

ARCHIVA_MUTANTE: HACIA UNA CIUDAD DESPATRIARCALIZADA

Isis Mariana Yépez Rodríguez
Universidad Autónoma de Madrid
ORCID: 0000-0001-8507-5789
isismyr@gmail.com

Andrea Sarah Chávez Pérez
Goldsmiths College, University of London
ORCID: 0009-0001-2544-4754
andrea.vez111@gmail.com

Recibido: 31 de mayo de 2023

Aceptado: 22 de agosto de 2023

RESUMEN

En este artículo analizamos las intervenciones en el espacio público realizadas por mujeres en agosto de 2019 en Ciudad de México. Ante el incremento desmedido de la violencia de género cientos de mujeres salieron a las calles a manifestarse y sus demandas se materializaron en pintas y graffittis sobre el Ángel de la Independencia y calles aledañas, dando pie a la “Revolución de la Diamantina”, manifestaciones que protestaron ante la falta de seguridad que viven las mujeres en el país y la falta de justicia. A partir de dos obras de arte que retratan la Revolución de la Diamantina proponemos una lectura de las implicaciones de las intervenciones en

el monumento, mismas que fueron rápidamente borradas por las autoridades capitalinas, y exploramos las similitudes que comparte con el archivo.

Palabras clave: ciudad, archivo, feminismo, protesta, patriarcado, arte.

ARCHIVA MUTANTE: TOWARDS A DEPATRIARCHALIZED CITY

ABSTRACT

In this article, we analyze the interventions in the public space carried out by women in August 2019 in Mexico City. Faced with the excessive increase in gender violence, hundreds of women took to the streets to demonstrate and their demands materialized in graffiti and graffiti on the Angel of Independence and surrounding streets, giving rise to the “Revolución de la Diamantina”, demonstrations that protested against the lack of security experienced by women in the country and the lack of justice. Using two works of art that portray the Revolución de la Diamantina, we propose a reading of the implications of the interventions on the monument, which were quickly erased by the capital authorities, and explore the similarities it shares with the archive.

Key words: city, archive, feminism, protest, patriarchy, art.

INTRODUCCIÓN

“Las mujeres siempre han sido vistas como
un problema para la ciudad moderna”
Leslie Kern (Kern, 2019, 12)

Este texto forma parte de la ponencia presentada en el taller “Experimentar la ciudad. Teorías críticas y métodos visuales” llevado

a cabo el 25 de agosto de 2022 en Puebla, México. El objetivo de este texto es plantear otras formas de lectura de la ciudad para vivir, como diría Leslie Kern “de manera diferente, vivir mejor y vivir de manera más justa en un mundo urbano” (Kern, 2019, 208). Para ello consideramos indispensable visitar la ciudad como un lugar para los afectos, para los sueños y para los dolores, ya que la ciudad como ejemplo de máquina, de industrialización y de “modernización”, es insuficiente. Apostamos por pensar y sentir una ciudad híbrida y sensible. En *archiva_mutante* nos interesa rescatar las microhistorias que ofrecen una narrativa contra hegemónica para llegar a otros relatos, deseos y rastros que también construyen la ciudad. El proyecto busca escribir la ciudad desde nosotras, desde una geografía que implica al cuerpo y la vida cotidiana como menciona Leslie Kern:

Para nosotras, la vida de ciudad plantea preguntas que ya llevan demasiado tiempo sin respuestas. Como mujer, mis propias experiencias urbanas cotidianas están profundamente marcadas por el género. Mi identidad de género determina cómo me muevo por la ciudad, cómo vivo mis días, qué opciones tengo disponibles. Mi género es algo más amplio que mi cuerpo, pero mi cuerpo es el sitio de mi experiencia vivida, allí donde se cruzan mi identidad, mi historia y los espacios que he habitado, donde todo eso se mezcla y queda escrito en mi piel. Mi cuerpo es el espacio desde donde escribo. (Kern, 2021, pp. 18-19)

En este marco, el presente texto forma parte de un proyecto más amplio: *archiva_mutante* es una propuesta curatorial que tiene como objetivo impulsar una lectura abierta y feminista de la ciudad, de manera que se expongan y detonen conversaciones en torno a la misma. La llamamos *archiva* porque se contrapone al acceso limitado, tradicional y patriarcal del archivo. Lo *mutante* implica un cuerpo en construcción, una *archiva* en constante transformación, donde se entretujan otras categorías de interpretación, como la vulnerabilidad, lo íntimo, lo borrado y lo que no se habla.

En el presente trabajo abordamos las obras de las artistas contemporáneas mexicanas Diana Cano con “Borré las paredes de las pintas” (2019) y Julieta Gil con “Nuestra victoria” (2019-2020), para contrastar dos perspectivas que capturan un mismo suceso: la protesta de las mujeres en la Ciudad de México. En este sentido, Julieta Gil expone el paso de dicho movimiento por la ciudad a través de la intervención en los monumentos históricos. Mientras que Diana Cano remueve el monumento y se concentra en el mensaje de las consignas, separando la escritura del muro; revelando consignas como: “Ya no hay miedo sólo hay rabia”, “Todas somos Ingrid”, “La policía viola”.

Ambas obras se produjeron a raíz de la “Revolución de la Diamantina” o la “Revolución del Glitter”, una serie de protestas que iniciaron a mediados de agosto de 2019. Éstas denunciaron la falta de atención de las autoridades a los casos de violencia contra las mujeres por parte de la policía. Por lo que se exigía al Estado, entre otras cosas, declarar una “Alerta de Género” y la promulgación de la Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia, ya que en el país ocurren diez feminicidios al día y, según el INEGI (INEGI, 2023, p. 5) 72.9% de las mujeres se siente insegura.

Este ejercicio visual comparativo enuncia los dolores y las exigencias de las mujeres mexicanas que vivimos en constante amenaza de acoso y abuso sexual, feminicidio y desigualdad.

LA NARRATIVA MEDIÁTICA DE LA PROTESTA FEMINISTA CAPITALINA

A mediados de agosto de 2019 se dio a conocer que varios miembros del cuerpo policiaco de Ciudad de México habían perpetrado agresiones hacia adolescentes. Esto provocó la indignación de muchas mujeres, las cuales se reunieron afuera de la Secretaría de Seguridad Ciudadana para exigir justicia contra los cuatro presuntos elementos que fueron señalados por violación de una menor en

Azcapotzalco. En dicha manifestación le fue arrojada diamantina rosa a Jesús Orta Martínez, entonces titular de la dependencia – quien por cierto hoy es buscado por la Interpol por desvío de más de 2 mil 500 millones de pesos (Capital 21, 2020)–. La fotografía del titular de la policía capitalina con diamantina rosa se viralizó y fue acompañada, a menudo, por encabezados con los sustantivos “ataque”, “agresión con diamantina”. Las declaraciones subsecuentes, tanto por parte de Orta como de la jefa de Gobierno, Claudia Sheinbaum, sólo agravaron la situación, que fue: funcionarios expresando un profundo desconocimiento sobre el aumento de agresiones sexuales por parte de la policía y la amenaza de abrir carpetas de investigación a las manifestantes.

En consecuencia, se convocó a una segunda manifestación el 16 de agosto en la que el Ángel de la Independencia fue pintado con grafitis de consignas ante la impunidad y el incremento alarmante de casos de feminicidio y agresiones contra las mujeres. En diversas estaciones de metrobús algunas manifestantes rompieron vidrios y causaron daños materiales. Esto propició que una parte de la sociedad capitalina sintiera gran indignación por ver los monumentos intervenidos, indignación que no se hizo presente por los miles de nombres de mujeres víctimas de feminicidios sin clasificar. Estas críticas desaprobatorias de dicha intervención reflejan la implantación del sistema patriarcal en nuestra cultura, pues prioriza el valor del monumento como institución, colocándolo por encima del valor de los cuerpos vivos de las mujeres.

Los medios de comunicación y redes sociales tildaron a las asistentes de la marcha de *delincuentes, locas, terroristas y feminazis* a consecuencia de las pintas en los monumentos. Una de las primeras reflexiones sobre los encabezados de las notas periodísticas de este suceso es que se refirieron a la protesta como “feminista”, asumiendo que todas las mujeres que asistieron reconocen el feminismo y comulgan en una sola línea de éste. Además de anular la diversidad de la marcha sobre las diferencias y discusiones en torno a: incluir o no a las personas trans, el grado de radicalidad, recurrir a la violencia e inclusive realizar las pintas. De esta mane-

ra, las voces al interior de la marcha, sus denuncias y su búsqueda de justicia, quedaron silenciadas bajo la unificación de esta y bajo el peso histórico del monumento. Al homogeneizar a la protesta se excluye otras expresiones fundamentales de la marcha como la sororidad y solidaridad generada en el transcurso de la marcha, al compartir testimonios dolorosos de pérdida por la ineficiencia de las políticas públicas para brindar seguridad a las mujeres mexicanas.

En el libro *La Manifestación*, Olivier Fillieule y Danielle Tartakowsky explican la relación entre la manifestación y los medios de comunicación. A menudo estos últimos explotan el aspecto de novedad y espectacularidad de las marchas. Los autores señalan que “muy a menudo las acciones espectaculares y la violencia deslegitiman la causa” (Fillieule, 2015, pp. 136-139), por lo que la cobertura de las protestas de mujeres en Ciudad de México enfatizaba los actos de los grupos de choque, lo que distanció a la sociedad de reconocer, empatizar y aceptar las causas legítimas del movimiento.

Pareciera ser que las críticas y ataques de los medios y redes sociales en contra de las mujeres que protestaron se vinculaban a que las demostraciones excesivas de rabia no responden al “deber ser” tradicional femenino y eso justifica desestimar su forma de (re)apropiarse del Ángel de la Independencia. Ejemplo de ello fueron comentarios como:

Feminismo no es ponerse al tú por tú con el varón [sic]. La mujer nunca debe perder la clase, la delicadeza y el respeto a sí misma [sic], ¡hablando y actuando como una delincuente sin educación! (Salas, 2021, p.68).

En este sentido, Irma Salas Sigüenza, autora de “Cuando la revolución es en femenino, es vandalismo”, menciona que calificar de “vandalismo” las intervenciones de los monumentos refleja una construcción de género tradicional y de “refinamiento” femenino que en México están íntimamente ligados con el ideal de blanqui-

tud (Salas, 2021, p. 69). Sin embargo, sólo quienes se encuentran en posición de ser escuchadas pueden exigir sus derechos desde una postura de diálogo. Mientras quienes están en los márgenes necesitan de otros mecanismos para hacerse escuchar, y muchas veces, transgreden los valores de la democracia neoliberal: “diálogo y paz.”

Aunado a ello, el monumento representa muchos de los valores del Estado-nación, por lo que intervenir también implica poner en duda las estructuras de poder que se ejercen en las ciudades y cuestionar la memoria histórica que se elige resguardar y la que no. Es importante recalcar que monumento proviene del latín *monumentum*, y de la raíz *men-mon*, que está presente en verbos como *monere* (que significa advertir, recordar), mente o memoria. Por tanto, un monumento podría ser entendido como un medio para el recuerdo o la memoria. La RAE, por su parte, lo define como una obra o edificio que por su importancia histórica o artística toma bajo su protección el Estado. Para el caso que nos ocupa, un monumento se podría entender como un objeto que archiva memoria, una memoria elegida, en este caso, por el Estado.

En este sentido la catedrática Priscila Echeverría Alvarado concluye que el monumento recuerda a lo políticamente correcto; pero también, por exclusión, a aquello que se pretende que se olvide por lo que es la figura de la memoria del olvido (Echeverría, 2020, p.73). Por su parte, para Salas Sigüenza, el monumento es un *lugar de memoria* en donde el “Estado decide quién(es), cómo se le(s) recuerda, y lo que la sociedad asimilará, naturalizará y perpetuará” (Salas, 2021, p.57). Salas, menciona que un *lugar de memoria* sirve como mecanismo definitorio de una *comunidad imaginaria* que responde a especificidades de raza, clase y género.

En consecuencia, el Ángel como *lugar de memoria*, forma parte de una *tradición inventada*, cuyos rasgos definitorios destacan la desigualdad de género, raza y clase (Salas, 2021, pp.57-58). Es decir, el Ángel se erigió para representar la historia legitimada del Estado, que es masculina, blanca y patriarcal.

Julieta Gil

“Se habla mucho de memoria en estos tiempos
porque queda muy poco de ella.”

Pierre Nora (Nora, 1989, p. 7)

“México Femicida” es la primera frase que se vislumbra en la fotogrametría representada en la serie “Nuestra Victoria” (2019-2002) de Julieta Gil. Dicho enunciado fue una pinta ubicada en el basamento del monumento del Ángel de la Independencia acompañada de otros mensajes, consignas y reclamos plasmados por mujeres y disidencias feministas durante la “Revolución de la Diamantina”. Al instante en el que el monumento fue intervenido por la sociedad cambió completamente el significado de éste y, como menciona la periodista Mercedes Gómez, pasó de ser un símbolo institucional a uno de representación civil: “El Ángel Feminista” (Gil en Gómez, 2021).

Sin embargo, horas después de las protestas, el “Ángel Feminista” fue rodeado por un muro para su “restauración” y pronta limpieza de todo tipo de intervención. Grupos de mujeres fotógrafas, restauradoras, artistas y activistas ingresaron al perímetro para realizar un registro del monumento. Fue así como Julieta Gil, con el apoyo de la fotógrafa Livia Radwanski y un dron realizaron un registro de 360° del Ángel. Posteriormente, la artista construyó una imagen digital 3D utilizando fotogrametría, una técnica que, por medio de las fotografías, traduce la forma, dimensión y precisión de cualquier objeto a un modelo 3D.

Este modelo se reprodujo en su serie “Nuestra Victoria” (2019-2002) rodeando a cada una de las piezas por una luz y fondo rosados. De esta manera Gil confiere a la pieza de una especie de espacio sagrado virtual donde nadie puede tapanlo, ni borrarlo, ni censurarlo. Así, se representa, en palabras de Mercedes Gómez: “un universo imaginario que la baña de luz y otorga un espacio seguro en un mundo virtual. Este gesto de conservación del sig-

nificado de la lucha feminista da vida a Nuestra Victoria” (Gil en Gómez 2021).



Imagen 1. Julieta Gil, “Nuestra Victoria I”, 2019- 2020.
Impresión digital sobre papel algodón, montada sobre sintra 6mm y
marco de haya alemana. Cortesía de la artista.

De esta manera, la artista utiliza la tecnología para reconstruir un fragmento de memoria ficcionada. Ella misma menciona que “si no existe una forma de documentación pura, entonces tomemos la ficción como una manera de resistir y cambiar las narrativas” (Guerrero, s/f). En este sentido, utiliza la ficción para hacer permanente la intervención de la lucha de las mujeres que existió en un lapso efímero y que hizo que el Estado actuase con una premura pocas veces vista para la “restauración” del monumento. De esta manera, Gil reivindica la victoria alada como un triunfo de las mujeres que generó la movilización inmediata del Estado.

Esa intervención del monumento generó su despatriarcalización porque fue habitada por la desautorización de manera espontánea y creativa. La autoría fue diluida ya que el acto se generó gracias a las subjetividades que actuaron de manera colectiva y libre. No sólo hizo visible el daño, sino que expuso la incomodidad de la violencia de género y con ello se cuestionó al monumento como pauta de validación de verdad histórica y se reinventó.

En ese sentido, Gil capturó esa reinención del monumento y sustituyó los materiales resistentes del monumento por materiales temporales como el papel. Así, la obra hace alusión a la construcción de monumentos más fluidos que nos representen de acuerdo con la época y convulsiones que vivimos. En contraposición con la construcción de monumentos que reproducen ideas obsoletas y símbolos caducos que ya no nos representan, que están hechos de materiales tan permanentes que aún siguen ahí. Como dice la geógrafa feminista Jane Darke; “Todo asentamiento es una inscripción en el espacio de las relaciones sociales de la sociedad que lo construye [. . .]. Nuestras ciudades son el patriarcado escrito en piedra, ladrillo, vidrio y hormigón” (Darke en Kern,2021, p. 25).



Imagen 2. Julieta Gil, “Nuestra Victoria IV”, 2019- 2020. Impresión digital sobre papel algodón, montada sobre sintra 6mm y marco de haya alemana. Cortesía de la artista.

A este respecto ¿qué importancia tiene un monumento cuando los ideales que defiende son insuficientes, anacrónicos y descontextualizados? Como menciona la artista, su pieza repara en construir un monumento “otro” que, intervenido por la multitud, vaya acorde a las problemáticas acontecidas, pero ignoradas por el Estado.

Para Antonio Negri y Michael Hardt, la “multitud” se manifiesta como contrapoder (2004, p. 304). Para ambos autores dicha “multitud” no es una masa uniforme, más bien la “multitud” se compone de una multiplicidad de cuerpos y singularidades que no cesan de metamorfosearse hacia nuevas formas de existencia. En palabras de Negri y Hardt, “Los *actos de resistencia*, la *revuelta colectiva* y la *invención común* de una nueva constitución sociopolítica del ser tienen lugar en esta micropolítica de los cuerpos singulares que componen a la multitud” (Negri y Hardt, 2002, pp. 164-166). Es decir, la “multitud” estará basada en la libertad de las singularidades que convergen en la producción de lo común, como una red abierta y distribuida. Es esta “multitud” que se ejerce como contrapoder, entendido éste como aquel que representa los movimientos encaminados a la defensa de la sociedad frente a los que esgrimen el poder.

Por lo tanto, la intervención del Ángel en “La Revolución de la Diamantina”, por un lado, fue realizada por subjetividades que actuaron de manera colectiva y libre y, por el otro, visibilizó la potencia del monumento y fue resignificado con la creación de nuevos posibles símbolos de contrapoder por una “multitud” de mujeres, feministas y cuerpos diversos atravesados por potencias intelectuales y materiales de razón y de afectos con singularidades y problemáticas propias que convergieron en la defensa de una sociedad harta de la violencia, frente a la indiferencia de los que esgrimen el poder.

En este sentido, la premura de limpiar el monumento no fue por una preocupación de conservación, por el contrario, fue para evitar su potencia y la creación de nuevos símbolos de contrapoder. Lo que le preocupó al Estado no fue la intervención *per se* del

monumento, si no su reinterpretación. Por lo tanto, el hecho de que el Ángel haya sido recreado por efecto de la “multitud”, fue una pérdida posible y futura del control del Estado, fue un cuestionamiento a los valores de éste, por lo que su legitimidad tambaleó. Por unas horas el Ángel se despatriarcalizó y de ahí vino el peligro del Estado, pues ¿puede existir un Estado despatriarcalizado?

Diana Cano

“Borrar es un acto político”
Diana Cano (Colmenero, 2017)



Imagen 4. DianaCano. “Borré las paredes de las pintas”, 2019.
Cortesía de la artista.

La obra de Diana Cano tiene como ejes rectores la memoria, el olvido y el error como recurso creativo. Diana Cano fotografió las pintas de las protestas de la “Revolución de la Diamantina”. En sus fotografías se observan las pintas aisladas del soporte material en el que fueron realizadas; es decir, Cano remueve la pared, ventana, columna o monumento para dejar únicamente la frase del mensaje escrito: “Vivas, libres y sin miedo”, “Edo Méx feminicida”, “Si mañana no regreso quémallo todo”, entre otros. Al desplazar

el objeto/lugar en el que fueron pintados los mensajes, la artista subvierte el enfoque; en lugar de concentrarse en la transgresión al monumento, conduce la atención al propio mensaje.

Al borrar el soporte en el que las pintas fueron realizadas, Cano permite que las consignas de la marcha se lean a manera de peticiones, reclamos y mensajes que reflejan el hartazgo de las mujeres mexicanas. De esta manera, la artista suprime la polémica que las pintas suscitaron en la opinión pública, medios y redes sociales y permite que el significante sea el protagonista al extirpar el orden simbólico de los monumentos.



Imagen 5. Diana Cano “Borré las paredes de las pintas”, 2019.
Cortesía de la artista.

En la serie de fotografías “La urgencia de borrar” (2019- en proceso) y “Borré las paredes de las pintas” (2019), Diana Cano mantiene el interés en las consignas escritas durante la marcha, pero enfatiza la rapidez del gobierno para removerlas y no en cuidar la vida misma de las mujeres, o el debido proceso de las denuncias de agresiones contra nosotras. En palabras de la artista, “las autoridades centran su atención en la desaparición de los reclamos puestos en paredes, monumentos y plazas, por encima de los casos de violencia género” (2019).



Imagen 6. Diana Cano “La urgencia de borrar”, 2019.
Cortesía de la artista.

Por su parte, *Restauradoras con Glitter*, una colectiva independiente de mujeres que se especializa en el estudio, conservación y restauración de las herencias culturales, unidas en la lucha contra la violencia machista, reflexiona a tres años de su surgimiento:

Estábamos enojadas por la inacción del Estado frente a las violaciones, al abuso, las desapariciones de mujeres y frente al feminicidio. Asumimos que, si alguien tenía voz experta para opinar del fenómeno “intervenciones de monumentos” y “violencia de género” éramos nosotras, sí, nosotras las que dedicamos nuestras vidas profesionales a eso, y que en el camino nos dimos cuenta que muchas de nosotras éramos sobrevivientes, éramos amigas, hermanas, hijas, familiares de las víctimas y de las sobrevivientes, que nosotras también teníamos que nombrar bien alto a nuestras hermanas asesinadas. Todas éramos sobrevivientes, todas sabíamos de dónde provenía esa ira y dolor y rabia (Restauradoras con Glitter, 2022).

En 2019, la colectiva publicó un manifiesto para defender su postura. En éste entendían al patrimonio como “un medio no estático en el cual se manifiestan ideas, cuestionamientos y consensos, y que por dicho dinamismo desencadena procesos socio-culturales a su alrededor que generan identidad y sentido” (Restauradoras con Glitter, 2019) y, por lo tanto, consideraban que las inscripciones sobre el Ángel era un ejemplo de dichos procesos que merecían ser estudiados.



Imagen 7. Diana Cano “Borré las paredes de las pintas”, 2019.
Cortesía de la artista.

Asimismo, *Restauradoras con Glitter* también hicieron el trabajo paleográfico sobre las pintas, ya que el gobierno insistió en los trabajos de limpieza. Algunos de los resultados arrojados fueron que, además de mensajes de protesta, en el Ángel se habían escrito nombres de víctimas de feminicidio. Algunos de estos nombres no contaban ni siquiera con carpeta de investigación. El trabajo de *Restauradoras* ayudó a recuperar estas historias.

Jesús Antonio Esteva Medina, titular de la Secretaría de Obras y Servicios (Sobse) de la Ciudad de México, informó que la restauración del Ángel de la Independencia tuvo un costo de 22.4 millones de pesos; 14.4 millones correspondieron a la parte estructural y el resto a la rehabilitación, limpieza e iluminación arquitectónica (Aristegui Noticias, 2021). Quizá el nivel de indignación de algunos sectores de la sociedad corresponda a la amenaza que la materialidad de las pintas produce respecto a su permanencia. Las pintas funcionan como una marca de memoria, difíciles de borrar, que incorporan las experiencias de mujeres al entramado de historias que se narran en los muros.

A diferencia de otras formas de protesta como la proyección de la frase “México Feminicida” en la fachada de Palacio Nacional en 2021 o el zepelín que sobrevoló las vallas y muros que resguardaron monumentos, muros y paredes del #8M de 2022, las pintas en el Ángel resultan más transgresoras en tanto a la amenaza de su permanencia.

De acuerdo con el filósofo francés Jacques Rancière, la distribución de lo sensible es el “sistema de hechos autoevidentes de la percepción de los sentidos que revela simultáneamente la existencia de algo en común y las delimitaciones que definen las respectivas partes y posiciones dentro de él” (Rancière, 2011, p.12). Bajo esta lectura, las autoridades capitalinas realizaron una curaduría de lo que se puede y no mostrar en este caso, se apresuraron a borrar las pintas, mientras que Diana Cano revierte ese ejercicio de censura y muestra aquello que fue deliberadamente borrado.



Imagen 8. Diana Cano “Borré las paredes de las pintas”, 2019.
Cortesía de la artista.

Las pintas se podrían pensar como un grito a las causas ignoradas que acontecen en el país, un grito que se silenció en el momento en que se inició con esa urgencia de borrar, como si no hubiese pasado nada. Esa censura fue la que movió a la artista a generar este registro visual y documentar lo que había sucedido, registrar el paso de las mujeres con sus exigencias, consignas, rabias, dolores, memorias y violencias vividas que quedaron respiradas en un monumento que sólo representa un Estado caduco y nos recuerda que detrás de ese muro hay un Estado que tiene el apellido de Femicida.

ARCHIVO

En el *Mal de Archivo*, el filósofo Jacques Derrida define al archivo como aquello que requiere ser depositado en algún sitio para consultarse:

Así es como los archivos tienen lugar: en esta *domiciliación*, en esta asignación de residencia. La residencia, el lugar donde residen de modo permanente, marca el paso institucional de lo privado a lo público, lo que no siempre quiere decir de lo secreto a lo no-secreto. Con un estatuto semejante, los documentos, que no siempre son escrituras discursivas, no son guardados y clasificados a título de archivo más que en virtud de una *topología* privilegiada. Habitan ese lugar particular, ese lugar de elección donde la ley y la singularidad se cruzan con el *privilegio*. En el cruce de lo topológico y de lo nomológico, del lugar y de la ley, del soporte y de la autoridad, una escena de domiciliación se hace a la vez visible en invisible (Derrida, 1997, pp.10-11).

Retomando la definición de archivo de Derrida, para ser designado “archivo” necesita ser reconocido en el *privilegio* de nombrarse como tal y, luego, resguardarse en ese reconocimiento. No obstante, si el archivo necesita de un lugar para guardar los fragmentos de historia, ¿en dónde colocamos las experiencias personales? ¿Cómo registramos nuestros dolores, aspiraciones e injusticias?

Podríamos pensar que no existe una relación entre archivo y monumento, ya que el archivo resguarda documentos dentro de un inmueble que controla el acceso a éste; mientras que un monumento suele ubicarse en la vía pública y la vigilancia no resulta tan evidente en torno al mismo. Sin embargo, el monumento y el archivo poseen características muy similares. Ambos son espacios de reclusión, cristalización, clasificación de la memoria y, por tanto, de olvido. William Brinkman-Clark en *El archivo negro* hace un

parangón entre la penitenciaría y el archivo, exponiendo que “el muro equivale al estante o al cajón del archivo como el escondite a la celda de la penitenciaría; todos son espacios de agonía, lugares donde se practica el olvido” (Brinkman, 2012, p.159).

Las coincidencias ominosas entre un lugar penitenciario y uno archivístico, como la clasificación y vigilancia de los cuerpos/objetos es señalada por Brinkman-Clark, quien además evidencia la paradoja que la prisión de Lecumberri haya devenido en el Archivo General de la Nación. Ambos sistemas recluyen, clausuran y vigilan; uno lo hace por medio del régimen penitenciario a los sujetos, mientras que el archivo lo hace con los objetos. En ambos regímenes el sistema consigna a los cuerpos/objetos y determina que deben ser controlados para ser útiles. Sin embargo, ambos espacios fracasan en tanto sus prácticas imposibilitan los efectos deseados:

En el caso del espacio archivístico, el AGN como archivo de la nación finca su existencia como institución en la existencia del secreto, secreto que permite la clausura de los objetos y que (fractura mediante el control tanto del depósito como de quien penetra en él) la comunidad de cuya memoria supuestamente es depositario (Brinkman, 2012, p.147).

En el caso del archivo, la burocracia se convierte en el dispositivo de control que selecciona el acceso a éste e impide su interpretación y participación, mientras que en el caso del monumento el Estado es quien regula las intervenciones en ellos, por lo tanto, determina qué se queda y qué no. Las pintas en el Ángel de la Independencia fungieron como una marca de memoria y materialidad que incorporaron las experiencias de mujeres en una ventana de tiempo muy corta, pues las autoridades capitalinas se apresuraron a borrarlas.

Deyan Sudjic en su libro *La arquitectura del poder* (2005) concluye que los dictadores y políticos han decidido cómo son las ciudades y que van a resguardar de memoria histórica en ellas y qué

no. Por tanto, han dictado nuestros valores, cómo nos presentamos frente al otro, quiénes somos y cómo vamos a vivir (Sudjic, 2005, p. 79). Esta función la realizan muchas veces por medio de los monumentos. En consecuencia, no hay archivo sin una institucionalización, de la ley que se inscribe en ella y del derecho que la autoriza.

En consecuencia, se puede comprender la razón por la cual intervenir un monumento es cuestionar los valores tradicionales, muchas veces patriarcales, racistas y clasistas de una sociedad. Brinkman-Clark menciona que “en la pared, en el cajón y en la celda, el objeto permanecerá siempre objeto; lo que el régimen teme es el recuerdo, la memoria, la interpretación” (2012, p.169). En este sentido, lo que le preocupa al Estado no es la intervención *per se* del monumento, si no su reinterpretación. Brinkman-Clark lo nombra “la potencia del objeto” y el papel del arconte como aquel que resguarda el objeto/documento tiene la función principal de controlar, tanto su resguardo, como su interpretación. En este sentido menciona que es preferible que el objeto escape de la penitenciaría o archivo a que éste contagie su disidencia, pues “si no hay interacción desregulada, se minimiza la posibilidad de “complot” (2012, p.161). Ese es el éxito del arconte, vigilar y observar para garantizar que la separación de individualidades no se pierda, y así evitar la “multitud”, los intercambios múltiples y la “pérdida de control”.

Por lo tanto, el acceso que tenemos al archivo y al monumento es ilusorio, puesto que ambos están bajo el control del Estado. La apropiación del monumento no es posible porque hay mecanismos de vigilancia y control que impiden cualquier cambio sobre éste. El monumento del Ángel de la Independencia fue erigido para recordar el aniversario de la Independencia de México y al colocar en el Ángel demandas y mensajes de hartazgo, la función del monumento se transforma y ahí surge el peligro para el Estado: en la pérdida de control sobre la potencia del monumento (Brinkman, 2012, p. 159).

CONCLUSIONES

La importancia de las obras expuestas en esta ponencia reside en que nos permiten conocer las huellas de aquello que ha sido ferientemente borrado. Las dos artistas parten del mismo hecho: las protestas feministas en CDMX en contra de la violencia hacia la mujer, pero cada una tiene un punto de partida y de vista distinto. En el caso de Julieta Gil la transgresión al monumento-ícono capitalino es la arista más importante, mientras que para Diana Cano los mensajes son el eje central.

En *archiva mutante* leemos estas piezas como si fuesen expedientes de las historias no contadas, aquello de lo que conformará la historia a contrapelo, las microhistorias que conformaron la resistencia. Walter Benjamin menciona que “articular históricamente lo pasado no significa conocerlo “tal cual como realmente ocurrió. Significa apoderarse de un recuerdo tal cual como fulgura en el instante de un peligro”. El materialismo histórico trata de retener una imagen del pasado tal cual como ella se representa, de forma inesperada ante el sujeto histórico en el instante de peligro” (2009, p.136).

Tenemos claro que abordar este tipo de planteamientos requiere un enfoque interseccional, pues existen cuerpos diversos en esta ciudad con oportunidades, privilegios y obstáculos distintos, así también nos parece primordial tener la capacidad para reflexionar sobre la propia posición y nuestros propios privilegios dentro de la misma, esperamos que podamos seguir desarrollando estas cuestiones para trabajos futuros.

En conclusión, estas obras son interpretaciones de un instante de la movilización colectiva de las mujeres, un instante en el que el monumento se despatriarcalizó, pues implicó, partiendo de la *Manifiesta para despatriarcalizar el archivo*, un acto colectivo, creativo y en libertad (Manifiesta para despatriarcalizar el archivo, s/f). Expuso otras sensibilidades, dolores, rabias, afectos sin autorización y en desobediencia. No sólo no pidió permiso, sino que desacató la norma, expuso la incomodidad del acto y nombró a

quienes han sido despojadas de sus nombres. No sólo hizo visible el daño, lo dejó transitar por los muros de la ciudad.

Estas artistas nos muestran un ligero rastro de la incomodidad y la rabia que sentimos día con día, cada que nos sentimos inseguras, con cada acoso, violación, feminicidio. *archiva_mutante* es una invitación a seguir compartiendo nuestras subjetividades, siendo “multitud” en un espacio muchas veces hostil para nosotras como es la ciudad. Y a lo mejor, seguir imaginando ciudades distintas:

Escuchar a las mujeres, creer en ellas y en lo que dicen, serán las prácticas habituales. [...] El miedo ya no será una forma de control social. En una ciudad segura, en una ciudad feminista, las mujeres no tendremos que ser valientes sólo para salir a la calle. No gastaremos tanta energía en incontables medidas de precaución. En esa ciudad podrá por fin hacerse realidad todo lo que las mujeres tenemos para ofrecer (Kern, 2021, p. 197).

Por ello, sigamos reinterpretando las ciudades, devolvámosles su potencia desde un lugar desautorizado, creativo, colectivo, libre y despatriarcalizado.

REFERENCIAS

- Aristegui Noticias. (14 de octubre de 2021). Restauración del Ángel de la Independencia costó 22.4 millones. *Aristegui Noticias*. <https://aristeguinoticias.com/1410/mexico/restauracion-del-angel-de-la-independencia-costo-22-4-millones/>
- Benjamin, W. (2009). *Estética y Política*. Las Cuarenta.
- Brinkman-Clark, W. (2012). El Archivo Negro. Operaciones penitenciarias y archivísticas en el Palacio de Lecumberri. *Historia y Grafía*, 19(38), 127-169. <https://doi.org/10.48102/hyg.vi38.17>
- Cano, D. (2019). *La urgencia de borrar / The urgency to erase*. Dianaecano. <http://www.dianaecano.com/laurgenciadeborrar/>

- Capital 21 (28 de octubre de 2020). Interpol emite ficha roja contra Jesús Orta y Frida Martínez Zamora. *Capital 21*. <https://www.capital21.cdmx.gob.mx/noticias/?p=4720>
- Colmenero, Aylin. (enero, 2021). Diana Cano, la fotógrafa que rescata las protestas borradas del espacio público. ZoomF7. <https://zoomf7.net/2021/01/09/entrevista-diana-cano-fotografafa/>
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Editorial Trotta.
- Despatriarcalizar el archivo (febrero de 2020). *Manifiesta para despatriarcalizar el archivo*. Despatriarcalizar el archivo. <https://despatriarcalizarelarchiv0.hotglue.me/?manifiesta>
- Echeverría Alvarado, P. (2020). La invisibilidad del monumento, el archivo y la memoria del olvido. *Revista Rupturas 10(2)*, 69-99- <https://www.scielo.sa.cr/pdf/rup/v10n2/2215-2989-rup-10-02-69.pdf>
- Fillieule, O. (2015). *La Manifestación. Cuando la acción colectiva toma las calles*. Siglo XXI Editores.
- Gómez, M. (12 de abril de 2021). Julieta Gil: Nuestra Victoria. *Este País*. <https://estepais.com/galeria/julieta-gil-nuestra-victoria/>
- Guerrero Molina, V. (2021). Verónica Guerrero mirando a Julieta Gil. *Mujeres mirando mujeres*. <https://mujeresmirandomujeres.com/julieta-gil-veronica-guerrero-entrevista/>.
- Hardt, M. y A. Negri. (2004). *Multitud. Guerra y democracia en la era del imperio*. Debate.
- Hardt, M. y A. Negri. (2002). *Imperio*. Paidós.
- INEGI. (16 de abril de 2023). *Encuesta Nacional de Seguridad Pública Urbana, Primer Trimestre 2023*. INEGI. https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2023/ensu/ensu2023_04.pdf
- Kern, L. (2021). *Ciudad feminista. La lucha por el espacio en un mundo diseñado por hombres*. Ícono Editorial Sas.
- Nora, Pierre (primavera, 1989). Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. Representations. Memory and Counter-Memory <http://links.jstor.org/sici?sici=0734-6018%28198921%290%3A26%3C7%3ABMAHLL%3E2.0.CO%3B2-N>

- Rancière, J. (2011). *The Politics of the Aesthetics. The Distribution of the Sensible*. Continuum.
- Restauradoras con Glitter [@Rglittermx] (16 de agosto de 2019). *A exactamente tres años del inicio del glitter y la revolución que eso ha representado en nuestras vidas (...)* [Publicación de estado]. Facebook. <https://www.facebook.com/restauradoras.glitterMX>
- Restauradoras con Glitter [@Rglittermx] (agosto de 2019). *#Fuimos-Todas, esa fue la consigna que a estas horas de aquel 16 de agosto del 2019 se podía escuchar y leer (...)* [Publicación de estado]. Facebook. <https://www.facebook.com/restauradoras.glitterMX>
- Restauradoras con Glitter [@Rglittermx] (agosto de 2019). *El 21 de agosto de 2019, un grupo de mujeres profesionales del estudio, la conservación y comunicación de las herencias culturales nos manifestamos(...)* [Publicación de estado]. Facebook. https://www.facebook.com/restauradoras.glitterMX/?ref=page_internal&locale=pt_BR&paipv=0&eav=Afbo_ocz5Psk56Mf4CU64u6Aax-3kMa_GovN9G_clI8VDxq0wOcpDY6QrxQhtlKSbQ70&_rdr
- Salas Sigüenza, I. (2021). Cuando la revolución es en femenino, es vandalismo. La Revolución de la Brillantina y la pugna por la memoria. *Sociología y tecnociencia: Revista digital de sociología del sistema tecnocientífico*, 11(1), 55-77. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7822691>