pendía de un gancho de carnicería rodeado por la leyenda: todos somos priístas en potencia. Una brutal visión, a la vez que esclarecedora, del comportamiento pasivo e indefenso de los mexicanos ante

↑ Lorena Wolffer, *Mexican Territory* (Territorio Mexicano), 1995-1997; Imagen cortesía de la artista.

la peor crisis de la historia contemporánea de su país, la de 1994. La *performance* no tenía ni principio ni fin, mientras una voz en off, de manera yuxtapuesta, repetía insistentemente: “Peligro, se está acercando a territorio mexicano”, la cual resignificaba la escena e invitaba al espectador a reflexionar sobre el espectáculo que supuestamente sadomasoquista, estaba contemplando y del cual estaba siendo partícipe a través de su *voyeurismo*.

Sobre la función didáctica de la misma, dijo Lorena Wolffer: “mi propuesta es un comentario acerca de la pasividad e indefensión de la mayoría de la gente ante nuestra actual crisis económica y social. (...) Mi cuerpo se autotortura al soportar y tolerar la crisis pasivamente” (Mateos, 1997, p.22), la cual desgarró y mancilló cada vez más a un país en manos de políticos corruptos.



En la *performance If she is México, who beat her up?* (Si ella es México, ¿quién la golpeó?), realizada en 1997, aparecía como una modelo golpeada llena de cicatrices a medio secar y hematomas sobre sus muslos, puños, rodillas y brazos, desfilando en una pasarela con vestidos del color de la bandera mexicana al ritmo de una música monótona, a diferencia de sus vecinos del norte que utilizan los colores de la bandera estadounidense para vestir a los iconos femeninos del cómic como superheroínas. A través del movimiento y de la neutralidad de su rostro, el cuerpo de Lorena Wolffer hacía alusión a la analogía mujer-país, ambos maltratados pero que insistían en mostrarse siempre saludables bajo la doble moral que escondía otra realidad: las caducas estructuras sociales mexicanas. Durante la *performance*, Lorena Wolffer modelaba sobre una pasarela tantos vestidos como golpes y heridas corporales había recibido mientras miraba al espectador, produciéndose la subversión de la mirada, pues estamos habituados a que el público sea el que mire a la modelo<sup>2</sup>. Tras mantener diferentes poses durante la *performance* y mostrar todas sus heridas, en distintos momentos un presentador invitaba al público a fotografiarse con una cámara polaroid con la modelo golpeada por un dólar, mientras un audio se escuchaba de fondo, compuesto por una mezcla de rap y discusiones del senado norteamericano sobre el proceso de de-certificación de México en la lucha contra las drogas.

↑ Lorena Wolffer, *If she is Mexico, who beat her up?* (Si ella es México, ¿quién la golpeó?), 1997-2001; Imagen cortesía de la artista.

La analogía, cuerpo femenino-país, ambos maltratados, pero que intentan siempre mostrarse saludables por la supuesta doble moral mexicana, era a lo que aquí hacía referencia Lorena Wolffer. Una mujer, alegoría de la nación mexicana, simbolizaba una mujer colonizada por Estados Unidos, maltratada debido al neocolonialismo de las industrias maquiladoras que tratan a las mujeres como piezas de ensamblaje desechables, sobre todo tras la devaluación del peso en 1994, cuando el salario mínimo cayó en picado en relación con el dólar y con la inflación, favoreciendo a las multinacionales en su búsqueda en la frontera de mano de obra barata, las cuales enviaban después el producto acabado de vuelta a Estados Unidos con el único pago de un impuesto al valor añadido por el trabajo realizado en México. El Tratado de Libre Comercio (NAFTA) por sus siglas en inglés, fue establecido en 1994 y fue más o menos en esa fecha cuando se dispararon las tasas de feminicidios en Ciudad Juárez.

Tanto en *Mexican Territory* (Territorio Mexicano) de 1995 como en *If she is Mexico, who beat her up?* (Si ella es México, ¿quién la golpeó?) realizada entre 1997-2001, Lorena Wolffer presentaba una realidad impregnada de sumisión femenina y de violencia en la que la Virgen de Guadalupe, como figura fundacional mexicana, “cuestiona” las normas de comportamiento de las mujeres, junto a una música ranchera, opresora de su liberación y con la cual crece el macho, y unas telenovelas que cuestionan ese modelo de comportamiento, el cual está sometido a un patrón social de predominio machista y patriarcal (Lagarde y de los Ríos, 2003, p. 227). Esta es la mujer que encarna la extrañeza, la contraposición de la guadalupana, la mujer “chingada” por la sociedad. Ella es un montón de carne, de sangre, de huesos y de polvos. Su pasividad es abyecta y no ofrece resistencia a la violencia devoradora, por lo que pierde su identidad confundándose con la nada. Y, sin embargo, es la atroz encarnación de la condición femenina, aquella que se entrega voluntariamente al conquistador, como hizo la Malinche, figura que representa a las indias fascinadas por la cultura española y las cuales se vendieron a los conquistadores (Paz, 2008, pp. 223-224), como México se ha vendido a los Estados Unidos.

*Mientras dormíamos*, realizada en 2002 y 2004, será la primera *performance* en la que Lorena Wolffer abordará directamente el tema del feminicidio. A través de su cuerpo denunciaba los trágicos eventos de esta ciudad fronteriza así como la pasividad de la justicia y el país ante tales hechos. Su cuerpo se convertía 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.

Con la intención de dignificar el cuerpo de todas las víctimas, no sólo de los cincuenta cadáveres de mujeres hallados en los meses últimos antes de la fecha de la realización de la *performance*, 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, en recuerdo a la mayor parte de las víctimas del feminicidio, 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. Descritas las torturas por una voz en *off*, perteneciente a desconocidos o a familiares

de la víctimas, a través de su mirada fría y con sus manos cubiertas por guantes de látex, un plumón quirúrgico era el instrumento del que se servía para señalar sobre su piel los golpes, los cortes, los tiros y las mutilaciones que estas mujeres sufrieron hasta el final de su vida.



Al final de la *performance*, Lorena Wolffer se tapaba el cuerpo y la cabeza con mantas, simulando ser un cadáver y denunciando de este modo la institucionalización de estos crímenes y la pasividad de la justicia y del pueblo mexicano ante tales hechos, pero no sin antes dejar marcado en la audiencia, que estos asesinatos quedan impunes por la “tolerancia” que reina sobre ellos y de la cual todos hemos sido culpables. Finalizada la *performance*, su cuerpo acumulaba todas las marcas del feminicidio como signo de dolor haciendo del mismo un mapa y un territorio de resistencia frente a la impunidad. No en vano, la artista nos comentó que esta *performance* era muy dura de realizar porque cada vez que procedía a desnudarse, al menos durante dos días después de la realización de *Mientras dormíamos*, las huellas del feminicidio y de la violencia institucionalizada permanecían visibles en su piel y en su mente<sup>3</sup>.

Qué estaba pasando con las mujeres mexicanas de la zona de la frontera norte era la pregunta que Lorena Wolffer quería transmitir al público a través de su trabajo, mirando directamente al espectador, involucrándolo, mientras señalaba sobre su cuerpo las heridas con un plumón quirúrgico. De este modo su *performance* se convertía en una herramienta de cambio que interpelaba y cuestionaba al espectador sobre cuál es la posición y el grado de responsabilidad que cada uno de nosotros hemos tenido ante la impunidad y frente al feminicidio.

Las causas que encubrían la impunidad se hallan en el contexto mexicano, debido a una reacción nacional insuficiente, “justificada” por la ausencia de la ley en la frontera, por el escasísimo valor que el narcotráfico otorga a la vida humana y por la emisión de licencias de impunidad por parte de jueces a narcotraficantes y a empresarios sospechosos, no sin olvidar el papel de los medios de comunicación en situar los crímenes en secciones amarillistas y nunca en primera página, así como por presentar únicamente cifras de muertas como simple estadística (Monsiváis, 2003, p. 14). Y todo esto ocurre en la frontera, un lugar en tierra de nadie que el escritor mexicano Carlos Fuentes llamó “La raya del olvido” (Fuentes, 2007, p. 113), como olvidados y aislados son allí los crímenes contra las mujeres. Para la activista Berta Jottar, ésta es

↑ Lorena Wolffer, *Mientras dormíamos*, 2002-2004; Imagen cortesía de la artista.

sinónimo de “herida abierta”. Una herida abierta como “abierto” es el cuerpo de una mujer explotada por la dura realidad del desierto improductivo en el que vive, donde el trabajo está organizado en sistemas de producción en los que su cuerpo está al servicio de la tecnología y del capitalismo como el sostenedor más importante de la economía mexicana. Según Teresa de Lauretis:

(...) el género, como la sexualidad, no es una propiedad de los cuerpos o algo que existe originariamente en los seres humanos, sino que es el <conjunto de los efectos producidos en cuerpos, comportamientos y relaciones sociales> como dice Foucault, debido al despliegue de una compleja tecnología política. (Lauretis, 2000, p.35)

De esa compleja tecnología del capitalismo y de su nueva división internacional del empleo estructurada como una tecnología de género (Volkart, 2009), 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. La víctima del feminicidio en Ciudad Juárez es un desecho público (Segato, 2004, p.9) exhibido por el régimen patriarcal de orden mafioso establecido en la frontera.

Dentro de esta economía capitalista patriarcal sus cuerpos se fragmentan, se deshumanizan y se vuelven un componente desechable, intercambiable y comercial por ser la cultura tecnológica una cultura de repetición, pasando a ser ellas las que pagan 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 mundo, por lo que su trabajo sí que cruza la frontera, a diferencia de ellas, quienes no la pueden cruzar ya que después del Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos (NAFTA), hay una distribución igualitaria de productos entre los dos países y Canadá, pero no de personas, lo que conlleva acumulación de riqueza en el norte y feminización de la pobreza en el sur.

Antes de instalarse las maquiladoras en Ciudad Juárez, esta ciudad era conocida por ser una ciudad sin ley gobernada por el narcotráfico en la que primaba la diversión nocturna y en la que proliferaban los grupos de música norteña, cuyos componentes – prototipo del macho mexicano- iban ataviados con botas de piel, sombreros de *cowboy* y con camisas de colores llamativos. Además esta ciudad servía y sirve todavía como pasillo de tráfico de heroína, cocaína y marihuana a Estados Unidos y era famosa por sus prostíbulos, bares y salones de baile, donde se escuchaban y se escuchan los famosos corridos norteños. Turismo de vicio y placer al que acudían medio millón de personas, sobre todo estadounidenses, todos los fines de semana, entre ellos los soldados de la base militar de Fuerte Bliss, en el Paso (Texas), buscando alcohol, drogas y sexo, mientras en sus calles confluían pobreza y riqueza así como decadencia y novedad.

La relación entre maquiladora y vicio nocturno o prostitución, fue establecida tras empezar estas mujeres a ganar dinero en las industrias maquiladoras de forma independiente a sus familias, además de contribuir a la manutención de sus hogares. Con su trabajo y su esfuerzo diario, las mujeres maquiladoras han conseguido cambiar



el patrón patriarcal establecido por la ideología dominante masculina y por la religión católica, en la que la mujer es la pecadora por naturaleza y por lo tanto debe ser castigada, además de necesitar de la protección de un hombre, pues sola no hará nada en la vida. Hasta la instalación de las maquiladoras, el patrón de diversión en la ciudad y en el país era masculino y al romper con la prohibición que tenían las mujeres mexicanas de divertirse solas, sin sus parejas o maridos, ha sido motivo suficiente para que el patriarcado las califique de prostitutas. Es más, en los primeros casos de mujeres asesinadas en Ciudad Juárez en 1993, año en el que se encontró el primer cadáver, se creyó en un principio que el asesinato sexual había sido el motivo de la muerte al ser violadas “por las dos vías”, eufemismo mexicano que significa vaginal y analmente (Nathan, 2005, p.293) o por los “tres conductos”, el cual incluye la garganta (Bolaño, 2004, pp.576-577). La mayoría de las víctimas habían sido vistas por última vez en bares nocturnos por lo que en seguida fueron acusadas de llevar una doble vida: casto trabajo en la maquiladora por el día y vicio pecaminoso por la noche, lo que daba a entender que habían sido las culpables de su fin por la falta de moral en sus vidas. La relación siniestra entre la doble moral de las víctimas y las dos vías por las que habían sido violadas, conectaba el vicio con el sexo, comportamiento del que fueron acusadas las víctimas, lo cual supuso un trauma para sus familiares. Estas mujeres fueron acusadas de morir de muerte violenta por la vida que llevaban, pues en México para muchos: “cada quien tiene la muerte que se busca, la muerte que se hace. (...) Dime cómo mueres y te diré quién eres” (Paz, 2008, pp.189-190).

En la actualidad México es un país en el que reina la desigualdad. La guerra contra el narcotráfico 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 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, 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. La ley en México es una recomendación, no un mandato, en la que los mismos policías, encargados de vigilar por la seguridad de los ciudadanos, pertenecen a los ejércitos de los narcotraficantes a través del sistema de compra de conciencias.

Tanto en los feminicidios como en los asesinatos perpetrados por el narco, hay una pérdida total del control del respeto a la vida, cuyo salvajismo y saña perpetrados sobre los cuerpos de sus víctimas, esconde un temor ante la posibilidad de perder el control de la situación, cuya inestabilidad emocional de quien los perpetra, hace que se agudice el rencor. Las mujeres son víctimas de posibles ritos narcosatánicos, en los que la brujería y las prácticas satánicas de iniciación y de protección, precisan de sacrificios humanos en un país de tránsito del narcotráfico propiciados a su vez por la posible demanda de videos *snuff* desde Estados Unidos y por pederastas necesitados de pornografía de menores. El resultado son cuerpos desmembrados a los que se les amputan parte de sus dedos, la lengua, las manos..., son disueltos en ácido y en el caso de los asesinatos perpetrados por el narco, son colgados de puentes o aparecen decapitados para posteriormente ser distribuidos los videos de las ejecuciones en Internet, como hace Al-Qaeda.

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, el mayor consumidor en el mundo. 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 intervieran 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 estado patriarcal y capitalista, 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, fue aconsejar a las mujeres que aprendieran kárate (Verza, 2009, p.45).

### **Chicanas: sujeto fronterizo y desterritorializado**

Como desde los años setenta lo hicieran los varones chicanos, las expresiones artísticas de las mujeres chicanas, muestran cómo vivir y salvarse de las entrañas del monstruo del racismo, el clasismo y todos los -ismos que ejercen los Estados Unidos, así como de la cultura nativa chicana y patriarcal de origen mexicano. Con las chicanas empezó a tener cabida una nueva estrategia postmoderna, cuya ideología basada en la resistencia, les permitió el acercamiento hacia el feminismo en los años setenta, así como hacia las posteriores teorías postcoloniales y postestructuralistas, lo que les ha permitido construir sus identidades dentro de una cultura angloamericana que las había encapsulado. Es por ello por lo que su arte va más allá de la producción cultural estética, el cual generará unas nuevas cartografías conceptuales que subvierten la mirada patriarcal dominante, al cuestionar la construcción patriótica de la identidad nacionalista blanca y heterosexual y al abrir una brecha en los discursos hegemónicos de la identidad.

Alma Lorena López Ureña (Los Mochis, Sinaloa, México 1966), se considera una artista chicana, lesbiana y feminista que desde los tres años vive en Los Ángeles donde creció como católica chicana. Su obra artística parte de la iconografía religiosa mexicana patriarcal y precolombina, con las que creció, para resignificarlas desde la perspectiva feminista, uniendo su arte e ideales a favor de un activismo político en el que predomina su sexualidad lesbiana.

La lucha entre lo secular y lo sagrado es la característica más importante de su trabajo y una de las que refleja su criticada obra, sobre todo por la iglesia, *Our Lady* (Nuestra Señora) realizada en 1999. En ella aparece su pareja Raquel Salinas como la nueva Virgen de Guadalupe, cuyas partes indecorosas son cubiertas por unas rosas, semejantes a las que el indio Juan Diego presentó al obispo Juan de Zumárraga como prueba de que la Virgen se le había aparecido en tres ocasiones en el monte del Tepeyac, entre el 9 y el 12 de diciembre de 1531, un antiguo lugar de veneración a la diosa madre azteca Tonantzin. Cubierta por el manto azul, como el de la Virgen de Guadalupe, del que se desprenden cuerpos desmembrados de figuras

prehispánicas, claramente en alusión a la desmembración del cuerpo de la diosa lunar Coyolxauhqui, aparece con su postura contorneada, a la vez que seductora, con una mirada desafiante que denota fuerza, la cual representa la autonomía de las mujeres chicanas en Estados Unidos, así como su belleza e inteligencia heredada del mestizaje. La luna creciente negra que semeja entronizarla, símbolo de reminiscencia pagana de las diosas lunares, está sustentada por la figura de un querubín femenino cuyas alas son las de la mariposa monarca emblema del estado mexicano de Michoacán. El rostro es de su amiga y colaboradora Raquel Gutiérrez quien nos enseña sus voluptuosos pechos, símbolo de una sexualidad retadora.



La mariposa monarca conocida por su larga migración anual, habita la frontera entre Canadá y los Estados Unidos durante el verano, cuando los días son largos y la temperatura es adecuada para alimentarse y reproducirse. Con los primeros fríos de otoño viaja hacia los bosques michoacanos de Oyamel y del Estado de México donde permanecerá hasta la primavera para continuar su viaje de regreso hacia Estados Unidos y Canadá. Este viaje de más de 5.000 kilómetros, que son capaces de recorrer en tramos de 120 kilómetros diarios, lo completarán los huevos que las mariposas monarcas depositarán en el camino, ya que el trayecto excede su tiempo de vida, el cual es de unas dos o tres semanas. Una observación más detenida será la clave para hablar de la diferencia sexual, ya que en el transcurso del viaje migratorio de las mariposas monarcas, se camuflan entre ellas, para evitar a los depredadores, las mariposas viceroy, las cuales se distinguen de las monarcas por poseer dos rallas negras horizontales en las alas internas. Calificadas de extrañas, las viceroy no concluyen el viaje migratorio, permaneciendo en el mismo lugar todo el tiempo. Estas son una muestra de la diferencia de género y de las multitudes *queer*.

Con gran astucia, Alma López se apropia del significado de la mariposa monarca como insecto migratorio, pues su traslado a Estados Unidos como mexicana también fue una migración en busca de una mejor calidad de vida, pero como la mariposa monarca, su pertenencia, sus raíces y su vida están entre los dos países, no siendo de ninguno de los dos, pues asumirse como mexicana en Estados Unidos es diferente a ser mexicana en México, mientras que asumirse como chicana en Estados Unidos, implica un modo de vida diferente al del mexicano de México. Por lo tanto, al igual que la mariposa monarca forma parte de un proceso evolutivo durante el transcurso de su viaje migratorio, también el chicano y la chicana son parte de un largo y complicado

proceso evolutivo en el que tendrán que convivir con las influencias culturales mexicanas, el desarrollo industrial estadounidense como sinónimo de futuro y las supuestas libertades “pactadas” para los de origen no anglosajón, una situación compleja que los mismos estadounidenses se encargan de advertir agresivamente a través de carteles a los trabajadores latinos de que aquello no es México: “This is not Mexico” (Bartra, 2007, p.16).

Más allá de las polémicas que suscitó esta imagen, aquello que la artista, practicante católica, quiso representar fue la sexualidad de las chicanas, la cual todavía se halla reprimida bajo la imposición patriarcal de la figura de la Virgen de Guadalupe, la única virgen y santa adscrita a los patrones de opresión falocéntrica que indican cómo tienen que comportarse las mujeres. Esta nueva representación de la Virgen de Guadalupe criticaba la pasividad adscrita al cuerpo femenino como receptáculo intemporal de los valores de la Virgen y hablaba de libertad sexual, representada a través de la mariposa viceroy, una libertad sexual que es rechazada por su cultura, puesto que los chicanos se mantienen en Estados Unidos como grupo homogéneo gracias a la familia, a la cual ellas han renunciado tener, según el patriarcado, en favor de sus derechos sexuales, al hacer pública su homosexualidad por lo que es considerada traidora a su raza y a su gente.

Alma López no trataba de borrar la imagen de la Virgen de Guadalupe como madre, sino de mostrar identidades alternas más reales vividas por las mujeres chicanas que retan el heterosexismo y el racismo de la cultura mexicana, pues no sólo la Virgen de Guadalupe se la ha exaltado como madre, sino que en los tiempos de la Independencia mexicana, el estandarte con su imagen sirvió para agruparse en torno al símbolo de la independencia del país. Su imagen fundamentó una teología de la liberación sustentada por el color moreno de su piel, punto de unión con los más necesitados y fue un impulso para los movimientos sociales en busca de justicia, como lo fue durante la Revolución mexicana y durante la huelga llevada a cabo por los agricultores chicanos en los viñedos de Delano (California), así como en las subsecuentes marchas de campesinos chicanos en Texas bajo el liderazgo de César Chávez en los años setenta del siglo pasado. En la actualidad la guadalupana también se ha convertido en un símbolo zapatista desde 1994, año en el que el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) ubicado en la selva lacandona de Chiapas, puso en jaque el gobierno mexicano a favor de los derechos de los indígenas.

Alma López pretendía, desde el punto de vista feminista y desde su condición de lesbiana, exaltar esta Virgen india activa, antigua diosa de la fecundidad, ligada a los ritmos cósmicos, los procesos de vegetación y a los ritmos agrarios como Afrodita, Artemisa o Astarté, en contraposición a la visión pasiva católica de la Virgen de Guadalupe como protectora de los débiles y valorada únicamente como madre por el machismo de raíz mexicana. Si la sexualidad en las imágenes religiosas había sido desechada por la cultura patriarcal, las feministas chicanas venían a restablecer esa imagen de la guadalupana como diosa del amor y de la sabiduría, fuente del conocimiento verdadero, como madre ancestral y no sólo como regazo de los pobres e intermediaria ante Dios por su pasividad divina y receptividad pura (Paz, 2008, p.223).

Contra la mujer calificada de chingada, cuyo cuerpo pasivo y abierto en espera de ser penetrado, era asociado a la traición de la Malinche, entregada, penetrada y fecundada por el conquistador, Alma López revertía esa pasividad a favor de la apropiación de ese hibridismo, igual a mestizaje, del cual nace la cultura chicana. Como mujeres sexualmente activas, subvierten el calificativo de chingada como madre

violada (Paz, 2008, p. 223) para fortalecer el culto a la mujer y a la madre que para ellas es su seña de identidad, pero una madre que las conecte con la independencia de ejercer su sexualidad, con la modernidad y con el feminismo, una madre que mire hacia el futuro y que esté establecida en un nuevo contexto, en paralelo, con figuras masculinas importantes de la historia mexicana y chicana como son los guerreros o emperadores aztecas como Cuauhtémoc o los líderes revolucionarios como Zapata o Villa, tan venerados por la política patriarcal mexicana.

En el año 2005 la artista Ester Hernández (San Francisco, 1944) presentó su obra *Budalupe* la cual mostraba la evolución de la identidad chicana en el contexto estadounidense a través de una representación de la Virgen de Guadalupe transnacional y postestructuralista, cuyos rasgos identitarios a favor de lo híbrido y de la no definición, son un punto de cruce de razas, naciones, idiomas y culturas, de las cuales también forman parte los chicanos y que rompe con todo pensamiento dual y divisorio entre oriente y occidente, entre el norte y el sur, pero también entre lo femenino y lo masculino.



La importancia de que las mujeres chicanas estén entre dos países, entre dos lenguas, visto como un déficit, al principio, porque no hablaban bien el inglés, para pasar a ser su estrategia de poder, entre dos culturas y también entre dos sexualidades, la lesbiana y la heterosexual, les ha permitido ser transnacionales (Duany, 2008), una idea de espacio fronterizo en la que los sujetos están en continuo movimiento y cuyo resultado ha sido una subjetividad no unitaria sino plural en la que se ha hecho evidente la diferencia, a través de la proclamación de la multiplicidad. A partir de los noventa con la tercera ola del feminismo hay una necesidad de expresar su diferencia frente a las “otras”, las blancas estadounidenses, en la que su raza, su cultura y su sexualidad primarán a favor de la descentralización del sujeto blanco, mientras que sus costumbres y tradiciones, reflejadas a través de su estética artística, diferente de la anglo, serán su seña de identidad, aquella que las conectará con sus antepasados y en la que primará una estética propia a favor del talento de su comunidad, que a su vez les hará no olvidar sus raíces (Hooks, 1990, p. 105) frente a las redes del capitalismo y de la globalización.

Fuera de una mirada esencialista y homogénea, reconocerse como mestizas implicará construir desde la otredad, desde la diferencia que les condenaba a estar en

la parte más baja de las identidades negativas, una nueva identidad postmodernista construida de manera consciente (Haraway, 1995, pp. 264-265) que permite la emergencia de nuevos cuerpos para dejar de ser las oprimidas por el capitalismo patriarcal y racista. Empoderarse a partir del color de su piel y enorgullecerse de ser prietas frente a las blancas estadounidenses, les permitirá hablar de la hibridez y de la diversidad de la cultura chicana: “Soy de la gente de colores, soy mestiza, latina, porteña, indita, mora, criollita negra. Soy de piel morena y labios color ciruela” (Lugones, 1990, p.47).

Esa nueva identidad que será llamada por la teórica chicana Gloria Anzaldúa “La Nueva Mestiza”, les permitirá negar el monolingüismo imperialista de los Estados Unidos auspiciado por el movimiento conservador *English Only*, el cual busca establecer el inglés como único idioma oficial para uso del gobierno y de la empresa privada. Reconocerse hijas de la Malinche y de Hernán Cortés, les permitirá reivindicar su pasado indígena y colonial, a cuya lengua náhuatl, la de sus antepasados precolombinos y al español, la de su país de origen, se les unirá el inglés, la lengua del país en el que residen, por lo que su bilingüismo actual, les permitirá revalorizar ese spanglish, mezcla del español y del inglés, que se da en los entornos de inmigrantes latinos en los Estados Unidos, cuya mezcla de los dos idiomas en un mismo lenguaje comunicativo, ha pasado a convertirse en un nuevo código lingüístico que representa ese mestizaje, una seña de identidad cultural para la realidad de la “Nueva Mestiza”, una mezcla que favorecerá el nacimiento de una identidad étnica incuestionable, dispuesta a desestabilizar y desterritorializar las categorías dominantes.

La íntima vinculación entre el bilingüismo con la diversidad sexual, ha sido considerada como un espacio de libertad en el que aquello conceptualizado como nuevo o como trasgresor, estaba vinculado a prácticas de resistencia del mestizaje latinoamericano en las que el término *queer* es evocador de esa trasgresión, frente a las normas opresoras de identidad o de sexualidad única, ya sea también cultural o política. Así lo establecía Gloria Anzaldúa:

(...) Hay algo irresistible en ser hombre y mujer a la vez, en el tener acceso a ambos mundos. En contra de algunos dogmas psiquiátricos, los mitad y mitad no sufren una confusión de identidad sexual, o una confusión de género. Lo que sufrimos es una absoluta dualidad despótica que dice que sólo somos capaces de ser uno u otro. Se afirma que la naturaleza humana es limitada y que no puede evolucionar hacia algo mejor. Pero yo, como otras personas *queer*, soy dos en un único cuerpo, tanto hombre como mujer. Soy la encarnación de los hieros gamos: la unión en un mismo ser. (Anzaldúa, 1999, p.41)

## Consideraciones finales

A través de una estética anticonformista, la mexicana Lorena Wolffer y las chicanas Alma Lorena López Ureña y Ester Hernández, han sabido hablarnos de una identidad múltiple e inédita en la que lo corpóreo se ha alzado como protagonista indiscutible de esa voluntad extrema, firme y comprometida que ha intentado suprimir y denunciar las diferencias con el patriarcado represor, cuyo cuerpo femenino explotado por las redes capitalistas, se ha convertido en metáfora y en materia prima sobre el que denunciar el feminicidio y sobre el que revisar los planteamientos culturales de la identidad, dentro de un contexto de desterritorialización en el que se ven sometidas las mujeres y las minorías.

La globalización económica de tinte patriarcal, no protege a las mujeres. Víctimas de las redes del capital transnacional, sus cuerpos son explotados, humillados y vejados, motivo por el cual, si no son tenidos en cuenta sus derechos, pasan a ser tratadas como muertas (Subirats, 2001, p.106) por parte del capitalismo explotador, una muerta más de las miles de mujeres que mueren cada año en la frontera víctimas del feminicidio.

Ante el feminicidio cualquier *performance*, video, instalación o cruz conmemorativa ha intentado despertar las conciencias de los habitantes de la frontera a través del shock, el mismo que nos invitaba a reflexionar, en un país demasiado acostumbrado a la violencia y a la sangre. Cualquier forma artística ha sido apta para no dejar indiferente a nadie sobre los abusos a los que son sometidos los derechos de las mujeres, todas ellas víctimas de muertes violentas, marginadas en vida por la explotación laboral a la que se ven sometidas y consideradas pobres y ciudadanas de segunda clase una vez están muertas. Por lo tanto, que Lorena Wolffer haya sido una de las primeras mujeres artistas en denunciar el feminicidio fuera de las fronteras mexicanas a través de la *performance Mientras dormíamos*, ha permitido que se conociera dicho término y la impunidad institucional que existe alrededor del mismo, una palabra igual de moderna y desconocida como lo ha sido su trabajo.

Con el trabajo de muchas mujeres artistas, entre ellas también el de Lorena Wolffer o el de las chicanas Alma Lorena López Ureña o Ester Hernández, se ha empezado a hablar de los derechos de las mujeres y no únicamente de los hombres, cuyas relaciones de poder, encontrarán la base de su combatividad en la teoría feminista y en la teoría *queer* como forma de resistencia a la americanización blanca, capitalista, *straight*-gay y colonial del mundo, donde tendrán cabida una multiplicidad de cuerpos que se alzan contra los regímenes patriarcales que los construyen como “normales” o “anormales” (Preciado, 2009). En ese proceso de desterritorialización, el género será visto como signo de multitud que favorecerá la yuxtaposición de los movimientos feministas, posfeministas, homosexuales, transexuales, intersexuales, transgénero, chicanas, post-coloniales..., en el cual tendrá mucho que ver la resignificación del lenguaje y el empoderamiento a través de un análisis en el que se desarticulen las diversas disciplinas marcadas por su contenido falocéntrico y sexista, entre ellas el imperialismo capitalista y sus relaciones de poder basadas en la jerarquía racial y sexual, las cuales ejercen el control sobre las minorías con la intención de borrar la etnicidad de los sujetos manteniéndolos como subalternos.



#### Notas:

- 1 La industria maquiladora se asentó en México durante los años sesenta del siglo XX tras ser creado el Programa de Industrialización de la Frontera (BIP). Las maquiladoras o maquilas en forma abreviada, son plantas de propiedad extranjera que usan mano de obra mexicana barata, principalmente femenina, para montar materiales importados, enviando después el producto acabado de vuelta a países como Estados Unidos con el solo pago de un impuesto al valor añadido por el trabajo barato.
- 2 Entrevista personal con la artista mantenida el miércoles 11 de octubre en la colonia Condesa, México D. F.
- 3 Vid.

#### Referencias Bibliográficas:

- Anzaldúa, G.** (1999). *Borderlands / La Frontera*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- Bartra, R.** (2007). *Territorios del terror y de la otredad*. Valencia: Ed. Pre-Textos.
- Bolaño, R.** (2004). *2666*. Barcelona: Círculo de Lectores-Anagrama.
- Duany, J.** *Más allá del barrio. La diáspora puertorriqueña hacia la Florida*. Recuperado el 12 de mayo de 2008, de [http://nuso.org/upload/articulos/3312\\_1.pdf](http://nuso.org/upload/articulos/3312_1.pdf)
- Fuentes, C.** (2007). *La frontera de cristal*. México D. F.: Punto de lectura.
- Hooks, b.** (1990). *Yearning. Race, Gender, and Cultural Politics*. Boston: South End Press.
- Haraway, D. J.** (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres*. Madrid: Ed. Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer.
- Lagarde y de los Ríos, M.** (2003). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lauretis, T. de** (2000). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: Ed. Horas y Horas.
- Lugones, M** (1990). Hablando cara a cara/ Speaking Face to Face: An Exploration of Ethnocentric Racism. En Anzaldúa, G. (Ed.), *Making Face, Making Soul. Haciendo caras. Creative and Critical Perspectives by Feminists of Color* (p. 47). San Francisco: Aunt Lute Books.
- Mateos, M.** (1997, 15 de junio). *Performance de Wolffer: gotas sobre un cuerpo-país. La Jornada*, México D. F., 22.
- Mayayo, P.** (2005). Globalización y género: artistas en la frontera. *Artecontexto*, nº 8,



Madrid, ARTEHOY, 36-39.

**Monsiváis, C.** (Noviembre 2002/ febrero 2003). El femicidio y la conversión de Ciudad Juárez en el territorio de la impunidad. *Metapolítica*, Nº 26/17, 14-25.

**Nathan, D.** (2005). Trabajo, sexo y peligro en Ciudad Juárez. En B. Sichel y V. Villaplana, (Eds.), *Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género* (pp.292-305). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

**Paz, O.** (2008). *El laberinto de la soledad*. Madrid: Ed. Cátedra.

**Preciado, B.** *Multitudes queer. Notas para una política de los <anormales>*. Recuperado el 26 de febrero de 2009 de <http://hartza.com/anormales.htm>

**Segato, R. L.** (2004). Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado: la escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez, *Serie Antropológica*, Nº 362, Brasilia, p. 9. Recuperado el 21 de octubre de 2008, de <http://unb.br/ics/dan/Serie362empdf.pdf>

**Spivak, Ch. G.** (1999). *A Critique of Postcolonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge (Massachusetts)–Londres (Inglaterra): Harvard University Press.

**Subirats, E.** (2001). Coco Fusco entrevista. *Debats*, nº 74, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 104-106.

**Verza, M.** (2009, 21 de noviembre). Condena histórica en México por los feminicidios en Ciudad Juárez, *La Gaceta*, Madrid, 45.

**Volkart, I.** *Tecnologías de la identidad*. Recuperado el 15 de julio de 2009 de <http://aultraperiferiadigital.com/textosdigitales/historicos/ivonnevolkart.pdf>

(Artículo recibido: 04-11-2010; aceptado: 05-12-2010)



# CAPÍTULO oriental 24

la historia de la literatura uruguaya

LA POESIA  
DESPUES DEL  
CENTENARIO

