

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

NADA HUMANO ME ES AJENO

COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES
LICENCIATURA EN COMUNICACIÓN Y CULTURA

**La estética de las protestas feministas de 2019 a 2022
en Ciudad de México. Análisis semiótico-retórico visual
de sus métodos de acción colectiva**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN COMUNICACIÓN Y CULTURA

PRESENTA:

PALOMA LILIANA BARRIOS CALDERÓN

DIRECTORA:

LIC. ALEJANDRA GALICIA CIFUENTES

Ciudad de México, agosto de 2023

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS ©

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

ÍNDICE

Introducción	8
Capítulo 1. Estética, protesta y semiótica: investigación documental para la construcción del objeto de estudio	18
1.1. Estado del Arte	19
1.1.1. Acercamientos al estudio de la violencia contra la mujer	19
1.1.2. La protesta como expresión colectiva	22
1.1.3. Resistencias feministas desde la esfera estético-artística	30
1.1.4. La estética en los movimientos sociales	40
1.1.5. Semiótica de la subversión visual	50
1.1.6. Consideraciones	55
1.2. Cuerpo de Mujer: Peligro de muerte	57
1.2.1. La mujer desde el orden patriarcal	57
1.2.2. Estado de Emergencia: Definiciones, datos y cifras de la Violencia contra la mujer en México y en el mundo	64
1.3. Mujeres que reclaman el lugar que les corresponde	71
1.3.1. Breve recuento histórico de las “Olas feministas” en el mundo, hasta la escena política mexicana del siglo pasado	71
1.3.2. Rompiendo el silencio en el marco de la comunicación digital	79
1.3.3. Los feminismos como movimientos sociales	85
1.4. Cultura de la subversión: Rescatar las memorias dolorosas a través de la comunicación visual	90

Capítulo 2. Consideraciones teórico-conceptuales para una reflexión estética desde la semiótica y retórica visual	98
2.1. El Signo desde los pioneros de la Semiótica moderna	99
2.2. La Cultura como mediadora del signo: Aportaciones de Umberto Eco	107
2.3. La estética como instrumental simbólico cultural desde la perspectiva de Enrique Dussel	112
2.4. La relación estética-política a partir de Jacques Rancière	114
2.5. El objeto y la función estética de acuerdo con Jan Mukařovský	116
2.6. Leer imágenes a partir de la retórica de Roland Barthes	120
2.7. Una semiótica visual propuesta por María Acaso	126
Capítulo 3. Semiótica y retórica visual como propuesta para el análisis de los métodos de acción colectiva de las protestas feministas	134
3.1. Enfoque metodológico	136
3.2. Método y técnica de investigación	137
3.3. Selección de la muestra	140
3.4. Estrategia metodológica	143
Capítulo 4. Explorando las voces visuales de las protestas feministas	150
4.1. <i>La Antimonumenta</i>	151
4.2. <i>La Brillantada</i>	161
4.3. Corazones tejidos	171
4.4. Pintas a retrato de Madero, CNDH	180
4.5. <i>El Muro de la Memoria:</i> Fragmento “VÍCTIMAS DE FEMINICIDIO”	192
4.6. <i>La Glorieta de las Mujeres que Luchan</i>	203
4.7. Hallazgos e Interpretaciones finales	213
Conclusiones generales	222
Referencias	227



#NiUnaMenos ♀

Flores en Azul

INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia, la protesta ha sido considerada como una facultad humana con la que se “expresa, generalmente con vehemencia, una queja o disconformidad”, según la definición de la Real Academia Española (2014, “protestar”, definición 4). Ha servido a las sociedades como recurso de enunciación permitiendo demandar, por lo general, respeto a los derechos humanos. Esta práctica generalmente no institucionalizada, permite así visibilizar que existe una realidad con anomalías que necesitan ser tratadas para seguir garantizando los derechos de las personas.

De esta forma, la acción de protestar cobra relevancia en la construcción de la sociedad al ser una participación social y política que exige un cambio de paradigma a través de los diferentes mecanismos de protesta como lo hemos visto en manifestaciones, han llegado a cambiar el curso de la historia. Ejemplo de ello, las movilizaciones en todo el mundo del “Mayo 68” o la icónica “Marcha sobre Washington”, organizada, entre otros, por el reverendo y militante Martin Luther King que fue clave en la historia de los afroamericanos (Roncari, J-B., 2015).

Por tanto, es preciso rescatar que las protestas no surgen de la nada, sino que son este punto de ebullición en el que las personas, y en este caso las mujeres, como grupo minoritario y oprimido desde sus múltiples interseccionalidades, han venido careciendo de seguridad y libertad hasta que llegan al hartazgo

y salen a las calles a luchar por un cambio en el que la mujer ya no sea violentada.

En múltiples países del mundo, mujeres han alzado la voz a través de diversos recursos comunicativos que conforman repertorios de acción,¹ manifestando y visibilizando su hartazgo y discrepancia con las relaciones de poder que siguen perpetrando una estructura ideológica, cultural y social patriarcal, machista y misógina. Y México es uno de estos países en donde la presencia de las mujeres en las calles y por medio de las redes sociales, así como en encuentros culturales, académicos, políticos y demás, se ha ido masificando, siendo parte así de la llamada Cuarta Ola Feminista,² que si bien no podríamos marcar una fecha específica de origen, si podemos decir, que las manifestaciones presenciales y virtuales han ido en aumentando en los últimos años, particularmente desde el 2019 por lo menos en la CDMX, puesto que, este año fue “el de mayor violencia contra la mujer, con 111 mil 553 víctimas de delitos” (Vela, D., 2023).

Así desde lo social y lo cultural, esta investigación tiene pertinencia en cuanto a ser un estudio que sigue visibilizando la problemática de violencia contra la mujer. Proponiendo el análisis de la lucha feminista por transformar esta realidad machista, misógina y

¹ El concepto de repertorios de acción colectiva/repertorios de protesta/repertorios de contención se inserta en la teoría de los movimientos sociales y fue acuñado por Charles Tilly para dar cuenta de acciones colectivas de protesta como factores eminentemente políticos en la comprensión de un proceso de movilización colectiva (Alonso, 2012).

² El movimiento feminista contemporáneo, con la heterogeneidad interna y geográfica que conlleva, ha experimentado un enorme ascenso en los últimos años. Calificado por algunas autoras como la cuarta ola (Abad, 2016; Cobo, 2019; Lamus, 2020), se ha caracterizado por su alcance global, la transformación en un movimiento de masas, la utilización de espacios digitales para organización y difusión de contenidos feministas y su composición intergeneracional (Cobo, 2019).

patriarcal, donde el número de mujeres violentadas en el país ha elevado 137 por ciento en los últimos cinco años, según datos de la Fiscalía General de México, poniendo en riesgo la vida y la libertad de miles y miles de mujeres incluyendo el feminicidio, como la máxima expresión de violencia hacia la mujer, con un incremento de 7 al día en 2017, a 11 en 2022 (ONU-DH) (Xantomila, 2020).

Y desde la comunicación, se considera importante analizar la participación y resistencia de las mujeres a través de los métodos de acción colectiva que emplean en las protestas como medio de comunicación que intenta intercambiar información con la ciudadanía por medio de actos, instalaciones e intervenciones estéticas que brinden sentido (Joly, M., 2019) a la lucha, para así poder abrir incertidumbre sobre las situaciones normalizadas y naturalizadas en la que nos encontramos. Haciendo visible lo invisible al abrir nuevos significados al orden establecido generando sujetas políticas que hacen uso del discurso poniendo como posible otro modo de ser y vivir (Rancière, J., 2010), logrando cambios en los sistemas y estructuras sociales, políticas, económicas, etcétera; a través de una fuerza subversiva que rompe las normas y convenciones establecidas y reconstruye la memoria desde la experiencia sensible, hasta crear nuevas formas de ver y entender el mundo, ejemplos concretos de esto son las llamadas *Ley Olimpia*³ o la *Ley*

³ Surge a raíz de la difusión de un video de contenido sexual no autorizado de Olimpia Coral Melo en el estado de Puebla; derivado de ello se impulsó una iniciativa para reformar el Código Penal de dicha entidad y tipificar tales conductas como violación a la intimidad; acción que se ha replicado en todas las entidades federativas. La “Ley Olimpia” no se refiere a una ley como tal, sino a un conjunto de reformas legislativas encaminadas a reconocer la violencia digital y sancionar los delitos que violen la intimidad sexual de las personas a través de medios digitales, también conocida como ciberviolencia. Consultar: FICHA TÉCNICA LEY OLIMPIA, <http://ordenjuridico.gob.mx/violenciagenero/LEY%20OLIMPIA.pdf>

Ingrid,⁴ la participación de hasta más de 80 mil mujeres en marcha al Zócalo de la Ciudad de México en el contexto del Día de la mujer, o hasta un paro nacional.

De este modo, el objeto de estudio que se abordará en esta investigación son **los métodos de acción colectiva de las protestas feministas**,⁵ particularmente seis de ellos que se llevaron a cabo desde el año 2019 hasta el 2022 en la Ciudad de México, los cuales son: *La Antimonumenta*; *La Brillantada*; las pintas al retrato de Madero de la CNDH; corazones tejidos en la Alameda; *El Muro de la Memoria*, fragmento “VÍCTIMAS DE FEMINICIDIO”; y la *Glorieta de las mujeres que luchan*.

Partiendo así de un análisis semiótico y retórico visual, se desglosan seis imágenes que representan a estos seis métodos de acción colectiva, desde su función, soporte y contexto; además de clasificar sus signos visuales entre iconos y símbolos, para seguir con una lectura del discurso visual; y finalmente identificando las figuras retóricas visuales empleadas en su construcción, con el fin percibir una experiencia estética a partir de la configuración de su lenguaje visual, en tanto que generan procesos de resistencia política y consecuentemente de transfor-

⁴ Surge a raíz de la difusión indebida de forma masiva en redes sociales y medios de comunicación de las imágenes del feminicidio de Ingrid Escamilla, ocurrido en la CDMX en el año 2020. En respuesta, la fiscalía presentó la iniciativa para tipificar de forma autónoma la difusión de carpetas de investigación por parte de los servidores públicos, así como para proteger a las víctimas y familiares de violencia mediática. Consultar: FICHA TÉCNICA LEY INGRID, <http://ordenjuridico.gob.mx/violenciagenero/LEY%20INGRID.pdf>

⁵ Estrategias, formas de protesta y de acción pública que invitan a repensar las categorías clásicas dada la heterogeneidad y polifonía de sus participantes. Revisar: *Acción colectiva feminista y sus repertorios: de calles y hashtags. Una revisión de la literatura* de C., Moreno ; A.,Villarroya; y N., Vergés, 2022.

mación y emancipación a través de una experiencia sensible⁶ y emocional.

Partiendo así de este supuesto de partida, surge la pregunta general que guía esta investigación: **¿Cómo analizar desde la semiótica y retórica visual los métodos de acción colectiva de las protestas feministas de 2019 a 2022 en CDMX y relacionarlos con la experiencia estética?**, y de la que se desprenden tres preguntas particulares:

1. ¿Cuál es la función, el soporte y el contexto de los métodos de acción colectiva de las protestas feministas de 2019 a 2022 en CDMX?
2. ¿Qué signos visuales articulan los métodos de acción colectiva de las protestas feministas de 2019 a 2022 en CDMX?
3. ¿Qué elementos retóricos visuales permiten relacionar la experiencia estética con los métodos de acción colectiva de las protestas feministas de 2019 a 2022 en CDMX?

En este sentido, en el Capítulo 1, se encuentran una serie de indagaciones previas, en cuanto al estado del arte, los antecedentes y el contexto. Con temas que presentan un panorama sobre la violencia contra la mujer y el patriarcado; la protestas sociales en general y las feministas, ubicándolas como movimiento social. Además de un repaso de las olas feministas y cómo han sido las resistencias feministas desde la esfera del arte y la estética y situándose también desde un contexto digital.

⁶ Lo *sensible*, como categoría fundamental de la estética, no estaría relacionado exclusivamente con el mundo del arte sino también con el mundo en general: político y social. En este sentido, lo sensible implica un conjunto de realidades que afectan nuestra percepción.

Tras esta investigación documental, surge el objetivo general de investigación, que consiste en: **analizar desde la semiótica y retórica visual los métodos de acción colectiva de las protestas feministas de 2019 a 2022 en CDMX y su relación con la experiencia estética.** Y desprendiendo tres objetivos particulares:

1. Describir la función, el soporte y el contexto de los métodos de acción colectiva de las protestas feministas de 2019 a 2022 en CDMX.
2. Identificar los signos visuales que articulan los métodos de acción colectiva de las protestas feministas de 2019 a 2022 en CDMX.
3. Determinar elementos retóricos visuales empleados en los métodos de acción colectiva de las protestas feministas de 2019 a 2022 en CDMX que permitan relacionarlos con la experiencia estética.

Así, en el Capítulo 2 encontraremos una serie de consideraciones teóricas y conceptuales que nos ayuden a aterrizar la relación entre los métodos de acción colectiva de las protestas feministas con la estética, y cómo a partir de sus cualidades es posible analizarlas desde una semiótica y retórica visual. Primero, definiendo al signo desde la teoría moderna, repasando el signo lingüístico para luego poderlo adaptar al estudio de las imágenes, retomando a Saussure y Peirce. Además de proponer las posturas de Eco y Dussel, respecto a entender que para lograr una comunicación efectiva de los métodos de acción de las protestas feministas es necesario destacar la importancia de la cultura como mediadora del signo. Lo que también nos abre camino a entender a la estética desde lo sensible y su reparto de identificación (Rancière, J.,

2010); es decir, desde las normas de la percepción de emociones y sensaciones que están dictadas por una convención cultural en relación con la sociedad.

De tal forma que, retomando a Rancière y a Mukařovský, encontraremos sus posturas referente a la estética, que si bien la plantean desde el estudio de la obra artística, la adaptamos al estudio de los métodos de acción de las protestas feministas, como fenómenos y prácticas humanas, sociales, políticas y culturales, que por lo tanto son comunicativas en su propósito de intercambiar información, a través de manipular los significados y sentidos con el objetivo de desafiar y transformar las estructuras de poder.

Y en este sentido, siguiendo a Rancière (2010) se asumirá que la estética está relacionada con lo político, ya que ésta no se limita exclusivamente a las instituciones y prácticas gubernamentales, sino que se encuentra en todas las esferas de la vida social, como en la protesta social o en este caso, en las feministas. De modo que, la estética tiene una dimensión política intrínseca a través de las prácticas que desafían, interpelan o trastornan el orden establecido dominante y tradicional, a través de la construcción de nuevos signos y significantes que le den voz a las que no la tienen, planteando así otras formas de pensar la realidad (Rancière, J., 2010).

Además, se retomaran los estudios de Acaso y de Barthes, relacionados con la configuración de los discursos visuales, revisaremos sus propuestas de cómo aplicar la semiótica y retórica visual al análisis de la imagen, asumiendo que los métodos de acción de las protestas feministas son además prácticas comunicativas y culturales, que partir de la configuración y manipulación de determinados símbolos, iconos, tropos y mensajes visuales comunican y visibilizan sus demandas, desafiando las normas establecidas, cuestionando la opresión (Rancière, J.,

2010), la violencia de género y la discriminación que enfrentan, entre otras.

Siguiendo estas bases teóricas, el Capítulo 3 está centrado en el enfoque metodológico, el cual parte de una visión estructuralista desde la comunicación, que nos permite relacionar a la comunicación con el lenguaje, en este caso el lenguaje visual, como elemento estructurante de la sociedad y la cultura. Así, desde los enfoques estructuralistas en comunicación se pretende desglosar los métodos de acción de las protestas feministas por medio de la metodología cualitativa, que permite practicar un análisis semiótico y retórico desde la interpretación del sistema de signos, que en este caso son las imágenes que representan a cada una de las seis protestas. Esto a través de cuatro matrices de análisis:

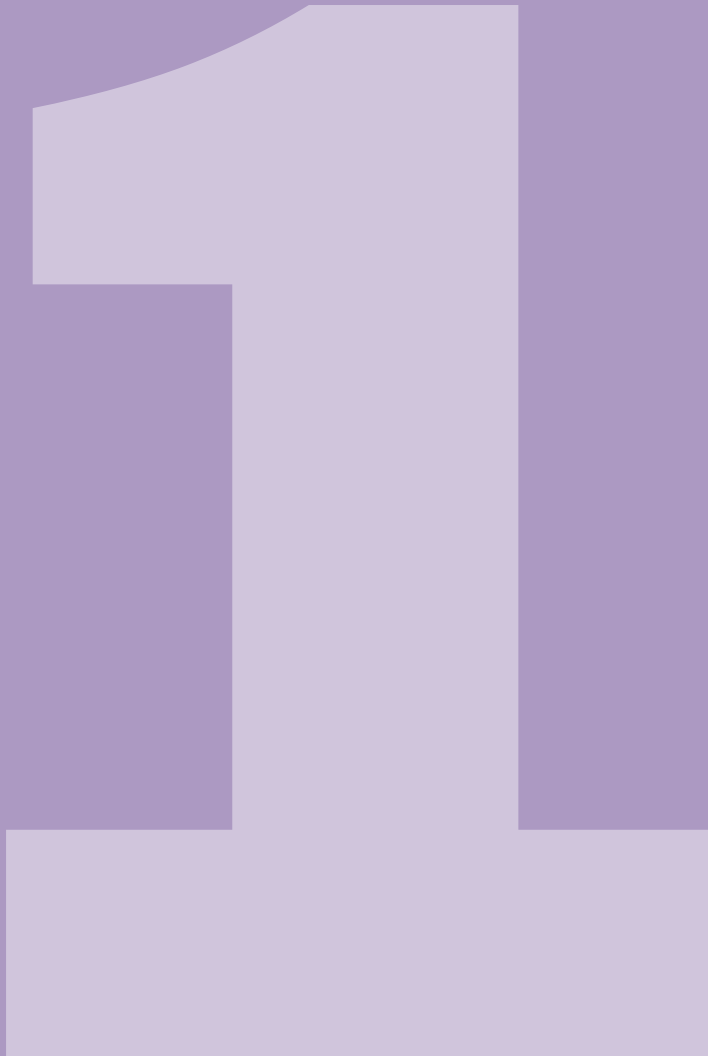
1. De la configuración visual (retomando a María Acaso).
2. De las signos visuales (retomando a Charles Peirce).
3. De los discursos visuales (retomando a Roland Barthes).
4. De la retórica visual (retomando a María Acaso y Roland Barthes).

Finalmente en el Capítulo 4, se desglosan una serie de interpretaciones y hallazgos resultantes de las matrices de análisis partiendo de un primer plano denotativo donde se describen los elementos presentes en la configuración de los métodos de acción colectiva, y de un segundo plano connotativo relacionado con la significación subjetiva de estos, a fin de vislumbrar una reflexión estética en la lectura de la configuración de cada método de acción colectiva de las protestas feministas, considerando que desde su construcción, a partir de retóricas visuales y manipulación de los signos, se invita a una interpretación desde la percepción de lo sensible.



CAPÍTULO

ESTÉTICA,
PROTESTA
Y SEMIÓTICA:
INVESTIGACIÓN
DOCUMENTAL
PARA LA
CONSTRUCCIÓN
DEL OBJETO
DE ESTUDIO



1.1. ESTADO DEL ARTE

1.1.1. ACERCAMIENTOS AL ESTUDIO DE LA VIOLENCIA CONTRA LA MUJER

A lo largo de la historia de la humanidad, en diferentes contextos y espacios geográficos del planeta, parece que la violencia se presenta como una suerte de constante. Entre las variadas expresiones de la violencia presentes en el entorno global se halla de forma alarmante la que es perpetrada en contra de la mujer, “que hasta hace algunos años era minimizada por las autoridades” argumenta Ana Laura Álvarez Villalobos (2015) como parte de su ensayo monográfico para obtener grado de licenciada en psicología por la UNAM.

La violencia contra la mujer es un serio problema aún más normalizado de lo que antes se pensaba. Para Álvarez (2015) a pesar de la documentación e investigación que hay, la dimensión real de la problemática aún se encuentra lejos de ser aprehendida a causa de la generalización y naturalización de la que es objeto, lo que constantemente impide que sea identificada y denunciada.

Álvarez (2015) argumenta en su ensayo “Construcción Identitaria Masculina: Un acercamiento a la Violencia contra la Mujer”, que se necesita del interés no solo de quienes son víctimas de violencia, sino también de los y las personas en general, miembros de diversas disciplinas y autoridades responsables en todos los sectores y niveles. Implementando también un acercamiento al fenómeno que involucre a los hombres “considerando que la

violencia que mayormente, viven las mujeres se presenta en el vínculo con otro hombre dentro de una relación” (Álvarez, A., 2015, p.11). La autora parte de la preocupación de que el acercamiento a tal violencia frecuentemente se limita a lo que respecta a las mujeres y “las acciones punitivas hacia los hechos, descuidando de esa manera la atención idealmente se debe conceder asuntos estructurales, culturales y psicológicos con relación a los hombres y la violencia masculina” (Álvarez, A., 2015, p.119).

Así, apoyándose de teóricas como la académica, antropóloga e investigadora mexicana, Marcela Lagarde y de la filósofa post estructuralista estadounidense, Judith Butler; además de la socióloga australiana, especialmente conocida por su desarrollo del concepto de masculinidad hegemónica, Raewyn Connell, el objetivo general de esta ensayo es ofrecer una aportación que complemente la comprensión y la atención íntegra del problema con el propósito de analizar la construcción de la identidad genérica masculina y así poder entender cómo se expresa en la violencia practicada contra la mujer, “esperando colaborar en el esclarecimiento de al menos unos de los elementos que se hallan inmersos en este grave fenómeno” (Álvarez, A., 2015, p.12)

Luego de un análisis con enfoque mixto, recabando datos, cifras, porcentajes a modo cuantitativo y por medio de entrevistas e historias de vida desde la mirada cualitativa, acerca de la construcción masculina, Álvarez (2015) comenta que logró alcanzar su objetivo inicial, desentrañando los elementos que conforman la masculinidad y que posibilitan la violencia hacia las mujeres. De tal forma que logró identificar factores constitutivos que proceden del precepto básico referido a no ser mujer “aludiendo así a un sujeto heterosexual, con una vida dominante publica, racional y orientada a la consecución de logros y en quien la subestima-

ción de lo emocional es inherente por concebirse como un atributo negativo propio de lo femenino” (Álvarez, A., 2015, p.68).

Así, señala que estas características al ser establecidas por ciertos grupos en determinada sociedad, se convierten en normas que convencionalmente “todo hombre debe adoptar y que erigen la figura hegemónica de la masculinidad” (Álvarez, A., 2015, p.68), así pues afirma que las manifestaciones masculinas de violencia en principio “se gestan dentro de las estructuras simbólicas en que se sostiene las sociedades patriarcales, dada la dinámica de hegemonía, poder y dominación que les caracteriza. Todo lo cual enmarca la conformación de un sistema de género donde las personas se relacionan y elaboran su identidad” (Álvarez, A., 2015, p.68). De tal suerte que los hombres que son parte de dicho sistema son receptores y por ello “potencialmente representantes del conjunto normativo y valorativo al que son expuestos en los diversos procesos de socialización y endocultura por los que atraviesan en diferentes contextos, desde el inicio de su vida y hasta el final de la misma”. (Álvarez, A., 2015, p.68).

Así, la violencia resulta ser un problema generalizado y progresivo en casi todas las sociedades. Se muestra en muchas formas y se presenta en todos los ambientes y afecta tanto a las mujeres como a los hombres.

Por su parte, Valeria Cervantes Noguera y Valentina Rivera Hidalgo Ángeles en su tesis “Implementación y evaluación del Taller: Mujer y Violencia”, identificaron que una de las causas más relevantes de la violencia de género son las actitudes sexistas y tolerantes con el uso de violencia, así como las creencias distorsionadas establecidas por la sociedad y la cultura. Por lo que el objetivo general de su tesis para obtener el grado de licenciatura en Psicología por la UNAM, es a través de la

implementación de un taller teórico vivencial llamado “Mujer y Violencia”, en el cual tenían la pretensión de sensibilizar a un grupo de diez mujeres inspectoras de educación física, por medio de la reflexión personal, confrontando “los esquemas de creencias distorsionadas, para así poder generar una modificación que se refleje en un adecuado grupo de creencias y por ende la prevención de la violencia” (Cervantes V., y Rivera, V., 2013, p.5).

El método de evaluación de creencias sobre la violencia hacia la mujer lo realizaron a través del Inventario de Pensamiento Distorsionados sobre la Mujer y la Violencia (IPDMV) explicado por el catedrático de Psicología Forense en violencia de género, Enrique Echeburúa y el profesor de Psicología Clínica, Javier Fernández-Montalvo, para posteriormente implementarlo en el taller dentro de tres sesiones.

Al finalizar las sesiones y realizar una nueva evaluación los resultados arrojaron cambios modestos en las percepciones de las mujeres sobre la violencia contra la mujer. Las autoras comentan que al trabajar con creencias es muy difícil modificarlas, “porque las creencias son todo un sistemas muy complejo y arraigado, lo cual hace que modificar creencias no sea un proceso fácil, requiere de algo mucho más complejo que un taller de tres sesiones, incluso en un proceso de terapias de años no se puede garantizar el éxito” (Cervantes V., y Rivera, V., 2013, p.6).

1.1.2. LA PROTESTA COMO EXPRESIÓN COLECTIVA

En primera instancia, para entender el fenómeno de la protesta, Sofía de Robina Castro en 2019 establece en su tesis: “El derecho

a la protesta social: su relevancia y elementos” un supuesto de partida en el que la protesta social puede ser estudiada como un derecho humano autónomo de democracia y plantea en sus objetivos que es necesario que las autoridades modifiquen su actuar para poder dar cumplimiento a las obligaciones que tienen frente a la protesta social en materia de derechos humanos para así lograr evitar el caos e ir construyendo y fortaleciendo una sociedad crítica y participativa.

De Robina (2019) en dicha tesis para obtener el grado de licenciada en Derecho por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), explica que la protesta social goza de una especial relevancia en tanto que potencializa la participación social en la vida pública y como mecanismo democrático por lo que es necesaria en las sociedades con deficiencias democráticas.

En las investigaciones históricas resultó que la protesta ha sido relevante para sociedades deficientes, fortaleciendo la participación social y generando mecanismos no institucionales para visibilizar la pluralidad de las sociedades y a su vez generando cierto control sobre las autoridades.

Así, dentro de sus hallazgos concluye que la protesta tiene trascendencia no solo social sino también política. Incorporando a la protesta como un nuevo derecho humano autónomo gracias a sus elementos que se encuentran dentro de las garantías humanas como el derecho a la libre expresión y a la reunión.

De esta manera, reconociendo la protesta social como un derecho humano es relevante que entonces se generen proyectos adecuados de protección, así como esquemas que brinden su debido respeto a la garantía y promoción de la protesta, para que así pueda seguir cumpliendo su propósito humano y colectivo (De Robina, S., 2019).

Además, se pretende que el propósito de la protesta no sea criminalizado, manipulado, controlado o ignorado por el Estado, los medios de comunicación o por las autoridades, ni por los mismos ciudadanos, aquellos que no participan o están fuera de las manifestaciones, marchas, huelgas y protestas en general de tipo social callejero.

Por su parte Karla Guadalupe Olvera López (2020) en su investigación “Protesta social en las calles de la CDMX: la paradoja de la (in) visibilidad”, para obtener el grado de doctora en Ciencias Políticas y Sociales por la UNAM, marca como objetivo el comprender por qué ciertos ciudadanos rechazan la protesta social callejera en espacios públicos físicos en la Ciudad de México.

Basándose en la teoría unitaria del filósofo, sociólogo y geógrafo francés Henri Lefebvre; también de uno de los más destacados representantes de la sociología contemporánea, el francés Pierre Bourdieu con su teoría de la práctica; además de teorías como la del reconocimiento y visibilidad del filósofo Etienne Tassin y en la teoría del espacio de lo político por la filósofa Nora Delia Rabotnikof. Olvera reflexiona sobre la construcción de los espacios públicos como escenarios y como objeto de disputa “de manera simultánea y a propósito de la misma práctica: la protesta” (2020, p. 11).

Identifica las concepciones y supuestos que sostienen y se sostienen en el acontecer cotidiano de quienes no participan de la protesta social callejera y que remiten a usos legítimos de los espacios públicos físicos de la CDMX (Olvera, K., 2020).

Tras una metodología de corte cualitativa, con ayuda de técnicas como la observación de campo, entrevistas y charlas informales con personas que se encontraban cerca de protestas sociales callejeras pero que no eran participantes, militantes, ni

tenían un genuino interés en el llamado. Olvera (2020) concluyó que quien puede hacer uso de los espacios públicos en apariencia serían todos los ciudadanos, pero que en la realidad no es así.

Explica que hay un supuesto de que el espacio público refiere una democracia que es para todos siendo un espacio de igualdad y libertad para el ejercicio ciudadano, pero aunque en apariencia estaría destinado para todos, resulta no ser así, pues en la práctica en esos todos no todas las personas entran, “el espacio público es, al menos teóricamente, de todos; pero, como dicta la experiencia, no todos hacemos lo mismo en él” (Olvera, K., 2020, p. 8).

De modo que, no es solo un problema de derechos sino que el uso de los espacios públicos es una disputa más compleja sobre las construcciones sociales cotidianas y no solo jurídicas.

Así pues, el escenario público se construye no solo como espacio de conflicto y enfrentamiento, sino también como objeto de ello, gracias a su característica de ser un espacio abierto y visible que permite ser usado para la protesta callejera especificada como manifestación pública, cuya fuerza proviene de su carácter transgresor e irruptivo (Olvera, K., 2020).

Así los espacios públicos durante una marcha o huelga son escenarios que visibilizan tanto su propio objetivo de manifestar su conflicto político y social, pero también a la vez son objeto de conflicto debido a su ocupación que incomoda a los no participantes. Por ejemplo, la marcha *vs* circulación, en donde las personas que van manejando hacia su destino y no saben el motivo de la marcha y aunque lo sepan se molestan por tener que esperar en el tráfico que le impide llegar a tiempo a su destino, y por otro lado a las personas que se manifiestan les parece más relevante su demanda de protesta que las ocupaciones que el conductor tenga.

Dicha discordia crea así una disputa de ideas por el derecho a hacer uso del espacio público, lo que deja ver que entonces las plazas, los monumentos o las avenidas solo son públicos y abiertos a las personas que no transgreden el orden social establecido. Pues las personas que se manifiestan obstruyendo los espacios públicos pierden metafóricamente cierto grado de ciudadanía acreedora al derecho de hacer uso libre de los espacios públicos. De tal forma que resulta en la práctica que los espacios públicos no son para todo público, sino solo son para las personas que acatan las normas y reglas cívicas.

Así, de acuerdo con Olvera (2020), la relación entre la protesta social y los espacios públicos, tanto conceptual como paradójicamente, tiene como eje central a la visibilidad. La protesta conforma una acción significativa y directa que permite una distinción identitaria y antagónica que involucra la constitución de una voz en su inscripción pública, teniendo como base interpelar a un interlocutor buscando legitimidad, reconocimiento público, la atención y visibilidad necesaria. Sin embargo, cuando una protesta callejera es visible físicamente pero nadie sabe quién ni para que se manifieste, la visibilidad no trasciende al reconocimiento de la causa o existencia ni la apropiación del espacio público y por ende no consigue legitimidad, creando así una paradoja de la visibilidad (Olvera, K., 2020).

Además, se ha visto que el régimen ético y político de la sociedad incluso llega a criminalizar las protestas subalternas como respuesta a su incomodidad o para contenerlas, explica Miguel Ángel Nefi Carranza González en su tesis de maestría de la UNAM desarrollada dentro de la disciplina de política criminal en el 2016.

Con el objetivo general de averiguar si la criminalización de la protesta social por parte del Estado es una forma jurídica y

socio-política de contención de la misma, a partir de una metodología mixta pues la línea de investigación de la tesis es el control social, que se ubica dentro de la criminología crítica como teoría apoyada de la disciplina política criminal, el autor argumenta que es necesario profundizar en el estudio de la protesta social a partir de distintos enfoques metodológicos para brindar una explicación multidimensional a la problemática (Carranza, M., 2016).

Así, Carranza presenta a la protesta social, en su tesis “La criminalización de la protesta social: un enfoque desde la teoría del control social”, como un mecanismo de participación ciudadana y concertación política, siendo la protesta social una libertad y un derecho que tiene su razón de ser en “la lucha colectiva de las distintas sociedades a través de la historia y están inscritos en una serie de preceptos jurídico-político y culturales a nivel internacional por los distintos Estados e instituciones que marcan la pauta para el respeto irrestricto a los mismos” (Carranza, M., 2016, p.6).

Carranza parte del supuesto teórico de que “el Estado componente fundante de las clases sociales, tiene la función de contener las protestas sociales; ya que estas son expresiones de lucha de clases; por lo tanto, la forma de ejercer el control social es criminalizando la protesta social” (2016, p. 8)

Desde un enfoque metodológico mixto, con recopilaciones periodísticas, estudio de caso y encuestas a participantes tanto dentro y fuera de los movimientos políticos y sociales surgidos desde la instauración del régimen *priísta*, gobernante en el Estado mexicano de diciembre de 2012 a diciembre de 2014. El autor encuentra tras el producto de frecuencia y porcentaje de reactivos en torno a la criminalización de marchas contra el gobierno, que la protesta es una manifestación de lucha de clases y su

criminalización es una forma de control social mediante poder, violencia, intimidación y persuasión por parte del Estado a través de una forma jurídica de contención (Carranza, M., 2016). De tal forma que el Estado mexicano criminaliza la protesta social desde un enfoque jurídico, social y político. Luego entonces, la solución de la protesta dependerá de la voluntad política que se le quiera dar, es decir, de parte de la clase dominante sobre la clase oprimida (Carranza, M., 2016).

La protesta social, sin embargo, está dotada de una serie de elementos fundamentales e inherentes al ser humano como rebeldía, humanidad, inconformismo, progreso, desarrollo, empoderamiento, desobediencia, etc., que implican la insubordinación de una clase dominada por una minoría a la que le conviene mantenerla oprimida (Carranza, M., 2016).

Así bien, el autor defiende que la protesta social es una libertad y un derecho que tiene su razón de ser en la lucha colectiva de las distintas sociedades a través de la historia. Derechos que están inscritos en una serie de preceptos jurídicos, políticos y culturales a nivel internacional. Es decir que, la protesta social simboliza el espíritu de lucha de las sociedades por incrementar el nivel de calidad de vida, así como el reconocimiento de más derechos y libertades, congruentes y compatibles con la idea de progreso y desarrollo social y cultural (Carranza, M., 2016).

Carranza (2016) busca la superación del paradigma del control social, mismo que criminaliza la protesta social equiparándola con la delincuencia convencional, sin tomar en cuenta el origen de la misma.

Si bien su propuesta no es para erradicar el control del fenómeno de la protesta, si pretende reconocerla como “un mecanismo de participación social y dotarla de un carácter de empo-

deramiento ciudadano” (Carranza, M., 2016, p.8). De modo que los actos de protesta sean tratados como diferentes a los delitos convencionales por las autoridades y el Estado, estando fuera del mismo código penal, pues la protesta, según el autor, es un derecho de expresión colectiva.

La protesta social ha sido un fenómeno que sin duda ha causado incomodidad y controversia social. De acuerdo con un artículo de José Ignacio Larrache (2020) para la revista mexicana de estudios de género, “La ventana”, bajo algunos preceptos de la teoría feminista orientados a la crítica de la democracia liberal, advierte que los espacios han sido un instrumento al servicio de la hegemonía. Así su ejercicio de reflexión parte de concebir al espacio como una construcción social y, por lo tanto, sexo-genérica (Larrache, J., 2020).

En su artículo *Espacio público-político: Referencias en clave de géneros y performatividad*, Larrache (2020) señala la dicotomía público/privado y el estatuto moral que aún reside en la experiencia del espacio, exponiendo casos que ciñen la irrupción del espacio social.

Con un marco teórico desde la filosofía política integrado por la filósofa y politóloga belga Chantal Mouffe; el filósofo político argentino postmarxista Ernesto Laclau y el filósofo, sociólogo alemán reconocido en todo el mundo por sus trabajos en filosofía política, ética y teoría del derecho, así como en filosofía del lenguaje: Jürgen Habermas, Larrache plantea en su objetivo de análisis proponer ángulos “analíticos asociados al tema del espacio, asumiendo que éste sigue siendo un repositorio de suma importancia para la subversión de grupos hegemonizados en la escena contemporánea y no sólo un soporte” (Larrache, J., 2020, p.12).

Señala que los tópicos vinculados a la teoría feminista han sido fructíferos en la revisión de constructos disciplinares de las ciencias sociales. La discusión, lejos de quedarse en el rol de la mujer, fue derivando hacia otros ejes a lo largo de las oleadas del feminismo. “Mujer, mujeres, género y sexualidad, interseccionalidad y estudios *queer* pretenden ser una incompleta lista de ejemplos que tensionan la realidad social y que en la actualidad se enlazan en la perspectiva de género” (Larrache, J., 2020, p.12).

De esta forma, Larrache (2020) apoyándose en la perspectiva de Mouffe, argumenta que en las marchas se presenta una situación en la que hay un encuentro entre lo privado y lo público, puesto que los deseos, decisiones y opiniones son privados porque son responsabilidad de cada individuo, pero las realizaciones de tales deseos, decisiones y opiniones son públicas, porque tienen que restringirse dentro de condiciones especificadas por una comprensión específica de los principios ético-políticos del régimen que provee la gramática de la conducta de los ciudadanos (Larrache, J., 2020).

1.1.3. RESISTENCIAS FEMINISTAS DESDE LA ESFERA ESTÉTICO-ARTÍSTICA

En la protesta feminista los cuerpos y las emociones siempre han sido un recurso de intervención política importante para las activistas, pero sólo recientemente se han convertido en objetos de interés para el estudio de los movimientos sociales. Carla de Castro Gomes (2017) en su artículo “Cuerpo y emoción en la protesta feminista: la Marcha de las Putas (Marcha das Vadias) de Río de Janeiro” reflexiona a partir de una serie de entrevistas

a 29 activistas con diferentes experiencias en cuanto a edad, raza, clase, origen geográfico y forma de activismo, además de realizar una recopilación de material de páginas de Facebook, blogs, videos y fotos sobre la Marcha de Río y otras ciudades, y también sobre otros eventos feministas relevantes, para lograr un panorama que le permitiera ahondar sobre el cuerpo de la mujer utilizado como recurso o instrumento de protesta.

De Castro (2017) en su artículo publicado para la revista *Sexualidad, Salud y Sociedad* (Rio de Janeiro), plantea que en *La Marcha de las Putas*⁷, los cuerpos de las participantes constituyen los propios sentidos de la acción colectiva, “ya que son movilizados por ellas para producir nuevos códigos sobre la violencia sexual y la sexualidad. La desnudez y el uso de ropa ‘sexy’ son algunas de las formas en las que el cuerpo es utilizado para producir y comunicar estos mensajes” (De Castro, C., 2017, p. 232)

Además, plantea que “los repertorios corporales y emocionales de la protesta, que resultan del trabajo simbólico y material realizado por activistas desde contextos culturales y de interacción específicos, reelaboran la política de identidad feministas, en la medida en que son usados tanto por las *vadias* como por otros grupos feministas para delimitar fronteras, siempre fluidas, de diferenciación mutua” (De Castro, C., 2017, p.232).

Desnudos, cubiertos, disfrazados o pintados, haciéndose presentes en las calles, en imágenes o en manifiestos, los cuerpos se convierten en instrumentales políticos, “activados de diferentes formas por los activistas para comunicar diferentes mensajes y producir los efectos deseados” (De Castro, C., 2017, p.232), así el

⁷ Movilización callejera iniciada en Canadá en abril de 2011, convertida en un movimiento de protesta internacional hacia las violaciones y agresiones sexuales contra las mujeres.

cuerpo en la protesta feminista se vuelve un espacio o lugar discursivo, en el cual las feministas o activistas depositan diversos y múltiples significados “constituyendo una gramática compartida y discutida” (De Castro, C., 2017, p.233)

Así, el objetivo de este artículo es enunciar la importancia del cuerpo en las protestas feministas, pues este es un elemento importante de los movimientos sociales debido a que, de acuerdo con la autora, potencializa la movilización de emociones. De tal forma que los mensajes producidos por los movimientos tienen componentes emocionales que les dan significado y capacidad de atracción pública, ya que sus consignas expresan e incitan ciertas emociones y afectos, como indignación, orgullo e ironía, mientras inhibe a los demás (De Castro, C., 2017).

De Castro (2017) concluye que *La Marcha de las Putas* es una forma de confrontar la etiqueta e idea de víctima y prioriza un marco de transgresión. “El punto de partida de la acción no es la vivencia de victimización, ni la identidad de ‘sobreviviente’, sino la afirmación de la transgresión de las normas de género” (De Castro, C., 2017, p. 245), que se expresa en la celebración de la sexualidad y se traduce en representaciones corporales de provocación a través de la desnudez.

Otro ejemplo de resistencia femenina es explicada por Carla Verónica Carpio Pacheco en su tesis doctoral de Estudios Latinoamericanos por la UNAM en 2019 bajo el nombre: “Del movimiento a la movilización: *des-habitualizar* los cuerpos en la protesta social. El caso de la ciudad de México y Buenos Aires”, en la que hace un análisis de la relación danza-política y movimiento-política a partir de estudios sobre el cuerpo.

A través de una visión antropológica del cuerpo y el *performance*, Carpio (2019) desarrolla la metodología de *Itinerario corporal*,

la cual consiste en organizar la experiencia abierta de los sujetos, implicando un relato espacial-temporal de la práctica corporal donde se verifica la manera de percibir el propio cuerpo en relación con los demás cuerpos, en tanto que permite acceder a procesos vitales individuales pero que remiten siempre a un colectivo, que ocurren dentro de estructuras sociales concretas y en los que se da toda centralidad a las acciones sociales de los sujetos, entendidas éstas como prácticas corporales.

Así, la autora plantea la idea de que la dinámica del cuerpo es aquello que se va adquiriendo a través de la interacción y la comunicación con el mundo, puesto que tener un cuerpo es ser afectado, sujeto a movimiento y efectuado por conexiones con las demás personas, explica la autora apoyándose en la teoría del profesor y artista argentino José Juan Botelli sobre sus propuestas de la creación colectiva de las danzas (Carpio, C., 2019).

De esta manera Carpio (2019) concluye que en las marchas las mujeres al utilizar su cuerpo bailando como recurso de expresión, están movilizando por un lado su mismo cuerpo físicamente pero a la vez provocan la propia movilización de la protesta. Así los cuerpos en movimiento adquieren entonces una mayor centralidad, y en este sentido nació la lectura de que las marchas como objeto de estudio permiten entender a la movilización como la suma del movimiento corporal y la acción política consciente en el espacio público.

La investigación de Carpio (2019) a través de su participación en las protestas con marchas o con *performance*, concluyó que los cuerpos en movimiento se fueron transformando en cuerpos movilizados modificando el espacio urbano y planteando otras formas de habitar la ciudad para quienes transitan en ellas todos

los días, procesos nombrado por la autora como: tránsito del movimiento a la movilización.

De modo que el movimiento y la movilización del cuerpo son cosas totalmente distintas, pues en la sociedad por un lado se promueven cuerpos en movimiento por múltiples medios, pero cuando se trata de manifestar un desacuerdo, los cuerpos que se movilizan son mirados con sospecha, pues cuestionan las lógicas cinéticas y corporales en las sociedades urbanas, particularmente si se trata de mujeres que se manifiestan de forma masiva y contundente en las calles como ha ocurrido en los últimos años.

Desafiar el discurso hegemónico dominante es posible a través del arte es posible, de acuerdo con Evelyn Azucena Elenes Díaz, quien nos muestra en 2014, en su tesis doctoral de la UNAM sobre Estudios Latinoamericanos: “La subversión del logos dominante: otro arte feminista latinoamericano” en la cual analiza el discurso dominante patriarcal, como un metalenguaje que mantiene colonizada toda la producción divergente.

La autora define al patriarcado como una argumentación discursiva histórica que sostiene una forma de pensar codificada en un sistema de símbolos y marcos de referencia que son capaces de otorgar valores de verdad y falsedad dentro de una cosmovisión específica (Elenes, E., 2014).

Así la investigación de Elenes (2014) crítica dicho sistema desde el ámbito del arte feminista, con el que hace una denuncia y analiza críticamente el modo de pensar monocéntrico o falocéntrico de la sociedad.

Elenes (2014) propone al arte feminista latinoamericano como una forma de protesta con ruta política de acción minoritaria ante los diferentes desastres del orden monocéntrico. Partiendo del objetivo de analizar algunas contribuciones artísticas

de América Latina desde una metodología del *punto de vista*, la cual corresponde a una teoría feminista propuesta por la científica Sandra Harding que plantea que la mujer por ocupar una posición subordinada a lo largo de la historia universal occidental tendrá un punto de vista diferente al momento de generar conocimiento menos interesado y por tanto más explicativo que el de los sujetos opresores (Elenes, E., 2014).

Elenes (2014), valiéndose además de la teoría del arte y la teoría decolonial, toma como objeto de estudio una serie de manifestaciones estéticas hechas desde la subalternidad, anclándolas sobre el método del *punto de vista* con el objetivo de visibilizar la experiencia de las mujeres a través de las estéticas feministas, las cuales encuentra que han logrado hasta cierto punto despatriarcalizar, de algún modo, el pensamiento y la creación latinoamericana, evidenciando la ideología dominante a través de una toma de conciencia desde la acción política, desmontando las nociones de belleza canónica, desplazando los valores estéticos de lo bello lo sublime, lo feo y lo grotesco en aras de darle cabida a los lenguajes minoritario Elenes (2014).

Sin embargo, también han surgido nuevas necesidades de visibilidad y empoderamiento de la mujer como lo muestra Gema Massiel Espinoza Delgado en 2011 con su tesis para obtener el grado de maestría en Comunicación por la IBERO: “Comunicar para empoderar: análisis de la importancia de la comunicación estratégica en el trabajo por ONG feministas de Nicaragua para incidir en el proceso de diseño de políticas públicas con perspectiva de género”, en la que propone como objetivo general analizar a través de diversos métodos como el de análisis de síntesis, el inductivo y el método deductivo de la investigación con ayuda de técnicas tales como las entrevistas, investigación docu-

mental, grupo de estudio y cuestionarios, la importancia de la comunicación estratégica en el trabajo desarrollado por Organizaciones No Gubernamentales (ONG) feministas para transgredir en el proceso de diseño de políticas públicas con perspectiva de género a través de estrategias de comunicación asertiva.

Espinoza (2011) revisa que las ONG feministas son las mediadoras entre el Estado y las demandas de mujeres a través de estrategias de comunicación. Bajo un enfoque feminista retomando a la famosa filósofa francesa feminista, luchadora por la igualdad de derechos de la mujer: Simone de Beauvoir. Además, utiliza la teoría de género propuesta por una de las principales feministas de México, la antropóloga mexicana, Marta Lamas, la autora explica la importancia de la comunicación estratégica basada en la teoría del creador de la misma, el doctor Daniel Scheinsohn, señalando que ésta es una interactividad para intervenir los procesos de significación de cualquier sujeto social (Espinoza, G., 2011).

En este sentido la comunicación estratégica de las ONG feministas es una herramienta que permite un encuentro y debate sociocultural entre varios actores o instituciones. Es una interpelación a la dinámica social operando de forma crítica en su dimensión comunicacional para sensibilizar a la ciudadanía, proponer soluciones y así generar un cambio social (Espinoza, G., 2011).

De esta manera Espinoza (2011) encuentra y concluye que las ONG feministas de Nicaragua han usado la comunicación estratégica para incidir un cambio en el comportamiento de la mujer, a modo que puedan conocerse y empoderarse de sus derechos y demandas políticas públicas que promuevan la igualdad de género.

Y en esta línea, para lograr una mejoría en la condición de la mujer en el ámbito artístico, así como en los demás ámbitos socio-culturales, Susana del Rosario Castañeda Quintero (2018) en su tesis para obtener el grado de licenciada en Estudios del Arte por la Universidad Iberoamericana, sostiene dentro de su objetivo general, la necesidad de exhibir el papel que juegan las mujeres y su producción artística, así como la participación del feminismo en el arte, lo que ha logrado en este ámbito y cómo este se ha insertado en la creación y exhibición artística.

A lo que Castañeda (2018) logró responder luego de recabar una serie de testimonios, diálogos, charlas y entrevistas a mujeres artistas desde una metodología feminista con enfoque cualitativo, hallando que es difícil encontrar mujeres artistas en los espacios museísticos de modo que el propósito de su tesis es proponer a modo de protesta, exposiciones únicamente de mujeres. Como ejemplo la iniciativa *Girl Power*, que considera una proposición necesaria e importante para la exhibición y postulación de las mujeres artistas.

La participación de mujeres artistas en exposiciones surge como alternativa estética que cuestiona los estándares tradicionales en los que se comprende, exhibe y produce el arte visual. Dicha participación se propone por medio de colectivos que rescaten la memoria y la relación con el cuerpo como un territorio politizado. De tal forma que el cuerpo se convierte en un espacio para hacer un llamado de forma visual, utilizando la estética para intervenir políticamente los mandatos y estereotipos tradicionales patriarcales y colonizados.

En este sentido el uso del cuerpo como un instrumento estético, además una carga política, pues en este caso del *performance*, se representa y lucha por el poder femenino artístico y en la sociedad en general (Castañeda, S., 2018).

Castañeda (2018) concluyó en “*Girl Power: análisis y propuestas sobre la participación de las artistas en Querétaro*” que aún quedan muchos retos que tomar en cuenta para la práctica artística, como los son el desprendimiento de un orden jerárquico en el arte, las nuevas propuestas de visualización de producción artística y los grupos de trabajo conformados por artistas, que no únicamente pasen desapercibidos o sean absorbidos por un complejo sistema artístico institucional.

Por otro lado, acerca de la participación femenina en la protesta, Ana Laura Arratia Sandoval, en su propuesta de tesis para obtener grado de Licenciatura en Artes Visuales por la UNAM, profundiza sobre el proceso generalizado de silencio hacia las mujeres impuesto por el patriarcado, argumentando en su supuesto de partida, que este no les ha permitido a las mujeres desenvolverse con libertad, en este caso, específicamente en un ámbito artístico, pues más que ser creadoras de arte son solo las musas (Arratia, A., 2011).

Arratia (2011), describe a la sociedad artística, como una sociedad patriarcal en donde se les da prioridad a los artistas hombres, por ejemplo, en las exposiciones en museos o cuando los críticos de arte dan su opinión ésta suele darles más elogios a los hombres que a las mujeres. Esta problemática ha causado que las mujeres artistas sigan las normas que marcan los hombres e intentan parecerse a las obras de estos, de modo que pierden su propia esencia para poder integrarse a la sociedad artística patriarcal.

Así, en su tesis: “El arte feminista: factor de expresión e identidad”, Arratia (2011) propone la necesidad de la presencia femenina a través de su arte, un arte autónomo y feminista en el que la mujer logre una intervención en el orden social y artístico. Como en su momento lo hicieron las artistas plásticas

mexicanas: Frida Kahlo, María Izquierdo y Carmen Mondragón, en la primera mitad del siglo pasado, rompiendo los modelos tradicionales y convencionales de representación que estaban previamente perfilados para el artista, generando cambios en la cultura al expresar su diario vivir marginal de mujer, valiéndose de la estética artística para mostrar conductas íntimas y poco aceptadas por la sociedad.

Luego de una indagación de corte cualitativo, apoyándose de mapeos, análisis iconográfico, análisis iconológico y búsqueda documental de agrupaciones de arte feminista como: *Polvo de gallina negra*, *Tlacuilas* y *Bio Arte*, la autora concluyó que el cuerpo como lo más cercano y accesible que tenemos para expresarnos es un medio fundamental para manifestarnos y a su vez es discurso para plantear diversas situaciones en relación al mismo. Pues a través del lenguaje plástico, como en este caso, se hace una denuncia de la categorización de lo “otro” planteando una necesidad de rediseñar desde un imaginario el papel de la “mujer” en la sociedad (Arratia, A., 2011).

En este sentido, el arte feminista viene a ser a modo de protesta, una propuesta de conciencia de género que ayuda a comprender lo masculino y lo femenino como actitudes inherentes al cuerpo, liberándolo de una memoria de agravios, mejorando la situación y condición de la mujer en nuestros días a través del uso de herramientas estéticas como lo es la obra plástica, pero también políticas al ser parte de un grupo feminista que tiene la intención no solo de que una obra de arte sea leída desde su composición, colores, etc., sino que se lea todo un proceso social, político e histórico de la lucha de las mujeres por ser partícipes respetadas dentro del ámbito artístico así como de todos los demás ámbitos sociales en equidad con los hombres.

1.1.4. LA ESTÉTICA EN LOS MOVIMIENTOS SOCIALES

Una forma de resistencia que relaciona elementos estéticos con políticos lo ejemplifica Constanza Vega Neira en su artículo: “El colectivo de acciones de arte y su resistencia artística contra la dictadura chilena (1979-1985)” publicado en 2013 en la revista chilena *Divergencia*, en donde indaga a través de una minuciosa revisión de fuentes provenientes de las publicaciones del Colectivo de Acciones de Arte (C.A.D.A) sobre cómo la formación de un colectivo chileno de artistas que formaron parte de la llamada “escena de avanzada” logrando burlar los mecanismos de censura y autocensura durante la dictadura militar, realizando intervenciones urbanas que les permitieron expresar un modo de resistencia al régimen tanto en el ámbito político, como en el medio artístico elitista.

Por ejemplo, al desalojar el arte del museo y trasladarlo a la calle para invalidar su carácter ritual, privado y elitista de las manifestaciones artísticas que legitimaban los espacios institucionales y canónicos para transformar las calles en una sala de exposición abierta en donde el público pudiera figurar como parte del soporte artístico de la acción misma. Así, dentro de los objetivos del colectivo estaba la idea de reasignar los valores y parámetros socio-estéticos.

Por esto, Vega (2013) destaca a modo de conclusión que el C.A.D.A significó una de las expresiones más tempranas en el ámbito cultural, nacida en un régimen dictatorial y que, con sus medios de trabajo artístico, emprendieron una acción de denuncia simbólica y activa integrando a la ciudadanía en su labor, en sus intervenciones urbanas, alejándose de la postura elitista cercada en los museos y academias de arte al intentar desde su rea-

lidad crear formas de resistencia que les permitieran expresar su posicionamiento político contrario al régimen.

Por su parte, la investigadora y docente argentina Marilé Di-Filippo, también reflexiona sobre la relación de la estética y el arte con la política, a partir de entrevistas y observaciones a militantes del Frente Popular Darío Santillán Rosario en su artículo: “Aparecer(es): la estética de los movimientos sociales. El caso del Frente Popular Darío Santillán Rosario (Argentina, 2004-2012)” publicado en 2018 en la revista chilena “Izquierdas”, sobre esta vinculación entre arte, estética y política desde una dimensión de la estética de la política, a saber: las formas de aparición en el espacio público de los movimientos sociales, en este caso, del Frente Popular Darío Santillán Rosario (FPDS), una organización social de la ciudad de Rosario, Argentina.

La autora analiza diferentes componentes como son: la configuración de una dramaturgia *piquetera*⁸, el proceso de carnavalesización de la protesta y la esfera mística en las prácticas organizadas de tipo celebratorias de motivación y renovación de la fe y el compromiso político (Di-Filippo, M., 2018).

Su supuesto es que en la composición y recreación de la dimensión estética de la política en el aparecer sobre el espacio público se presenta una gran carga de subjetividad colectiva del movimiento social, es decir, que el proceso de subjetivación colectiva del FPDS implicó complejos procesos de subjetivación estética (Di-Filippo, M., 2018).

De esta forma Di-Filippo (2018), concuerda con la postura del filósofo francés, profesor de política y de estética Jacques

⁸ Utilización dramática de elementos emblemáticos de la gramática política piquetera Producciones teatrales donde se ponen en escena la espiritualización de lo callejero a través de sus rituales de protesta.

Rancière, el cual considera que la política es necesariamente estética, donde dicha condición estética se despliega en las diversas prácticas políticas que implican capacidades compositivas, de montaje y de percepción de escenarios y que suponen la utilización de recursos y habilidades creativas, poiéticas de invención de nuevos espacio-tiempos, escenas, personajes, argumentos, que no las convierten en prácticas artísticas pero que sí manifiestan esta vinculación entre estética y política.

Así, Di-Filippo (2018) analiza desde una metodología que denomina “ensamblada”, que consiste en una ética del cuidado respecto de aquellos con quienes nos relacionamos en el vínculo investigativo y además alude al “des-trato” de las herramientas clásicas desde una lógica de interacción que desdibuja la posición clásica del sujeto investigador y del objeto investigado. Con lo que la autora describe al FPDS, como movimiento social que posee una obligada apuesta estética en sus repertorios de protesta, no necesariamente artística que renovó sus formas de aparecer en el espacio público (Di-Filippo, M., 2018).

Di-Filippo (2018), concluye que estas características han cobrado una notable relevancia siendo fundamentales de la política del tipo de movimientos que surgieron en este ciclo de protesta. Además, de hallar que la carnavalización de la protesta constituye un forma de generar sentido de pertenencia generacional. Es decir que, al festejar la lucha, se lleva a cabo una estrategia política en donde la alegría se vuelve una característica distintiva que diferencia al movimiento y a sus integrantes al romper tensiones y ambivalencias.

En síntesis, para Di-Filippo (2018), la subjetivación política colectiva requiere complejos y constantes procesos de subjetivación estética que generan aparecer(es) colectivos, exposiciones

compartidas, comparencias que no son meras escenificaciones de lo común, de lo que ya es, sino momentos constitutivos de la comunidad, del ser-juntos, donde lo colectivo adquiere posibilidad de ser. Así en el deber de todos de ser artistas, en la obligación del diseño de sí y de la experiencia colectiva se aloja una máquina estética de subjetivación política.

Así el relativo auge de este tipo de estrategias para aludir a cuestiones ligadas a la violencia y la memoria en las prácticas estético-simbólicas contemporáneas representa un reto para la investigación social. Y en esta misma línea, el sociólogo mexicano Rigoberto Reyes Sánchez se pregunta ¿Cómo darle legibilidad e interpretación a este tipo de prácticas sin mutilar su dimensión de experiencia corporal? En su artículo: “Relecturas desde las claves de lo visual-viral: imagen violentada, cuerpos sintientes y estéticas multisensoriales” publicado en 2014 en la revista “Interdisciplina” con enfoque en los Estudios Latinoamericanos.

El autor se vale de relecturas de los trabajos clásicos del filósofo y sociólogo alemán Georg Simmel, del geógrafo chino-estadounidense Yi Fu Tuan y del sociólogo y antropólogo francés David Le Breton, para plantear como supuesto de partida, que la imagen mediática ha ido ocupando un lugar cada vez más central como medio de difusión, narración e incluso justificación.

Reyes (2014) comenta que se trata de un fenómeno “extendible” a muchos otros ámbitos de la vida social en el que el mundo contemporáneo occidental-capitalista fundamentalmente se mira a través de sus imágenes, los registros visuales se multiplican y despliegan tanto en el espacio público como en los rincones privados de la vida. De tal forma que la acelerada sucesión de las imágenes impide cualquier tipo de atención y compromiso de la mirada.

Estas imágenes ya no son aprehendidas por su presencia masiva, efímera y frágil, resultando ser imágenes intempestivas y agresivas, es decir, las sombras de lo que bien podría ser una víctima mutilada o un sicario moribundo, flotan borrosamente ante los ojos del espectador (Reyes, R., 2014).

En particular la problemática de la representación de las violencias ya sea presentes o pasadas, ha sido explorada desde muy diversas corrientes artísticas en las que el debate estético se extiende a lo ético.

Ante la explotación visual de las violencias contemporáneas, en particular las de alto impacto, una importante cantidad de artistas alrededor del mundo experimentan estrategias de producción y montaje, llegando muchas veces a soluciones cercanas, por ejemplo, al *ready-made* dadaísta, el minimalismo o el arte objetual (Reyes, R., 2014).

El autor propone como objetivo general, apostar a una estética no limitada a lo visual ni a lo conceptual racional para rescatar las memorias dolorosas. Con un marco teórico a partir de los estudios de Simel y Yi-Fu Tua, el autor encuentra que el cuerpo humano es ante todo sintiente, que se encuentra siempre en un estado de afectación, el entorno lo estremece, lo tensa o lo calma, lo suaviza o endurece y gracias a su equipamiento sensible se encuentra siempre en una especie de intercambio con su entorno (Reyes, R., 2014).

De tal forma que Reyes (2014) concluye luego de analizar crónicas de resistencia de artistas, arquitectos y pintores, que las artes siempre han tenido un alto contenido multisensorial, pues al contemplar las obras, esto requiere de un compromiso corporal con la obra, ya que se produce un encuentro íntimo, una afectación vibrante y espesa que es experimentada desde el cuerpo sintiente (Reyes, R., 2014).

El problema es que esta experiencia corporal y multisensorial suele ser quebrantada en los estudios que se concentran en lo visual o conceptual, apaciguando el encuentro en beneficio del análisis. Esta barrera sensorial en los estudios de las artes y en general de la producción estético simbólica frena acceder a los significados afectivos y políticos contenidos en los espacios de experiencia.

Aun cuando es progresivo el tratamiento de los sentidos en la experiencia humana cotidiana, las contribuciones de Tuan y Le Breton ejemplifican la relevancia de estas reflexiones en el campo del arte y la estética con los cuales conviene instituir un diálogo desde las disciplinas sociales y proponen la posibilidad de dar dimensión escrita a las estéticas sensoriales, articulándolas según sus posibilidades, con las bases teóricas de los estudios de las artes y los estudios visuales (Reyes, R., 2014).

Estas nuevas experiencias estéticas son una forma de producción de subjetividad, así lo describe también la académica Ana María Pérez Rubio en su artículo “Arte y política. Nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividades” publicado para la revista “Comunicación y Sociedad”, donde explica que los cambios culturales de hoy en día contribuyen al surgimiento de iniciativas artísticas participativas, desarrolladas en el espacio público, que exploran formas experimentales de socialización (Pérez, A., 2013).

Además, la autora analiza cómo se compone este nuevo régimen de las artes, su relación con la política en sus diversas concepciones y la vinculación de tales prácticas artístico-políticas con la producción de subjetividades autónomas.

Primeramente, Pérez (2013) defiende que el artista cumple un papel esencial como agente de cambio de la sociedad ya que

promueve vanguardias y discusiones en torno al contenido político del arte.

Este intento de acercamiento entre arte y política se ha visto marcado en las últimas décadas, cambiando la perspectiva sobre la estética y la idea misma de vanguardia. Además de discutir los formatos y soportes, así como aumentando el número de iniciativas artísticas destinadas a motivar la participación en proyectos en los que se relaciona la realización de imágenes con la ocupación de espacios locales y la exploración de modos experimentales de socialización (Pérez, A., 2013).

Si bien estas prácticas artísticas tuvieron su origen en los países europeos y en Estados Unidos, han surgido igualmente en América Latina aunque con características diferentes, en particular debido al acento puesto en lo comunitario, público y contestatario y superando los alcances estéticos por la forma (Pérez, A., 2013).

Pérez (2013) toma como objeto de estudio algunas experiencias estético políticas de Argentina, pues en este país después de la dictadura y principalmente a partir de la crisis de los años noventa, surgieron numerosos centros culturales, organizaciones y grupos artísticos, vinculados a los nuevos y viejos movimientos sociales y políticos, con la pretensión de construir poder.

Siguiendo la teoría de Walter Benjamin y Jacques Rancière, la autora reflexiona que la conformación de estos nuevos paradigmas culturales y estéticos dan nacimiento a un conjunto de prácticas artísticas marcadas por el reconocimiento de la función social del arte, el deber con la ciudadanía, un cambio del espectador en el proceso creativo y la interposición en el espacio público (Pérez, A., 2013).

De tal forma que Pérez (2013) concluye que en la protesta a través del teatro existe una potencialidad de las experiencias estéticas para generar procesos de resistencia política y conse-

cuentemente de transformación y emancipación, a partir de sus posibilidades para realizar un trabajo de semiotización y establecer relaciones de los nuevos movimientos sociales en sus contextos locales de actuación.

Promoviendo la posibilidad de desarrollar así modos de subjetivación singulares correspondientes con un plano micropolítico, dando origen a procesos de singularización con posibilidades de rechazar los conocimientos naturalizados como modos de manipulación y control y construir modos de relacionamiento y sensibilidad distintos para poder trabajar en una evolución de la vida cotidiana, pero también sobre las transformaciones sociales de los grandes grupos económicos y sociales a través de un arte público, relacional y participativo que toman como espacio de trabajo las relaciones humanas y su contexto social para una producción colectiva del sentido por lo que se forman en un espacio de encuentro que favorece la creación de nuevos imaginarios colectivos posibles (Pérez, A., 2013).

Así, desde esta perspectiva el arte deviene una actividad vinculada a la comunidad, con la pretensión de contribuir a desnaturalizar las estructuras de poder y las relaciones de dominación, recuperando el sentido común tanto público como privado y propiciando la conformación de espacios de inversión y protagonismo personal y de grupo.

Por otra parte, en el artículo: “*ARTivismo* político y teoría *queer*: hacia una politización de la autobiografía femenina” también se propone a la narración visual o historia fotográfica como una forma de protesta a través de la comunicación, en la que la fotógrafa narra una historia con una serie de mensajes visuales.

Así, en el caso de la fotógrafa argentina Gabriela Liffschitz y de la artista chicana Laura Aguilar, Rosita Scerbo en 2019 propo-

ne que la narración visual es un arte en el sentido de que dicha narración cumple un rol socialmente vital de crear comunidad, pues es una actividad humana que por medio de ciertos signos se adueña de sentimientos.

Así bien, la autora toma como objeto de estudio las historias fotográficas de las artistas Liffschitz y Aguilar considerándolas como una forma de expresar su identidad y alejarse de los discursos hegemónicos a través de su lenguaje visual.

Scerbo (2019) se aproxima a las obras visuales autobiográficas desde una perspectiva *queer*, basándose en las aportaciones de las estudiosas Ruth Goldman, Thomas Dowson y Tamsin Spargo, las cuales se refieren no solo al aspecto sexual, sino a cualquier práctica que busque desafiar paradigmas hegemónicos sobre sexualidad y cuerpo.

De esta forma, Scerbo (2019) encuentra el trabajo de las artistas fotógrafas como una forma de visibilizar, criticar y separar lo normal de lo narrativo, deconstruyendo los ideales establecidos que caracterizan las normas sociales, además de analizar la correlación entre la distribución del poder y la identificación del individuo.

Así la teoría *queer* resulta indispensable a la hora de acercarse a las obras de las dos artistas mencionadas, pues ambas mujeres desafían las prácticas sociales normalizadas y demuestran que ser *queer* significa, según la autora, vivir en un sitio de cambio permanente, mostrando en sus fotografías cuerpos obesos o andróginos, es decir cuerpos que convencionalmente en la sociedad moderna son catalogados como anormales.

De esta forma, Scerbo (2019) concluye en su artículo para la revista “Debate feminista” del CIEG, que las autobiografías de estas artistas ofrecen la oportunidad de definirse a sí mismas

construyendo su propia identidad y subjetividad a través de la autonarración visual.

Y finalmente, otra forma de relacionar la importancia de las estéticas con las problemáticas devastaciones de la sociedad hegemónica dominante patriarcal como consecuencia de la colonización y la conquista basándose en las propuesta teóricas del sociólogo y teórico político peruano Aníbal Quijano y la antropóloga y activista feminista argentina Rita Segato, la aborda el profesor universitario José Ricardo Vargas, en su artículo: “Ensamblajes entre cuerpo y lenguaje: la potencia política de las lamentaciones públicas de las madres de víctimas de feminicidio en México” para la revista Interdisciplinaria de Estudios de Género del Colegio de México en 2019, en el que fusionando los estudios de género con estudios audiovisuales recurre a la evidencia de un patrón gestual registrado en un grupo de fotografías periodística, donde aparecen madres sosteniendo el retrato de sus hijas asesinadas o desaparecidas.

Dichos materiales visuales se interpretaron bajo una perspectiva metodológica, retomando al filósofo alemán Walter Benjamin, implementando una *estética de los fragmentos* en la que las imágenes y los testimonios de las madres en las protestas son fragmentos visuales de sus historias y que al unirlos narran la memoria social de los feminicidios en México, siendo ésta una herramienta analítica que posibilita enunciar una interpretación de dolor, no solo en una relación individual madre-hija, sino en una matriz cultural de memoria colectiva y justicia, de acuerdo con el autor (Vargas, J., 2019).

Así, las madres al sostener el retrato de sus hijas como modo de protestas, pueden ser leídas o interpretadas como un reclamo de justicia, pero además de gritar la pesadumbre y el duelo.

Son una imagen de denuncia que reclama la pérdida de sus hijas, y que a través del lenguaje y la corporalidad de esta forma de protesta posibilitan desestabilizar, al manifestar los cuerpos profanados y mudos de las mujeres víctimas de las violencias feminicidas (Vargas, J., 2019).

Así, estas apariciones en las calles y plazas públicas, son a su vez una categoría visual que introduce una relación corporal con los signos, en tanto que es un cuerpo que debe ser reconocido en el cruce epistémico entre memoria colectiva, género, dolor y justicia (Vargas, J., 2019).

Son cuerpos dolientes que por medio del lenguaje visual como una herramienta de protesta estético-política convocan al encuentro y la escucha, autonarrándose por medio de producciones visuales que las mismas madres elaboran con y desde sus cuerpos.

1.1.5. SEMIÓTICA DE LA SUBVERSIÓN⁹ VISUAL

Es bien sabido que la comunicación es un proceso natural de la humanidad y que es tanto una necesidad como una estrategia de expresión importantísima para posibilitar las relaciones humanas. Así bien, a lo largo de la historia, las formas de intercambio de información se han ido transformando de acuerdo al contexto y desarrollo de las sociedades. Tales formas de comunicación “han sido enmarcadas dentro de principios regidos por instituciones de poder, quienes reclaman las cualidades de estas

⁹ Inversión, desestabilización o revolución de lo establecido. Aquello que simplemente pretende alterar el orden público, moral o la estabilidad política.

relaciones [...] donde invariablemente se han movido distintas tensiones”, argumenta Itzia Irais Solís González (2019, p.1) en su tesis para obtener el grado de licenciada en Diseño y Comunicación Visual por la UNAM.

Así, su tesis “Gráfica de protesta por Ayotzinapa”, parte de la importancia del estudio de los procesos comunicativos, significativos y de la praxis rebelde, dirigiéndose a las expresiones gráficas que visibilizan y a la vez cuestiona al poder dominante y coercitivo, “aquellas que disienten y subvierten a las estructuras rígidas, además, toman posición de lucha, reivindicación exigencia de justicia ante crímenes cometidos por los regímenes imperantes” (Solís, I., 2019, p.1), como el caso Ayotzinapa (desaparición forzada de 43 estudiantes normalistas guerrerenses).

Así bien, el objetivo de su investigación fue analizar la gráfica manifestada por el caso Ayotzinapa¹⁰, a partir de sus referente históricos y sociales, “como una representación fenomenológica, pragmática y epistemología de los procesos de protesta” (Solís, I., 2019, p.2) a través de plantear una estética relacional y de subversión a partir de la historicidad de la imagen política o de protesta, además de distinguir la organización de las relaciones creativa que emergen en la protesta para la producción de formas simbólicas a través de la gráfica.

Desde la teoría de John Thompson, Georges Didi-Huberman, Melucci, Alfred Gell, Louis Marin, Walter Benjamin y Aby Warburg,

¹⁰ Refiere a una serie de episodios de violencia ocurridos durante la noche del 26 de septiembre y la madrugada del 27 de septiembre de 2014 en México, en el que las policías municipales de Iguala, Huitzuco, Cocula y Tepecoacuilco, la policía estatal de Guerrero y elementos del Ejército Mexicano adscritos al 27o. Batallón de Infantería de Iguala persiguieron y atacaron a estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa, que tuvo como resultado la desaparición forzada de 43 estudiantes de la escuela normal rural.

entre otros, la autora expone los vínculos creativos para la producción de gráfica suscitados al interior de la organización de la protesta, donde se crearon “otras formas sensibles para enarbolar la protesta en las calles” (Solís, I., 2019, p.6).

Finalmente, Solís (2019) reflexiona que históricamente la subversión ha estado siempre presente en los procesos de comunicación “como un impulso permanente a cuestionar las formas de poder que se esgrimen desde las instituciones del conocimiento. Así el sentido subversivo que se siembra con la creación de imágenes críticas, pone en tela de juicio lo que convencionalmente se puede nombrar, pensar y ver” (Solís, I., 2019, p.182).

Igualmente, Lina Verónica Alcaraz López (2017) en su tesis para obtener el grado de licenciada en Diseño y Comunicación Visual por la UNAM, analiza desde la semiótica de Peirce cinco carteles elaborado entre 2012 y 2014 , para lograr un acercamiento al diseño de la protesta de distintas movilizaciones, las cuales constituyen, de acuerdo con la autora, “una base esencial para comprender la manera en que las manifestaciones gráficas interviene en ellas, cuál es su utilidad y relevancia, así como cuáles son algunos de los rasgos característicos que compone su estética y porqué” (Alcaraz, L., 2017, p.10).

Dentro de los objetivos están el hallar los lineamientos en las expresiones de diseño de protesta en la actualidad, ampliar la perspectiva del diseño gráfico, centrándose en el ámbito social y crear un acervo documental que aborde las causas y protestas y sus manifestaciones gráficas consecuentes (Alcaraz, L., 2017, p.11).

A través de un marco teórico construido con los estudios de Tony Kusher, Chantal Mouffe, Carl DiSalvo, Milton Glesser y Mirko Ilic, la autora halla que el diseño en las protestas “no surge de manera espontánea, los hechos ocurridos son inherentes a él y

sin el conocimiento de los mismos el significado se torna distinto” (Alcaraz, L., 2017, p.212). Además, la autora considera que la protesta misma se puede considerar como un objeto dinámico, ya que de acuerdo al contexto político y social y a lo largo de los años la visión que se tiene de determinados acontecimientos se transforma y cambia.

Finalmente Alcaraz (2017) defiende que muchos de los atributos especiales que se encuentran y distinguen la gráfica de las protestas, provienen de la influencia del muralismo como arte político y público. De modo que los “trazos toscos” y la estética de aspecto burdo del muralismo se convierten en un importante precedente del diseño de la protesta con algunos preceptos que continúan como la creación de “un arte dirigido a las masas y la toma del espacio cívico para la difusión de ideas políticas”, pero ahora a través de carteles (Alcaraz, L., 2017, .213).

Por otra parte, en la tesis para obtener el grado de Maestra en Artes Visuales por la UNAM, María Luisa Gámez Tolentino intenta ofrecer una interpretación visual, cultural y política de las representaciones en las *Marchas del Orgullo*¹¹ y la diversidad sexual, afectiva y de género, a través de un análisis semiótico social como método de observación y comparación de los procesos de significación.

La autora describe a la comunidad de diversidad sexual como entidad de identificación, que constituye “representaciones de grupos sociales y culturales determinados, que logran legitimarse y validarse. Lo cual incorpora un tránsito de significados y propuestas contestatarias, articuladas en discursos, estilos y formas

¹¹ Manifestación festiva que congrega a integrantes de las poblaciones LGBTQ+ y que se realiza de forma anual en distintas ciudades del mundo.

de vida” (Gámez, M., 2012, p. 7). Así, Gámez (2012) parte de la hipótesis de que las representaciones en las *Marchas del Orgullo* en la CDMX, “son procesos de significación que se modifican de acuerdo a las producciones culturales, sociales, políticas y económicas” (Gámez, M., 2012, p.9).

La autora desarrolla su investigación desde un enfoque cualitativo a través de un análisis de semiótica social de las *Marchas del Orgullo* abordándolas como productos culturales. Gámez (2012) realiza búsquedas en fuentes bibliográficas, filmografías, además de trabajo de campo con observación directa y pasiva, así como la asistencia a diplomados, seminarios y talleres sobre el tema para lograr una idea de los imaginarios circundantes, tomando en cuenta la semiótica estructural del filósofo lógico estadounidense Charles Peirce; la semiótica social del profesor Phillip Vannini; el concepto de representación del filósofo francés posestructuralista Michel Foucault y de los estudios sobre diversidad sexual, afectiva y de género por el Doctor en Antropología Cultural, Guillermo Núñez.

De tal suerte que la autora concluye que los símbolos en las *Marchas del Orgullo* “son convenciones que indican un sentido de pertenencia” (Gámez, M., 2012, p.9) y las representaciones de dichas marchas son una “apropiación del espacio, interpretan y devuelven otras valoraciones de forma y contenido, además de corporalidades visibles que confrontan valoraciones políticas y culturales” (Gámez, M., 2012, p.9), además de que determina que “la historia nos construye, pero también nosotros construimos a la historia a partir de nuestra propia construcción social”, por lo tanto realizar una lectura de las representaciones en la *Marcha del Orgullo* es realizar una lectura de un orden simbólico que “reproduce, construye, interpreta y devuelve cultura” (Gámez, M., 2012, p.78).

1.1.6. CONSIDERACIONES

A lo largo de la revisión sobre el estado de la cuestión, me resultó complicado encontrar investigaciones que combinaran las conceptualizaciones que me aventure a relacionar en mi objeto de investigación. Sin embargo, al dividir por apartados temáticos la investigación me resultó mucho más fácil encontrar información y aportaciones a la problemática que planteo.

En un primer momento encontré que la protesta social tiene y ha tenido siempre una gran importancia en cuanto a ser un reflejo del tipo de cultura, gobierno, política, economía, etcétera, que forman cierta sociedad.

En la mayoría de los documentos que conforman el estado del arte, se define a la protesta como una acción que resulta de la discordia pero que llega a ser necesaria para lograr la transformación o cambio que se reclama, y que ésta se reconoce como un derecho humano auténtico, con base en la libertad de expresión y de reunión. De este modo, las tesis que consulté, me han servido para respaldar justamente esta idea de proponer a la protesta como un derecho humano y necesario, así como digno de un gobierno democrático.

Por otra parte, en cuanto a las investigaciones sobre las participaciones de las mujeres en las protestas, así como de las protestas meramente feministas y la resistencia de las mismas pero en el ámbito estético, encontré más estudios sobre la parte artística.

Es decir, que solamente hallé investigaciones sobre mujeres pertenecientes a la esfera artística desde su concepto tradicional, ya sea pintoras, fotógrafas, bailarinas, etcétera que se plantan ya no como musas sino como creadoras y productoras de su propio arte resistiéndose a la hegemonía masculina del arte.

Así, encuentro que las investigaciones antes revisadas han analizado la acción artística en la protesta o como protesta, sin embargo justamente la intención de mi proyecto es analizar no desde la esfera artística, partiendo de que el arte o la obra artística tienen como principal funcionalidad la contemplación, sino rescatando la estética como elemento de persuasión a través de los sentidos, sensaciones o emociones.

Pues, en este caso, las protestas que analizaré, tienen como función principal, hacer una demanda política, cultural y social. Por ello que en mi planteamiento haya elegido el concepto de estética, pues pretendo que quede marcada la diferencia entre arte, artista, obra de arte y las manifestaciones estéticas que se pueden rescatar de actos políticos como las protestas, y en este sentido marcos teóricos abordados en los documentos revisados me arrojaron como una opción para hacer la conexión de conceptos que me interesa, revisar a Jacques Rancière

Del mismo modo, aunque encontré investigaciones sobre análisis semióticos de productos comunicativos y artísticos, tales como carteles por ejemplo, que pertenecen a la gráfica, me resultó de gran utilidad en la cuestión de poder reconocer elementos como los signos, las representaciones, los simbolismos que se pueden encontrar en el acto de protesta. Además de encontrar la semiótica como método y técnica de investigación desde categorías teóricas de Roland Barthes y Charles Peirce.

1.2. CUERPO DE MUJER: PELIGRO DE MUERTE¹²

1.2.1. LA MUJER DESDE EL ORDEN PATRIARCAL

La violencia contra las mujeres es la historia de la civilización, no existen evidencias conocidas de una sociedad donde la misoginia y la violencia sistemática contra la mujer no haya existido.

SILVA, A., GARCÍA, A., Y SOUSA, G., 2019, p.172

Una forma de entender la situación de violencia, desigualdad e inferioridad por la que la mujer atraviesa hoy en día, podría ser repasar la dinámica histórica que llevó a que la cultura patriarcal cobrará más fuerza y presencia en las relaciones sociales por encima de otros sistemas como los matriarcales o matrilineales.

De acuerdo con la historiadora feminista austriaca Gerda Lerner, el *patriarcado* es la manifestación y la institucionalización del dominio masculino sobre las mujeres y los niños de la familia y la extensión de ese dominio masculino sobre las mujeres a la sociedad en general. Ello implica que “los varones tienen el poder en todas las instituciones importantes de la sociedad y que se priva a las mujeres de acceder a él” (Lerner, G., 1990, p.340-341); de modo que, este se vuelve un sistema en el que las mujeres pierden “su autonomía, importancia y poder [volvién-

¹² Expresión de Rita Segato derivada de la violencias hacia las mujeres de Ciudad Juárez, Chihuahua, México, en su libro “La guerra contra las mujeres”, y que más adelante se utilizará como título del documental escénico que parte de invitar a la reflexión sobre cómo la mujer es percibida y considerada por las estructuras sociales como un objeto.

dose] víctimas de un mundo cambiante en el que los hombres se hicieron con el control de los medios de producción, de guerra y de cultura, convirtiéndose, por tanto, en detentadores únicos y guardianes de la propiedad privada, la paternidad, el pensamiento y, en suma, del mismísimo derecho a la vida” (Rodríguez, P., 2000, p.16) ya que, de acuerdo con la antropóloga y activista feminista argentina Rita Segato, la experiencia histórica masculina se ha caracterizado “por los trayectos a distancia exigidos por las excursiones de caza, de reglamentación y de guerra entre aldeas, y más tarde con el frente colonial” (2016, p.27), en donde los hombres como parte de la esfera pública han tenido la autoridad y poder de tomar decisiones y de poseer bienes, cosas o personas. Mientras que desde el otro extremo están las mujeres, quienes desde la esfera privada, quedaban al cuidado del hogar y la familia, convirtiéndose en objetos de propiedad privada y al mismo tiempo, descartadas de la participación y discusión de decisiones tanto de la sociedad como de ellas mismas.

Por ejemplo, la sexualidad de las mujeres se convirtió en una mercancía, antes incluso de la creación de la civilización occidental, pues “el desarrollo de la agricultura durante el periodo neolítico (6,000 a.C y el 4,000 a.C) impulsó el intercambio de mujeres entre tribus, no sólo como una manera de evitar guerras mediante la consolidación de alianzas matrimoniales, sino también porque las sociedades con más mujeres podían reproducir más niños” (Lerner, G., 1990, p.310). De forma que las mismas mujeres se convirtieron en una propiedad que los hombres adquirirían del mismo modo en que se adueñaban de las tierras.

Las mujeres eran intercambiadas o compradas en provecho de su familia, en matrimonio o como esclavas, “con lo que las prestaciones sexuales entrarían a formar parte de su trabajo”

(Lerner, G., 1990, p.310). Así, Lerner afirma entonces que “en cualquier sociedad conocida los primeros esclavos fueron las mujeres de los grupos conquistados” (1990, p.310), en donde por tanto el patriarcado, o relación de género basada en la desigualdad, se volvió “la estructura política más arcaica y permanente de la humanidad” (Segato, R., 2016, p.18), con una unidad básica de organización respaldada por la familia patriarcal, que expresaba y generaba constantemente sus normas, valores y “las funciones y las conductas que se consideraba que eran las apropiadas a cada sexo” (Lerner, G., 1990, p.310).

De esta forma, la historia de la violencia contra las mujeres va unida a la historia del patriarcado, “pues este sistema de poder -el patriarcado- ha materializado la invisibilidad y exclusión de la mujer de las narrativas” (Silva, A., García, A., y Sousa, G., 2019, p. 174), siendo el hombre el mayor escritor y narrador de la Historia, invisibilizando el papel de las mujeres y retratándolas “como nutrias, madres, esposas, amantes, hijas, hermanas, sanadoras, hechiceras, bellas, pero absolutamente secundarias” (Silva, A., García, A., y Sousa, G., 2019, p. 175). Dándole continuidad a la narrativa social con una “inmanencia de la mujer como una otredad, un sujeto no válido para el poder y tendente a generar el caos en todos los espacios en los que está presente” (Silva, A., García, A., y Sousa, G., 2019, p. 173).

Así pues, de acuerdo con la Declaración sobre la Eliminación de la Violencia contra la Mujer, emitida por la Asamblea General de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) en 1993, la violencia contra la mujer “constituye una manifestación de relaciones de poder históricamente desiguales entre el hombre y la mujer, que han conducido a la dominación de la mujer y a la discriminación en su contra por parte del hombre e impedido

el adelanto pleno de la mujer” (Silva, A., García, A., y Sousa, G., 2019, p.2). En este sentido, la violencia es el resultado de la voluntad y capacidad que ciertos sujetos tienen sobre el control de otros sujetos vulnerables. Vulnerabilidad que permite una usurpación y deshumanización, reduciendo al sujeto en objeto, “objeto desprovisto de voluntad sobre su propio cuerpo, sobre sus deseos y sobre su identidad” (García, C., 2000, p.20) (Silva, A., García, A., y Sousa, G., 2019, p.177) reducido a un cuerpo sin capacidad y control sobre sí mismo, que pierde dignidad humana, como sucede en los feminicidios, secuestros, o violaciones.

Sin embargo, aunque la violencia contra la mujer sigue presente y en aumento, la resistencia de las mujeres por cambiar esta situación ha ido a la par a lo largo de la historia. Por ejemplo, así como “en la antigua Grecia, Lisístrata empezó una huelga sexual contra los hombres para poner fin a la guerra; en la Revolución Francesa, las parisienses que pedían ‘libertad, igualdad y fraternidad’ marcharon hacia Versalles para exigir el sufragio femenino” (ONU, 2015), entre otras.

Y en México, esta resistencia feminista se ha desarrollado en reacción a diferentes manifestaciones de violencia contra las mujeres dependiendo del momento histórico y contextual. Por ejemplo, la violencia patriarcal y misógina en México tiene sus bases, de acuerdo con la perspectiva de Segato (2016), en una cultura perpetrada por los procesos de conquista (1519-1521) y colonialismo (1521-1810), y más adelante con el sistema capitalista, creando así una suerte de relación de conceptos “patriarcal-colonial-modernidad” (Segato, R., 2016, p.19), expresión que refiere al patriarcado como “apropiador del cuerpo de las mujeres y de éste como primera colonia” (Segato, R., 2016, p.19).

De modo que para la autora de *La guerra contra las mujeres*, es falso pensar que el proceso de la conquista en algún momento concluyó y además de que éste no hubiera sido posible sin la preexistencia del patriarcado, en el cual “los hombres se rigen al mandato de masculinidad [que] se transforma en pedagogía de la crueldad, funcional a la codicia expropiadora” (Segato, R., 2016, p.19-21), en donde el pacto y el mandato de masculinidad, si no legitima, “definitivamente ampara y encubre todas las otras formas de dominación y abuso” (Segato, R., 2016, p.21).

Así, Segato explica que los procesos de dominación, sometimiento, despojo y rapiña, no terminaron, sino que simplemente cambiaron de expresión en la Modernidad, pero con su precondition colonial y al igual que Lerner, afirma que la esfera pública patriarcal fue y es una “máquina productora de anomalías y ejecutora de expurgos [que] positiviza la norma, contabiliza la pena, cataloga las dolencias, patrimonializa la cultura, archiva la experiencia, monumentaliza la memoria, fundamentaliza las identidades, cosifica la vida, mercantiliza la tierra, ecualiza las temporalidades” (Segato, R., 2016, p.24). De modo que para Segato (2016) las así llamadas independencias no fueron otra cosa que pasar los bienes de allá para acá, en donde el cuerpo femenino también significa territorio y que por lo tanto también se le puede poseer.

Para esto, Rita Segato toma como ejemplo de las múltiples manifestaciones de violencia contra la mujer en México, específicamente el contexto de la frontera norte del país en Ciudad Juárez, Chihuahua, “lugar emblemático del sufrimiento de las mujeres. Allí, más que en cualquier otro lugar, se vuelve real el lema «cuerpo de mujer: peligro de muerte»” (Segato, R., 2016, p.33).

Escenario de crímenes misóginos que ha marcado nuestra historia desde el año de 1993, donde preponderaba el secuestro,

la trata, la violencia sexual y el feminicidio, que de acuerdo a Segato, fueron acciones motivadas por un desvío mental o anomalía social, con mensajes que intentaban reiterar el poder, a través de “expresiones de una estructura simbólica profunda que organiza nuestros actos y nuestras fantasías y les confiere inteligibilidad.” (Segato, R., 2016, p.38) propiciando así una masculinidad cruel que por ejemplo, en los medios de comunicación se presentaba a los como crímenes como pasionales, justificándolos y por lo tanto perpetuando la cultura de violencia.

Y explica, Rita Segato (2016, p.44- 45):

Los feminicidios son mensajes emanados de un sujeto autor que sólo puede ser identificado, localizado, perfilado, mediante una «escucha» rigurosa de estos crímenes como actos comunicativos. [...] Si el acto violento es entendido como mensaje y los crímenes se perciben orquestados en claro estilo responsorial, nos encontramos con una escena donde los actos de violencia se comportan como una lengua capaz de funcionar eficazmente para los entendidos, los avisados, los que la hablan, aun cuando no participen directamente en la acción enunciativa. Es por eso que, cuando un sistema de comunicación con un alfabeto violento se instala, es muy difícil desinstalarlo, eliminarlo. La violencia constituida y cristalizada en forma de sistema de comunicación se transforma en un lenguaje estable y pasa a comportarse con el casi-automatismo de cualquier idioma.

Y en este sentido, para la autora, estas violaciones y feminicidios son parte de una guerra político social, en donde el cuerpo de la mujer pasa a ser un objeto e instrumento de uso y abuso, aniqui-

lando la voluntad y el control que la víctima tiene sobre su cuerpo, que pasa a ser expropiada por el agresor (Segato, R., 2016). Agresor que tiene como objetivo reiterar su poder a él mismo y a terceros, en este caso a las autoridades, al Estado o a los medios, dentro de sus guerras de poder.

Así, dentro de las investigaciones, Segato encuentra que en el caso de Ciudad Juárez, el problema de corrupción e impunidad, fueron claves para que estos crímenes ocurrieran, argumentando que “los feminicidios de Juárez se pueden comprender mejor si dejamos de pensarlos como consecuencia de la impunidad e imaginamos que se comportan como productores y reproductores de impunidad” (Segato, R., 2016, p.43).

Siguiendo esta postura, una forma de comprender porque la violencia contra las mujeres en México sigue aumentando, es plantear la relación y la importancia de la participación del Estado, en cuanto a la impunidad y corrupción, así como las relaciones de poder que existen en el país. Pues en primera instancia estos crímenes vienen de una estructura ideológica patriarcal, misógina y machista, que se ha desarrollado en un sistema capitalista moderno, donde las personas han pasado a ser objetos, mercancía e instrumentos “en el nuevo escenario bélico [con] una estrategia dirigida a algo mucho más central, una pedagogía de la crueldad en torno a la cual gravita todo el edificio del poder” (Segato, R., 2016, p.79).

De modo que, Ciudad Juárez, como escenario de violencia extrema contra la mujer, ha sido y sigue siendo un ejemplo de la crisis en la que México se encuentra, y no solo por las múltiples desapariciones y feminicidios que sucedieron desde 1993, sino porque no pudieron detenerse, no se les combatió con la emergencia y seriedad que merecía el asunto. Una muestra es lo que

ya mencioné con anterioridad, y que refiere a los 11 feminicidios que se comenten al día en México, en donde la responsabilidad no sólo es del(os) agresor(es), sino también de las autoridades, del Estado, de los medios de comunicación; es decir, de cada uno de los elementos de un sistema que se rige por una ideología que percibe a la mujer como objeto, como máquina, como mercancía, como territorio.

1.2.2. ESTADO DE EMERGENCIA: DEFINICIONES, DATOS Y CIFRAS DE LA VIOLENCIA CONTRA LA MUJER EN MÉXICO Y EN EL MUNDO

*A cada minuto, de cada semana
Nos roban amigas, nos matan hermanas
Destrozan sus cuerpos, los desaparecen
No olvide sus nombres, por favor, señor presidente*
ESTROFA DE “QUE TIEMBLE EL ESTADO”,
DE VIVIR QUINTANA, 2020

De acuerdo con el portal “Vida sin Violencia” parte del gobierno de México, la violencia contra las mujeres es una manifestación de las relaciones de poder históricamente desiguales entre mujeres y hombres, por la cual, a diario, miles de mujeres son objeto de esta violencia, ofendiendo su dignidad humana. De tal forma que ser mujer y ser hombre en una sociedad y cultura determinada, ha puesto a las mujeres por mucho tiempo en una situación de vulnerabilidad, tanto en el ámbito público, como en el privado, al considerarlas como inferiores respecto a los hombres.

La Declaración Sobre la Eliminación de la Violencia Contra la Mujer emitida por la Asamblea General de la ONU desde 1993, define la violencia contra la mujer como un mecanismo social que fuerza a la mujer a una situación de subordinación respecto del hombre.

De este modo, por violencia contra la mujer se entiende “todo acto de violencia basado en la pertenencia al sexo femenino que tenga o pueda tener como resultado un daño o sufrimiento físico, sexual o psicológico para la mujer, así como las amenazas de tales actos, la coacción o la privación arbitraria de la libertad, tanto si se producen en la vida pública como en la vida privada” (ONU, 1993, p.3), siendo la violencia y discriminación contra las mujeres una de las formas más trágicas de la desigualdad, que rebasa las fronteras de los países y afecta a miles de mujeres en el mundo.

Así también, de acuerdo con lo establecido por la Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia, publicada en 1º de febrero de 2007 en México, la violencia contra las mujeres es todo tipo acción u omisión, basada en su género, que cause daño o sufrimiento físico, psicológico, económico, sexual o la muerte tanto en el ámbito privado, como en el público, y manifestándose en diferentes formas, como son de acuerdo con una lista sintetizada realizada por la ONU en 2015: La violencia física, maltrato psicológico; la violencia sexual y acoso; la trata (esclavitud, explotación sexual); mutilación genital y el matrimonio infantil.

Más específicamente:

- Violencia física: Cualquier acto que inflige daño no accidental, usando la fuerza física o algún tipo de arma u objeto que pueda provocar o no lesiones ya sean internas, externas, o ambas. Por ejemplo: Golpes, fracturas,

torceduras, cachetadas, empujones, daños en el cuerpo, femicidio.

- **Violencia sexual:** Cualquier acto que degrada o daña el cuerpo y/o la sexualidad de la víctima y que por tanto atenta contra su libertad, dignidad e integridad física. Es una expresión de abuso de poder que implica la supremacía masculina sobre la mujer, al denigrar y concebirla como objeto. Incluye tocamientos, insinuaciones, acercamientos no deseados, la introducción forzada y sin tu consentimiento del pene, dedos o algún otro objeto, por cualquier persona o pareja; limitar, negar o imponer la anticoncepción o el embarazo; infectar intencionalmente de una enfermedad de transmisión sexual. También se considera como violencia sexual, la prostitución forzada, la trata de personas con fines sexuales, la mutilación genital (infibulación), así como las revisiones forzadas para ‘asegurar’ la virginidad, el no embarazo y/o la fidelidad.
- **Violencia psicológica:** Cualquier acto u omisión que dañe la estabilidad psicológica, que puede consistir en: negligencia, abandono, descuido reiterado, celotipia, insultos, humillaciones, devaluación, marginación, indiferencia, infidelidad, comparaciones destructivas, rechazo, restricción a la autodeterminación y amenazas, las cuales conllevan a la víctima a la depresión, al aislamiento, a la devaluación de su autoestima e incluso al suicidio. Ejemplo de algunas frases que las mujeres escuchan en algún momento de su vida y que forman parte de la violencia psicológica, son: *¡Calladita te ves más bonita!*, *¡Mujer al volante peligro constante!*, *¡Eres una tonta!*, *¡No sirves para nada!*, *¡Tenías que ser mujer!*

- **Violencia patrimonial:** Cualquier acto u omisión que afecta la supervivencia de la víctima. Se manifiesta en: la transformación, sustracción, destrucción, retención o distracción de objetos, documentos personales, bienes y valores, derechos patrimoniales o recursos económicos destinados a satisfacer sus necesidades y puede abarcar los daños a los bienes comunes o propios de la víctima. Por ejemplo: despojar del dinero, ocultar o destruir documentos personales (acta de nacimiento, pasaporte, cartilla de seguro social, etc.), así como robar o vender bienes u objetos de valor, mismas que afectan los recursos necesarios para satisfacer las necesidades de las mujeres.
- **Violencia económica:** Toda acción u omisión del agresor que afecta la supervivencia económica de la víctima. Se manifiesta a través de limitaciones encaminadas a controlar el ingreso de sus percepciones económicas, así como la percepción de un salario menor por igual trabajo, dentro de un mismo centro laboral. Por ejemplo: Negar dinero para satisfacer necesidades básicas (salud, educación, alimentación), no permitir que la mujer trabaje, eliminar el acceso a cuentas bancarias y recibir un salario más bajo por igual trabajo.

Según cifras estimadas en 2015 por la Organización de las Naciones Unidas, en todo el mundo una de cada tres mujeres ha sufrido violencia física o sexual, principalmente por parte de un compañero sentimental.

En un panorama internacional sobre expresiones de violencia contra la mujer, una de cada 2 de mujeres asesinadas en 2017 fue asesinada por su compañero sentimental o un miembro de

su familia y el 71 por ciento de las víctimas de la trata en todo el mundo fueron mujeres y niñas, 3 de cada 4 de ellas utilizadas para la explotación sexual.

Para el 2018, “al menos 3.529 mujeres fueron asesinadas por razón de su género. De acuerdo con la Comisión Económica para América Latina y El Caribe (Cepal), Brasil y México presentan el mayor número de casos en una región en la que la ausencia de Justicia es el común denominador en un desangre que no para” (Blandón, D., 2020).

Según un informe publicado por Naciones Unidas en 2018, Latinoamérica es la segunda región más peligrosa para las mujeres después de África, con una tasa de 1,6 por cada 100.000 habitantes. El mismo reporte revela que 137 mujeres son asesinadas cada día en el mundo por un familiar, de los cuales dos de cada tres asesinatos de mujeres son cometidos por las parejas o familiares.

Según un reporte del canal internacional de televisión *France 24*, “México y Brasil son los países que registran más casos de feminicidio al año en la región, mientras que la tasa más alta por cada 100.000 habitantes la tiene el denominado Triángulo Norte de Centroamérica (El Salvador, Honduras y Guatemala), además de Bolivia” (Blandón, D., 2020) .

Y las cifras siguen aumentando, pues para 2019 en México, este año se convirtió en un año de pesadilla para las mujeres, ya que en los 12 meses “se registraron 1,006 víctimas de feminicidio que, en comparación con los registros del 2018, significó un aumento de 10 por ciento, cifra por arriba incluso del aumento en homicidios dolosos en general que fue de 2.5 por ciento en los mismos años de comparación” (Molina, H., 2020).

De acuerdo con informes del periódico *El Economista*, en el 2019 no hubo entidad, de las 32 en total, que no registrara femini-

cidios de acuerdo con los datos de víctimas de delito del Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública (Molina, H., 2020, s/p). Si se comparan las víctimas de feminicidio del 2015 (426) con el 2019, hay un aumento de 136.1 por ciento.

“A nivel nacional, las cinco entidades con más víctimas de feminicidios en el 2019 fueron Veracruz (163), Estado de México (125), Ciudad de México (68), Nuevo León (67) y Jalisco (56); en éstas se cometieron en promedio uno de cada dos homicidios de mujeres el año pasado” (Molina, H., 2020).

De acuerdo con cifras del Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública, 2,240 mujeres fueron asesinadas, durante los primeros siete meses del año, representando un aumento de 3.1 por ciento en comparación con el mismo periodo de 2019.

Según informes del sitio INFOBAE (2020), la entidad federativa con más casos de feminicidio fue el Estado de México, con 80 víctimas. En segundo lugar, Veracruz con 52 feminicidios, y le siguen la Ciudad de México con 41 casos, Nuevo León con 39, Puebla con 38, Jalisco con 33, Morelos con 25, Oaxaca y Baja California con 21 casos cada uno, y San Luis Potosí y Chihuahua con 20 cada uno. “Las 2,240 muertes de mujeres, en estos siete meses, representa un promedio diario de 10.5 casos” (INFOBAE, 2020).

El 14 de agosto de 2020, diputadas federales se reunieron con el fiscal General de la República, Alejandro Gertz, para presentarle una propuesta de tipo penal homologado para el delito de feminicidio, la cual tenía como objeto que los 32 estados reformaran sus legislaciones a fin de establecer criterios comunes y condenar con penas de entre 40 y 60 años de cárcel por los asesinatos de mujeres con razones de género (INFOBAE, 2020) (García, C., 2020).

Para 2022, las cifras de delitos contra la mujer incrementó en el primer trimestre del año en 9.5 % con relación al mismo periodo de 2021, de acuerdo con cifras del SESNSP y “en el caso de la extorsión, corrupción de menores, violencia de género y violación, en marzo de 2022 se alcanzó el máximo histórico con 334 mujeres víctimas del primer ilícito citado, 193 del segundo, mil 684 del tercero y 2 mil 287 del cuarto” (Vela, D., para El Financiero, 2020).

1.3. MUJERES QUE RECLAMAN EL LUGAR QUE LES CORRESPONDE

1.3.1. BREVE RECUENTO HISTÓRICO DE LAS “OLAS FEMINISTAS”¹³ EN EL MUNDO, HASTA LA ESCENA POLÍTICA MEXICANA DEL SIGLO PASADO

Que mi propio sexo me disculpe si trato a las mujeres como criaturas racionales en vez de hacer gala de sus gracias fascinantes y considerarlas como si se encontraran en un estado de infancia perpetua, incapaces de valerse por sí solas.

MARY WOLLSTONECRAFT, 1792

Si bien, una forma de abordar los feminismos es desde la teoría, es preciso también reconocer, en primera instancia, la diversidad de feminismos que hay ya en la contemporaneidad, en relación a sus corrientes particulares, tales como el ecofeminismo, el afrofeminismo, el feminismo decolonial o el feminismo radical, por nombrar algunos. Y también a partir de este planteamiento, entonces es posible abordarlos desde su parte activa, es decir, como movimientos y prácticas políticas.

¹³ Metáfora utilizada para visibilizar y sistematizar de forma general las luchas de las mujeres. Pero que podría conllevar limitaciones, omisiones y sesgos, así como una falta de acuerdo sobre su temporalidad. Sin embargo, para los fines de este aparato nos resultará útil a modo de recurso epistemológico que permita rememorar algunos de los hechos más relevantes que han marcado la historia de la mujer y como estos han influenciado el presente y futuro de la lucha feminista.

De forma que, para abordar las protestas feministas de hoy en día, es pertinente entender que representan una resistencia que ha ido evolucionando a lo largo de los años, pues a la par de los muchos logros de la lucha, la conciencia de las mujeres sigue despertando e identificando otros sectores de la vida en los que se le sigue oprimiendo o privando de libertades.

Pues, por ejemplo, aunque la primera ola se identifica a finales del siglo XVIII, existieron escritos precursores del feminismo occidental como la obra lírica de 1405: “Le Livre de la Cité des dames” (La ciudad de las damas), de la filósofa, poetisa humanista y escritora francesa, Christine de Pizan, considerada “la primera mujer en Europa en ganarse la vida como escritora, y [...] como una de las primeras feministas, que se pronunció en favor de los derechos de las mujeres y los logros de las mujeres casadas” (Blog de la Biblioteca Histórica de la Universidad de Salamanca, 2018) con premisas como:

Me preguntaba cuáles podrían ser las razones que llevan a tantos hombres, clérigos y laicos, a vituperar a las mujeres, criticándolas bien de palabra, bien en escritos y tratados... Yo, que he nacido mujer, me puse a examinar mi carácter... Me propuse decidir, en conciencia, si el testimonio reunido por tantos varones ilustres podría estar equivocado. Pero por más que intentaba volver sobre ello, apurando las ideas como quien va mondando una fruta, no podía entender ni asimilar como bien fundado el juicio de los hombres sobre la naturaleza y conducta de las mujeres. Al mismo tiempo, sin embargo, yo me empeñaba en acusarlas porque pensaba que sería muy improbable que tantos hombres preclaros, tantos doctores de tan hondo entendimiento y universal clarividencia (me parece que todos habrán tenido que

disfrutar de tales facultades) hayan podido discurrir de modo tan tajante y en tantas obras que me era casi imposible encontrar un texto moralizante, cualquiera que fuera el autor, sin toparme antes de llegar al final con algún párrafo o capítulo que acusará o despreciará a las mujeres (De Pizan, C., 1405, citada en: Blog de la Biblioteca Histórica de la Universidad de Salamanca, 2018).

Lo que le otorgo el mérito de ser reconocida como el primer referente del feminismo occidental y base para los movimientos feministas usando sus postulados para demandar educación, autonomía, derechos civiles y participación en la vida pública del género, como Simone De Beauvoir quien la reconocía en “El segundo sexo” (1949), como la primera feminista de Europa (Blog de la Biblioteca Histórica de la Universidad de Salamanca, 2018) (Roche, M., s/f).

Así bien, la resistencia de las mujeres siempre ha estado activa, aunque en algunos momentos ha llegado a tener más fuerza, no por el nivel de importancia, pero quizás sí, por el nivel de controversia o influencia, identificando cuatro puntos en la historia en los que la lucha de las mujeres propiciaron un gran impacto.

De esta manera, grosso modo rescataremos las tres olas feministas que antecedieron a la cuarta y actual ola feminista en la que identificamos a las protestas que conciernen a esta investigación.

PRIMERA OLA (1789): Se establece en el contexto de la Revolución Francesa (1789-1848), puesto que precisamente tras la Declaración de Derechos del Hombre y del Ciudadano de 1789, se notó que dicho documento no reconocía “los derechos específicos de las mujeres a pesar de que muchas de ellas participaron ampliamente en la lucha política para lograrlos” (Rodríguez, A., en Velásquez, E., Quintero, M., y López, L., 2015, p. 160) lo que

desató una polémica sobre la naturaleza de la mujer y la jerarquía de sexos.

Pensadoras se inquietaron sobre los derechos de la mujer, cuestionando los privilegios masculinos afirmando que no son una cuestión biológica y/o natural. Con autoras de referencia como la escritora, activista y luchadora social, Olympe de Gouges, quien fue “una de las primeras mujeres que escribieron y lucharon expresamente en contra de la discriminación y sometimiento de las mujeres y a favor de sus derechos” (Rodríguez, A., en Velásquez, E., Quintero, M., y López, L., 2015, p. 161), escribiendo por ejemplo en respuesta la “Declaración de los Derechos de la Mujer y de la Ciudadana” en 1791 ; y Mary Wollstonecraft, esta última autora del famoso texto “Vindicación de los derechos de la mujer” de 1792, punto de partida fundamental para cambiar el pensamiento de la época.

En este punto las mujeres no eran sujetos de derechos sociales y humanos, consideradas como propiedad y servidumbre, por lo tanto no tenían derecho a estudiar, a recibir educación, a votar o ser candidatas, a divorciarse o a manejar sus ingresos económicos, entre otras cosas. Por lo que esta ola se identifica por la lucha de las mujeres sufragistas por la igualdad de derechos, logrando principalmente derechos políticos, tales como el reconocimiento de la ciudadanía de las mujeres y su derecho al voto y a candidaturas, etcétera. Extendiendo estos logros primero en las grandes ciudades y poco a poco al resto del mundo hasta las dos primeras décadas del siglo XX (Rodríguez, A., Velásquez, E., Quintero, M., y López, L., 2015).

SEGUNDA OLA (1848): La “Segunda Ola Feminista” surge desde la segunda mitad del siglo XIX hasta la segunda mitad del siglo XX, cuando en 1848 se producen una serie de congresos realizados

en Nueva York por mujeres y hombres feministas que dan como resultado un documento titulado: “Declaración de Sentimientos” . En el que se reflexiona sobre la condición civil y religiosa de la mujer así como de los abusos contra las mujeres, sustentados en las leyes, en su situación civil, religiosa y sexual (ONU Mujeres, s/f).

Demandando la igualdad de derechos civiles, una revisión de la moral y el sufragio universal, además de ya irse relacionando con la ideología política a través de la influencia socialista de la escritora, pensadora socialista y feminista francesa Flora Tristan y del anarquismo de la política alemana Clara Zetkin (ONU Mujeres, s/f) (Muy Historia, 2018).

En esta ola la mujer comienza a obtener los primeros derechos sociales como el derecho a los bienes propios, derecho al salario, al control de la natalidad, a tener acceso a educación superior, a conducir vehículos, a publicar e incluso a poder acudir a espacios recreativos y de esparcimiento sin represaliar morales. Además de que surgen las modas de poder usar cabello corto y faldas. Destacando pensadoras y filosofas como, Lucretia Mott (1783-1880) , Elisabeth Cady Stanton (1815- 1902), Emmeline Pankhurst (1858-1928), Emma Goldman (1869-1940), Carmen de Burgos (1867-1932), Clara Campoamor (1888-1972) y Simone de Beauvoir (1908-1986).

Para las décadas de 1920 y 1930 en Europa surgen conceptos como “mujer emancipada”, etapa en la que las mujeres logran sindicarse, por ejemplo. Además logran el sufragio universal a través de protestas callejeras y participación irruptiva en los parlamentos, primero en Nueva Zelanda en 1893 y los países más tardíos, en la segunda mitad del siglo XX.

De acuerdo con una especial revisión histórica de estos procesos, la revista National Geographic (2019) narra un suceso en

el que las mujeres de aquella época, conscientes de la necesidad de llamar la atención de la opinión pública, recurrieron a estrategias cada vez más enfáticas. Por ejemplo, desde un dirigible en 1909, la sufragista, periodista, educadora y actriz Muriel Matters (1877-1969) lanzó miles de proclamas sufragistas sobre Londres. también, la activista Marion Wallace Dunlop (1864-1942) , una de las primeras y más conocidas sufragistas británicas en hacer huelga de hambre, el 5 de julio de 1909, después de ser arrestada en julio de 1909 por ser activista a favor del voto de las mujeres, se coló en el Parlamento y grabó en un pasillo un pasaje de la Declaración de Derechos, mientras que la sufragista y sindicalista británica, y una de las primeras magistradas: Leonora Cohen (1873-1978), destruyó la vitrina que contenía las joyas de la Corona en la Torre de Londres. Aunque una de estas acciones tuvo un trágico final para la activista británica Emily Wilding Davidson quien murió en 1913 bajo el caballo del rey cuando intentó colgarle una cinta sufragista durante el *Derby de Epsom*.

TERCERA OLA (1963): Para la década de 1960, la “Tercera Ola Feminista” se comienza a solidificar, destacando el libro clave del feminismo: “La mística de la feminidad”, publicado por la teórica y líder feminista estadounidense Betty Friedan en 1963. El cual logró un gran impacto tras presentar la inconformidad de las mujeres en la Europa del momento pese a que las mujeres aunque ya habían logrado el derecho al voto, a la educación y a ocupar puestos profesionales, aún no lograban emanciparse del varón (Valcárcel, A., 2001).

Estados Unidos por su parte en los años de 1970, aprobó 71 disposiciones legales relativas a los derechos de las mujeres, procesos que se fueron extendiendo por Europa progresivamente. Es en esta década que se populariza el eslogan “lo personal es

político”, se comienzan a discutir cuestiones referentes a la libertad individual de la mujer, como el uso libre de los anticonceptivos y la legalización del aborto (Muy Historia, 2018). Así en la tercera ola, la protesta feminista se comienza a organizar como institución, acuñando términos como: “patriarcado”.

Desprendiendo así en otros países, la reflexión de mujeres de otros países, entre los cuales México fue uno de los primero en Latinoamérica en aprobar el voto de la mujer para elecciones locales en primera instancia, y más adelante para nacionales, además de llevar a cabo congresos de mujeres en donde se discutían temas tan controversiales para la época, como las sexualidad de las mujeres.

Pues aunque en la mayor parte del país la mujer seguía mantenida como describe la antropóloga mexicana Lourdes Arizpe (en Gutiérrez, G., 2002, pág.64), en “un mundo privado abandonado en los oscurantismos machistas, religiosos y sexistas”, luego o a raíz de las llamadas “Muertas de Juárez”, expresión que hace referencia a la suma de feminicidios cometidos en Ciudad Juárez desde 1993, desató falta de credibilidad hacia el gobierno por parte de la población, pese a la incapacidad de las autoridades para brindar medidas efectivas de seguridad, así como el control del narcotráfico y de la delincuencia organizada, gestando un contexto de impunidad, corrupción y miedo (Revelo, P., 2004) (Torrea, J., 2011), y por tanto de reacción de los familiares de las víctimas en demanda de justicia.

Así para la década de los noventa cuando la violencia contra la mujer estaba en un punto de emergencia nacional, siendo Ciudad Juárez, Chihuahua “una ciudad en la que se llegaron a perpetrar los peores crímenes sexuales y de género y las más sanguinarias ejecuciones que se tiene memoria en la historia

contemporánea de México” (Revelo, P., 2004, pág.21) (Bastidas, S., 2010), la resistencia de las mujeres en protestas no paró.

Mujeres y familiares de las víctimas, así como académicos, artistas, y sociedad civil comenzaron a organizarse y protestar contra la poca o nula respuesta de las autoridades, dando origen a la primera confrontación directa de grupos locales con las autoridades municipales y estatales a principios de los noventa, impulsado por la Coordinadora Pro Derechos de la Mujer. Organización conformada entre 1994 y 1998 por trece ONG, entre las que se encontraban grupos fundados desde fines de los sesenta que luchaban por la defensa de los derechos de las trabajadoras de las maquilas.

Así, entre las primordiales demandas de la Coordinadora se encontraba la creación de instancias no gubernamentales que atendieran la creciente problemática de la violencia sexual y la inseguridad pública, a través de protestas que buscaban obligar al Estado a brindar resolución, así como a concientizar a la población que los asesinatos por razones sexuales y de género, las violaciones y la violencia intradoméstica, son problemas que debían formar parte de las agendas públicas con urgencia (Revelo, P., 2004, pag.22).

Resultando las movilizaciones de mujeres de Ciudad Juárez clave para la lucha feminista de México a partir de foros, reuniones, encuentros, eventos académicos, culturales y artísticos para exponer obras, investigaciones y comentarios sobre la violencia de género, coorganizados entre instituciones educativas, públicas, ONG, artistas, intelectuales y la iniciativa privada, con la pretensión no sólo de debatir e intercambiar información y creaciones artísticas, sino de concebir proposiciones que ayudarán en el esbozo de políticas públicas (Revelo, P., 2004).

1.3.2. ROMPIENDO EL SILENCIO EN EL MARCO DE LA COMUNICACIÓN DIGITAL

*El patriarcado es un juez, que nos juzga por nacer
y nuestro castigo es la violencia que ya ves.
Es feminicidio. Impunidad para el asesino.
Es la desaparición. Es la violación.
Y la culpa no era mía, ni dónde estaba, ni cómo vestía
El violador eres tú.*

ESTROFA DE PERFORMANCE
“UN VIOLADOR EN TU CAMINO”,
COLECTIVA LAS TESIS, 2019

Desde huelgas de hambre y cadenas humanas hasta peticiones y memes, la protesta feminista tiene múltiples y diversas formas de apelar a la sociedad en un contexto en el que se vive desigualdad y violencia contra la mujer, en donde según un informe realizado por ONU Mujeres, la desigualdad de género es endémica pues “1 de cada 3 mujeres sufren violencia de género a lo largo de su vida; 830 mujeres mueren cada día por causas evitables relacionadas con el embarazo; solo 1 de 4 parlamentarios son mujeres a nivel mundial; y hasta el año 2086 no se cerrará la brecha salarial si no se contrarresta la tendencia actual” (UNWOMEN, s/f).

Sin embargo, hoy en día en el marco de la comunicación digital, las nuevas tecnologías han sido una poderosa herramienta de difusión que ha logrado la expansión progresiva de los movimientos feministas y la organización desde lo local hasta lo internacional de la protesta. “Al igual que con la aparición de la imprenta, la radio y la televisión, la telefonía móvil e internet

han transformado radicalmente como las personas defienden sus causas [...] Las redes sociales suelen servir para organizarse, expresar indignación y llamar la atención sobre temas que antes no se abordaban [...] Quizás sin ellos el movimiento de las mujeres sería otro” (UNWOMEN, s/f).

A través de las redes sociales, mujeres han logrado tal organización, creando colectivas, en las que difunden información que ayude a mujeres víctimas de violencia: prestan servicios por ejemplo, de psicología o acompañamiento legal; comparten boletines con los rostros de agresores, denuncian a las autoridades, evidencian errores de los medios al tratar a las víctimas, comparten fotos de las mujeres desaparecidas, comparten información sobre la participación de las mujeres en distintas áreas de conocimiento, entre otros datos.

Así, una de las movilizaciones más destacadas en la actualidad fue el oleaje de denuncias de violencia en su mayoría sexual, en el que mujeres (y hombres) comenzaron a contar sus historias a través de redes sociales utilizando el *hashtag* #MeToo desde Hollywood, expandiéndose a otros países con el #aufschrei de Alemania, #AintNoCinderella en la India, #SendeAnlat, #EverydaySexism, #QuellaVoltaChe, #FeministFriday, #HerForShe, #YesAllWomen o los #MiPrimerAcoso, #NiUnaMenos y #NiUnaMas en Latinoamérica.

Convocando la participación de miles de víctimas, y la creación de nuevos *hashtags* como: #9M, #UnDiaSinMujeres, #UnDiaSinNosotras, o #ElNueveNingunaSeMueve, etcétera.

Así, en el mundo moderno “el papel de los medios es fundamental en la formación de opinión y actitudes hacia las mujeres” y desde las mujeres. En cifras, de acuerdo con informes de ONU Mujeres, entre 3,5 y 5,5 millones de personas en todo el mundo participaron en protestas de mujeres el 21 de enero de 2017 por

los derechos de la mujer, siendo uno de los más numerosos actos masivos que marcaron la década (UNWOMEN, s/f).

Y en México, si bien la participación y denuncia de las mujeres ha estado presente en diferentes épocas de la historia, de acuerdo con el contexto sociocultural que las aquejaba. Hoy en día, el auge del movimiento feminista en el país va de la mano junto con movilizaciones internacionales, como las de Argentina, Chile, Brasil, Estados Unidos o España.

Así, la cuarta ola del feminismo comenzó a despertar en México aproximadamente desde 2016 “después de que la etiqueta *#MiPrimerAcoso* visibilizara la frecuencia con la que las mexicanas padecen el acoso en las calles” (Corona, S., 2019) y cobrando fuerza en los años siguientes, también por el contexto de pandemia que propiciaba un uso mayor de redes sociales pese al confinamiento, pero que también dejó ver a través de las pantallas la violencia que viven las mujeres en sus propios hogares.

De forma que aunque “el movimiento [feminista] ya venía recorriendo otras partes del mundo desde hace aproximadamente cinco años, el aumento significativo de asesinatos y desapariciones de niñas y mujeres en el país reafirmó las consignas de: ‘¡Ni una más!’, ‘¡Justicia!’ y ‘¡Nos están matando!’” (Galván, M., 2019).

Adoptando símbolos como el uso recurrente de diamantina; la instalación de *Antimonumentas*; adoptando el pañuelo verde de Argentina; las cruces rosas de las madres de las *Muertas de Juárez* o con el performance chileno “Un violador en tu camino”, las mujeres salieron a pintar la ciudad, quemar mobiliarios, romper vidrios, narrando:

La realidad de un país: ‘México feminicida’, porque cada cuatro minutos una mujer sufre una violación; ‘Autodefensa

ya', porque las denuncias por delitos sexuales han aumentado un 20% en lo que va de año en un país donde el 93% de los delitos queda sin resolver. También 'Nunca más tendrán la complicidad de nuestro silencio', porque cientos de mujeres mexicanas han decidido que su grito de hartazgo resuene cada vez con más fuerza, por las miles, millones, que no lo pueden hacer (Corona, S., 2019).

Para 2019, "Y la culpa no era mía, ni dónde estaba ni cómo vestía" (Las Tesis) hizo resonancia en el país, "principalmente en la capital, en el Estado de México, en Puebla, en Veracruz, en Michoacán, en Guanajuato y en Yucatán, donde las mexicanas se vendaron los ojos, usaron colores negro, morado y verde, símbolos de la lucha contra la violencia y por la despenalización del aborto" (Galván, M., 2019).

Para el siguiente año, la movilización feminista seguía en el país. En la Ciudad de México, el domingo 8 de marzo de 2020, se realizó una protesta masiva a la cual, según el Centro de Información Vial de la Secretaría de Seguridad Ciudadana, asistieron alrededor de 80 mil mujeres (Animal Político, 2020). Desde el Monumento a la Revolución hasta en Zócalo de la CDMX, las fuentes de Paseo de la Reforma fueron teñidas de color rojo, monumentos en este mismo tramo fueron pintados con consignas como "México Feminicida", "Feliz el día que no falte ninguna", "Autodefensa Feminista", "México Macho", "Nos están matando y te vale madre" o "El asesino Eres Tu" sobre el suelo de las calles, avenidas, banquetas, en las bardas, ventadas, vitrales, cortinas de accesorias. Además de romper vidrios de estaciones de metro Hidalgo y puertas y ventanas de negocios como restaurantes KFC o tiendas como Circle K y OXXO.

El recorrido encabezado por madres de víctimas, se partió con escala en *La Antimonumenta* ubicada en Avenida Juárez (frente al Palacio de Bellas Artes) donde un grupo de mujeres cantaron “La Llorona”, luego de guardar un minuto de silencio para conmemorar a las víctimas de feminicidio.

Y finalmente se llegó a la explanada del Zócalo capitalino, donde en el asta bandera colocaron carteles con fotografías y nombres de víctimas de feminicidio, así como denuncias contra hombres por violación y acoso. Fogatas y danzas a su alrededor, cantando y gritando consignas del movimiento.

Al día siguiente, la protesta continuó pero a través de un paro nacional, el 9 de marzo de 2020. Si bien, no se salió a marchar, equiparable a una huelga, esta vez la protesta fue simbólica representando la ausencia con *#UnDiaSinMujeres* que consistió en no realizar actividades laborales, domésticas, estudiantiles ni compras. Evitar salir a las calles y en casa no hacer las actividades que normalmente se realizan para servir al hombre.

La protesta fue convocada por el colectivo veracruzano feminista *Las Brujas del Mar*, haciendo la invitación a través de las redes sociales viralizándose en poco tiempo hasta ser una convocatoria nacional, bajo los hashtags *#ElNueveNadeiSeMueve*, *#9M*, *#Paro9DeMarzo*, etcétera, en defensa de los derechos de las mujeres (Méndez, O., 2020) .

Para el 2021, el nivel de convocatoria para la marcha del Día de la Mujer disminuyó, pues ya nos encontrábamos declarados en contexto de pandemia, aunque no con todas las precauciones de confinamiento. Por lo que la marcha se logró llevar a cabo, pero no con el mismo número de participación del año pasado.

Sin embargo, el confinamiento que vino luego de que la pandemia de COVID arrasara en México, también vino con ella una

pandemia de violencia contra la mujer, pues al estar recluidas en sus hogares, estaban más tiempo en contacto con sus agresores, que muchas veces eran sus propios familiares.

De esta forma, el activismo feminista prosiguió en las redes socio digitales o bien en marchas, con uso de cube bocas o mascaradas que incluso servían para impedir la visibilidad de los rostros en cuanto a las represalias que podrían tener por las autoridades.

Así, uno de los contextos sociales y culturales en los que se desarrolla esta protesta feminista es dentro de un contexto de pandemia, que aisló a la población de las calles para disminuir la propagación del virus, pero que desató la propagación de otro “virus”, el de la violencia doméstica hacia la mujer, en donde el confinamiento resultó ser un espacio en donde hubo mayor posibilidad de violentar a la mujer y de que esta situación se quedaría entre muros.

Por accidente o intencionalmente, se comenzaron a *viralizar* episodios de mujeres que estaban conectadas en sus redes en vivo siendo agredidas por sus parejas, por ejemplo, mientras transmitían por plataformas como ZOOM, o live de Facebook/Instagram. Lo que también desató que activistas estuvieran más alerta creando contenido digital que informara sobre lo que es la violencia contra la mujer, los rasgos o las “banderas rojas” para identificarla y compartiendo información de formas y estrategias que ayudaran a las mujeres recluidas con sus agresores por la pandemia a poder escapar, denunciar, avisar o pedir rescate, además de brindar apoyo psicológico y legal por medio de las redes sociales.

1.3.3. LOS FEMINISMOS COMO MOVIMIENTOS SOCIALES

*Tengo todo el derecho a quemar y a romper.
 No le voy a pedir permiso a nadie,
 porque yo estoy rompiendo por mi hija.
 Y la que quiera romper, que rompa,
 y la que quiera quemar, que queme,
 y la que no, que no nos estorbe.*
 YESENIA ZAMUDIO, 2020

Muchas han sido las manifestaciones contra esta estructura de orden patriarcal, y poco o mucho, se han logrado avances y cambios con un alcance internacional y de características multipresentes (Fernández, T., 2004), generando un movimiento cada vez más diverso, plural y amplio que incorpora a su vez diversas propuestas en tanto al respeto y autonomía sobre el cuerpo, la sexualidad y la no violencia, “hasta los cambios estructurales que aún siguen pendientes en esta sociedad altamente desigual y segregada” (Monzón, A., 2015, p. 7).

Las mujeres se vieron en la necesidad de crear un movimiento social que cuestionara el orden de géneros “con predominio masculino que se manifiesta concretamente en estructuras, ideologías, instituciones, tradiciones, rituales, leyes que sobrevaloran y sancionan el poder de los hombres sobre las mujeres” (Monzón, A., 2015, p. 10).

Así entonces, “el sustrato discursivo, teórico, filosófico y político de los movimientos de mujeres es el feminismo” (Monzón, A., 2015, p. 11), paradigma que sustenta la crítica a la cultura patriarcal, sus valores, creencias e instituciones y que plantea nuevos discursos de afirmación y de resignificación de la mujer

El feminismo es una vanguardia (una vanguardia que ya tiene tres siglos), y, como tal, no solo ha parado de avanzar desde que nació, sino que, en su doble vertiente de teoría política y movimiento social, en estos último quince años ha revivido con una fuerza que nunca hubiéramos sospechado cuando nos pasábamos la vida explicando que aquello de feminismo no es lo contrario a machismo (Varela, 2019, p.13).

De modo que esta investigación se centrará en los feminismos no sólo desde su expresión teórica, sino principalmente como movimientos sociales. Que como movimiento relativamente contemporáneo, tiene una suerte de pluralidad que reconoce la participación de diversas experiencias de mujeres con diferente “condición de clase, étnico/racial, preferencia o identidad sexual, edad, adscripción religiosa, lugar de procedencia o ubicación geográfica por mencionar las más relevantes” (Monzón, A. 2015, p. 7), generando un movimiento cada vez más amplio y heterogéneo que reúne a mujeres de diversas condiciones, desempeñando ahora su papel como “sujetas, organizadas para la demanda y reivindicación de derechos y para el planteamiento de nuevos paradigmas” (Monzón, A., 2015, p. 8).

Así, la socióloga, investigadora y comunicadora social feminista guatemalteca, Ana Silvia Monzón, asegura que en los últimos años ha habido un desarrollo importante en la teoría feminista que ha aportado “nuevas categorías y metodologías de análisis para la comprensión, cada vez más compleja, de la condición, situación y posición de las mujeres como sujetas sociales, históricas, epistémicas y políticas, [propiciando] abundancia de experiencias y expresiones” (2015, p. 7-8).

En este sentido, las múltiples y diversas manifestaciones y expresiones de mujeres, resultan ser un movimiento social al cuestionar el orden patriarcal, machista y misógino, redefiniendo las formas de acción social (Touraine, A., 2000) al plantear su propio discurso, resignificando su identidad y poder político desde “la autonomía y la libertad de ser, decir y estar en el mundo” (Monzón, A., 2015, p. 10).

Y a través de las protestas feministas, las mujeres desarrollan un alto nivel de integración simbólica al constituir su identidad a través de los colores, formas, frases, insignias, prendas, etcétera, que expresan en las marchas, dando lugar a “otras estéticas, lenguajes y discursos” (Monzón, A., 2015, p. 29) más allá de lo tradicional, visibilizan sus contradicciones y rechazo al patriarcado y toda la violencia que de éste se desprende hacia la mujer.

Así, este conjunto de expresiones, aportes e iniciativas “se mueven a partir de discursos a favor de sus derechos, o de propuestas radicales hacia la transformación social, política, económica, ideológica, epistémica, simbólica y cultural” (Monzón, 2015, p. 31), y el feminismo ya no solo queda en teoría, sino que se vuelve una práctica, un modo de vida y todo un movimiento social que convoca a cambios en las identidades personales y se implica en la dinámica social y política, pues de acuerdo a Monzón, “es una llamada a la acción. Nunca puede ser sólo un credo” (2015, p.1) que tiene el objetivo de transformar el mundo, abriendo “camino en espacios inéditos, planteando, resignificando y politizando nuevas formas de expresión” (Monzón, A., 2015, p. 28).

Y en ese sentido, movimiento social abordado como aquellos que tienen el objetivo de visibilizar una malformidad social y al provocar y demandar un cambio social fundamental “obrando

para ello con cierta continuidad, un alto nivel de integración simbólica y un nivel bajo de especificación de roles, y valiéndose de formas de acción y organización variables” (Riechmann, J. y Fernández, F., 1994, p. 48), la mujeres se convierten en agentes colectivos movilizados gestando nuevos marcos de sentido y abriendo espacios transformadores en los que participan las múltiples voces. En este caso, de mujeres como sujetos políticos que dialogan, debaten, alimentan, aportan y renuevan las formas de entender la realidad, así como de “mostrar lo antes invisible, y de construir una igualdad más profunda y abarcante” (Corsio, A., 2012, p. 9).

La protesta social se vuelve entonces un ejemplo de herramienta para visibilizar una lucha por la igualdad, la libertad y la justicia. Así, el movimiento feminista, como movimiento social se vale de “prácticas, resistencias, luchas, reflexiones y propuestas contrahegemónicas y antineoliberales, con variadas situaciones y coyunturas de transformación radical y construcción de alternativas [...] mirando hacia sus condiciones históricas, sus capacidades y la viabilidad de construcción de sociedades más justas” (Corsio, A., 2012, p. 9), en donde la denuncia se transforma en una “contra narrativa teórica y vivencial para la sobrevivencia de las mujeres, [...] desde los feminismos, donde lo personal también es político, desde la recuperación y defensa de nuestro cuerpo territorio” (Quintanilla, A. y Bermúdez, F., 2020, p. 8).

La participación de las mujeres en estos movimientos se convierte en una forma de resistencia y transformación al intentar poner en discusión las problemáticas sociales, culturales, políticas, económicas, etcétera, en relación con las desigualdades y violencias de género que se viven cotidianamente.

A través de ciertas acciones, como lo son las protestas, las mujeres buscan hacer oír sus voces, expresar sus demandas, “profundizar la democracia entendida en su sentido más amplio, y proponer transformaciones de las jerarquías que rigen el actual sistema social, económico, simbólico, cultural y político” (Monzón, A., 2015, p. 8).

De modo que la necesidad de realizar ciertas formas de protesta como parte de un movimiento social “constituyen intentos fundados en un conjunto de valores compartidos para redefinir las formas de acción social e influir en sus consecuencias” (Touraine, A., 2000, p. 101), así como de hacer valer los derechos humanos fundamentales de un país democrático.

En este sentido, las protestas feministas como parte de un movimiento social están logrando una revolución al ser un campo de acción inmediato que se articula desde “un ya mismo, desde un ahora, que está en la relación con nuestrxs compañerxs, y novixs y padres y jefes. Se trata de una forma de vida distinta (y propone esta forma como posible para los demás) que dinamite la palabra del macho, que cuestione las prácticas sociales sustentadas en el discurso de opresión” (Porcelli, M., 2018, p.136).

1.4. CULTURA DE LA SUBVERSIÓN: RESCATAR LAS MEMORIAS DOLOROSAS A TRAVÉS DE LA COMUNICACIÓN VISUAL

*Tanto el arte como la política,
mantienen una naturaleza variable que muda con la sociedad,
es una carga de historicidad.*

ECO, 1970, P. 148.

En la protesta social, varios tipos de expresiones y recursos para dar una mayor visibilidad a la lucha han sido utilizados a lo largo de la historia subversiva. Así, en este apartado realizaremos un breve recuento de pistas que nos permitan conocer cómo ha sido el proceso de la protesta social y la relación de ésta con la política y la estética en las manifestaciones, para así entender porqué o cómo es que hoy en día las protestas se realizan de cierta forma, ya sea desde lo pacífico o hasta la violento, así como la implementación de ciertos elementos que configuran una estética específica en cada protesta.

En primera instancia, daremos cuenta de la importancia y de la expansiva influencia del marxismo como postura ideológica que desde el siglo XIX ha invitado desde el pensamiento crítico al combate y abolicion de las jerarquías humanas a través de alternativas revolucionarias, siendo un elemento clave para concebir las nuevas necesidades revolucionarias y las múltiples acciones de protesta que se han realizado en varios países de Europa, América, Asia y África, con manifestaciones tan relevantes en la historia como los eventos del mayo francés en 1968.

En Latinoamérica, es posible encontrar vislumbres de esta actitud y condición revolucionaria e inconforme, en la obra de algunos artistas, literatos e intelectuales desde comienzos del siglo XX, sin embargo, esta tendencia empieza a radicalizarse progresivamente a finales de la década de 1960, puesto que, debido al contexto histórico internacional de conflicto político, “comenzaron a surgir intenciones de utilizar la creación artística como medio de apoyo para la instauración del socialismo en Latinoamérica, como una herramienta efectiva de propagación y consolidación de ideales revolucionarios latinoamericanos, que serviría para contrarrestar un arte al servicio del imperialismo y la burguesía” (Torres, S., 2015, p.22).

Así, desde finales de la década de 1960 y toda la década de 1970, numerosos artistas latinoamericanos inundados por la teoría marxista consideraban que el ejercicio artístico en Latinoamérica estaba limitado por mecanismos de poder económico y social que subordinaban a los países latinoamericanos a los intereses de la élite que controlaba los espacios de exhibición y promoción de creación artística en función del capitalismo. Proponiendo entonces un debate acerca del rol del arte en la sociedad, considerándolo como una herramienta de transformación de la realidad, con la potencia para liberar a la sociedad de los mecanismos de poder (Torres, S., 2015).

De esta manera comienza una hibridación del arte con lo político, de acuerdo con Nelly Richard esta relación refiere a “una articulación interna de la obra que reflexiona críticamente sobre su entorno desde sus propias organizaciones de significados, desde su propia retórica de los medios” (2009, p.9). De tal forma que el arte en Latinoamérica comenzó a constituir una herramienta de crítica política con el objetivo de “hacer cons-

cientes los mecanismos de la dominación para transformar al espectador en actor consciente de la transformación del mundo” (Rancière, J., 2005, p.34)” con encuentros y acciones colectivas, surgiendo una *Cultura de la Subversión* por medio del arte.

A principios de la década de los setenta, en países como Argentina, Chile, Brasil, Cuba y México, destacaron movimientos relacionados con el arte como intervención, pese a sus contextos de conflicto político, algunos con dictaduras militares, autoritarismos y represiones brutales.

Artistas e intelectuales a través de recursos estéticos se hicieron visibles tanto local como internacionalmente debido a sus críticas políticas hacia el Estado, a las autoridades, a la élite, mostrando los mecanismos de dominación para así sensibilizar a los espectadores y motivar a un cambio mediante la acción. Por ejemplo, en la Argentina de la década de 1970, bajo un marco militarista, surge la noción de la *cultura de la subversión*, la cual pretendía contar la realidad social tal y como era sin las máscaras que el gobierno presentaba.

Así, artistas-activistas decidieron contrarrestar las problemáticas sociopolíticas, organizando eventos y reuniones, como el Primer Encuentro Nacional de Artistas de Vanguardia en la ciudad de Rosario en agosto de 1968, concluyendo que el arte verdadero “apoyaría a los movimientos de liberación nacional y social, y la renuncia a participar en las instituciones establecidas por la burguesía para la absorción de fenómenos culturales [...] es decir, que asumirían las luchas sociales como suyas, utilizando las capacidades que su formación de artistas les confería, para apoyar en lo necesario a estos movimientos” (Torres, S., 2015, p.43).

Artistas comenzaron a desarrollar sus actividades artísticas con un enfoque político tomando como base situaciones precarias

de la sociedad, como la que se estaba viviendo en la Provincia de Tucumán al norte de Argentina Realizando campañas que consistían en distribuir carteles, “escrache”, volantes y la pinta de algunos muros con frases de denuncia como: *Tucumán Arde* (Longoni, A. y Mariano M., 2010). También, se realizaron expresiones estético-políticas como el montaje de homenajes con motivo del aniversario de la muerte del guerrillero Ernesto *Che* Guevara, tiñendo las fuentes de rojo y el agua que corría en la aceras de la ciudad de Rosario, mientras que en Buenos Aires mostraron “un gigantesco afiche en un lugar céntrico con su efigie.” (Torres, S., 1971, p. 50-60).

Otra de las piezas estéticas que representan al oscuro contexto político de Argentina en aquel momento fue la instalación-performance al prisionero político desaparecido Luis Pazos que “constaba de tres figuras que simulaban lápidas de un cementerio colocadas en medio de la plaza, frente a las cuales se acostaron personas del público para simular personas asesinadas” (Torres, S., 2015, p. 64-65). también, trescientos metros de cinta negra para enlutar una plaza pública (el luto se debía a los acontecimientos de Trelew), interrumpida por un moño luctuoso cada determinada distancia, además de la instalación de 16 cruces blancas pintadas sobre la pared, una por cada guerrillero asesinado en Trelew y al final unos puntos suspensivos, que indicaban que el número podría seguir creciendo, colocando fotografías amplificadas bajo las cruces de los campos de concentración alemanes para hacer una analogía entre estos y los prisioneros de Trelew (Torres, S., 2015, p. 62-63).

Con ejemplos como los anteriores se puede notar que a finales de los sesenta y toda la década de 1970 fueron de gran trascendencia para la historia de los países latinoamericanos, como Brasil saboteando encuentros culturales internacionales pese a

la censura hacia sus artistas por parte de las autoridades; o tras la represión en Chile luego del derrocamiento y asesinato del presidente Allende, con persecuciones, quema de obras y literatura de corte comunista y socialista, reprimiendo el ámbito artístico (Torres, S., 2015).

Y en México, luego de la masacre estudiantil de 1968, la protesta social y artística se hacía ver con pintas, carteles, volantes, poemas, artículos, etcétera que denunciaban la injusticia social que vivía el país, haciendo crítica por medio de recursos estético-políticos hacia un Estado homicida. En la década de 1960 y 1970 la participación en la intervención política ya no solo fue de artistas, sino también de intelectuales, literatos, periodistas y civiles en general demandando justicia. Y más adelante otros recursos expresivos estéticos que resaltan en la historia del arte como intervención en México, fueron también en su momento en las década de 1980, el colectivo “No- Grupo”, integrado por artistas mexicanos que comenzaron a incorporar el performance, la instalación, la ambientación, proyectos transdisciplinarios como la fotografía y video y la interacción con los espectadores motivándolos a participar en la escena artística, la cual se caracterizó por la crítica y burla al orden establecido tanto en el ámbito artístico como a la situación social en general, económica y política que se vivía en aquel momento (Arvide, C., 2012).

Con el paso del tiempo, a finales de la década de 1990 y principios del nuevo siglo en adelante, resurgió esta nueva forma de visibilizar la crítica social y política estéticamente con el *Arte Urbano*¹⁴ con el *boom* del *graffiti* en los ochenta, “gestado como una

¹⁴ Arte urbano o arte callejero, es un término que hace referencia a diversas formas de expresión artística callejera.

batalla *underground* de los jóvenes que buscaban expresarse, mediante la transgresión de los límites” (Arvide, A., 2012).

La utilización del aerosol (o cualquier artefacto que sirva para marcar o pintar) fue y ha sido un recurso que permite expresar y visibilizar identidad a través de la intervención y transgresión de espacios públicos, lugares que sean altamente visibles como en analogía a los espectaculares publicitarios del sistema mercantil. Estrategia que comunica visualmente a través de la modificación, obstrucción o destrucción del espacio y elementos que conforman lo público, logrando una intervención social y con discurso político.

De esta forma, la esfera artística ha estado ligada a la protesta social, ayudando a resolver e incrementar la visibilidad de la protesta, como en el caso de las manifestaciones de “Las madres de mayo” en Argentina, protesta de mujeres que han sido clave en la lucha feminista de hoy en día, utilizando un pañuelo blanco en la cabeza que se ha vuelto ya símbolo del duelo y la incertidumbre de las madres de víctimas de violencia por parte del Estado, o acciones como el famoso *Siluetazo*: sombreando siluetas que simbolizan la ausencia de cuerpos, es decir de los desaparecidos acciones que han logrado trascender en el tiempo y que incluso han sido adoptadas en otros países.

Y en México, el ejemplo de recursos estéticos que han resalado en esta misma línea, han sido los *Antimonumentos*¹⁵, como el *Antimonumento +43*, obra creada por los padres y un colectivo de artistas plásticos a fin de recordar la desaparición de los 43 normalistas de Ayotzinapa en 2014, colocado sobre el Paseo de la Reforma el 26 de abril de 2015.

¹⁵ Instalaciones colocadas tradicionalmente durante una manifestación, que busca recordar un hecho reciente trágico o mantener la reclamación de justicia a la que los gobiernos no han dado respuesta satisfactoria ante la óptica de los demandantes.

“Si un monumento remite a un acontecimiento del pasado que es necesario aprehender (en el latín *monumentum* significa ‘recuerdo’), el proyecto +43 es la construcción de un *antimonumento* porque no aspira a perpetuar el recuerdo, sino a alterar la percepción de que un hecho es inamovible. +43 se define como una protesta permanente de reclamo y de justicia al Estado en el espacio público. + 43 quiere ser una llamada de atención a los transeúntes que cruzan cotidianamente la zona” (El Herald, s/f).

De tal forma que estos métodos de acción colectiva “manifiestan abiertamente una aberración, mal funcionamiento, abuso, o incongruencia en la sociedad o en el poder, evidenciando la necesidad de un cambio de directriz, expone principalmente una postura sobre la relación Estado-Individuo en su contexto temporal y espacial [...] (actuando) como medio de concientización y por consecuencia puede contribuir a la transformación de aquello que denuncia” (Torres, S., 2015, p.18), pues “no hay acción colectiva sin intencionalidad, sin una cotidiana y compleja dinámica intersubjetiva de construcción de sentido” (Pineda, 2010, p. 327).

ESTO ES
PELEAR
COMO
"NIÑAS"



TODAS TENEMOS
UNA AMIGA
VICTIMA

PERO POR LAS QUE ESTAMOS,
POR LAS QUE VIENEN,
TIENE UN



#MiVozEsMia
No Del
Legislador

CAPÍTULO



.....
CONSIDERACIONES
TEÓRICO-CONCEPTUALES
PARA UNA REFLEXIÓN
ESTÉTICA
DESDE LA SEMIÓTICA
Y RETÓRICA VISUAL

En este apartado se propondrán una serie de interpretaciones teóricas en cuanto a la estética y cómo ésta a partir de permitir una “experiencia de interpretación singular que se deriva de los procesos de percepción sensible” (Romeu, V., 2013, p. 55) por su cualidad de “disciplina que se ocupa de la estesis (condición sensible del sujeto)” (Romeu, V., 2013, p. 57) puede ser estudiada desde la semiótica, debido a los procesos de percepción que las protestas feministas convocan desde la construcción de sus signos y significados. Es decir que, los elementos visuales que configuran las protestas feministas pueden ser analizados como signos que “juegan un papel fundamental en la construcción del sentido” (Romeu, V., 2013, p. 59) de la lucha feminista a través de una experiencia sensible y emocional que “construye conocimiento sobre el objeto a partir de transformarlo en signo y obtener de su cualidad signica la información que además le permite conocer la forma en que la construye” (Romeu, V., 2013, p. 59- 60).

2.1. EL SIGNO DESDE LOS PIONEROS DE LA SEMIÓTICA MODERNA

Para ubicar el planteamiento teórico se abordarán a los métodos de acción colectiva de las protestas feministas como fenómenos signicos, es decir, como fenómenos de significación y por ende

de comunicación, que se han desarrollado dentro de determinada estructura sociocultural, o sea, el modo en que estos signos significan en los discursos actuales dentro de un contexto de lucha feminista contra la violencia hacia la mujer.

En primera instancia, para entender y determinar la concepción del signo que utilizaremos en el análisis semiótico del planteamiento, se rescatarán algunas de las concepciones sobre lo que es el signo y como han ido cambiando y evolucionando a través de los años desde la lingüística, hasta adaptarlo al estudio de las imágenes, como se pretende en esta investigación.

Uno de los pioneros en plantear la posibilidad de que es el punto de vista el que construye el objeto a considerar, lo fue el lingüista, semiólogo y filósofo suizo Ferdinand de Saussure, conocido por ser el padre de la lingüística estructural, quien en 1916 propone que para poder comprender aquellas estructuras de significación, es necesaria una ciencia que estudie la vida de los signos entendidos como “artificios comunicativos que afecta[n] a dos seres humanos dedicados intencionalmente a comunicarse y a expresar algo” (Eco, U., 2000, p. 32) en un contexto de la vida social, a la que llamó, *Semiología*.

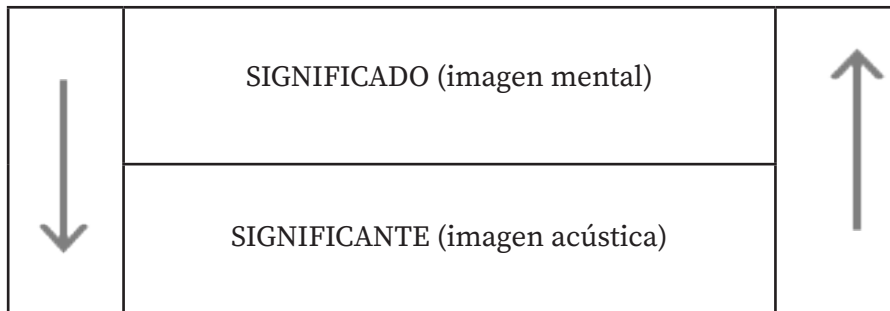
Si bien Saussure en aquel momento se especializaba en la lingüística, sin tener idea de lo que sus estudios desencadenarían a través del análisis posterior por parte de los cuadernos de apuntes de sus estudiantes, fue y es considerado el padre de la lingüística y de abordar el estudio de los signos, en qué consisten y cuáles son las leyes que los rigen.

Así, la Semiología tiene por objeto el estudio de todos los sistemas de signos, “cualquiera que fuere la sustancia y los límites de estos sistemas: las imágenes, los gestos, los sonidos melódicos, los objetos y los conjuntos de estas sustancias —que pueden encontrarse

en ritos, protocolos o espectáculos— constituyen, si no «lenguajes», al menos sistemas de significación” (Barthes, R., 1971, p. 13) y a través de ésta se pueden interpretar rituales, modas, formas de comer, consumir, decorar, etcétera, como conjuntos de signos estructurados que significan, en donde el significado es “algo que se refiere a la actividad mental de los individuos dentro de la sociedad” (Eco, U., 2000, p.32), de modo que a través de la semiología se pueden entender los procesos sociales como procesos de comunicación.

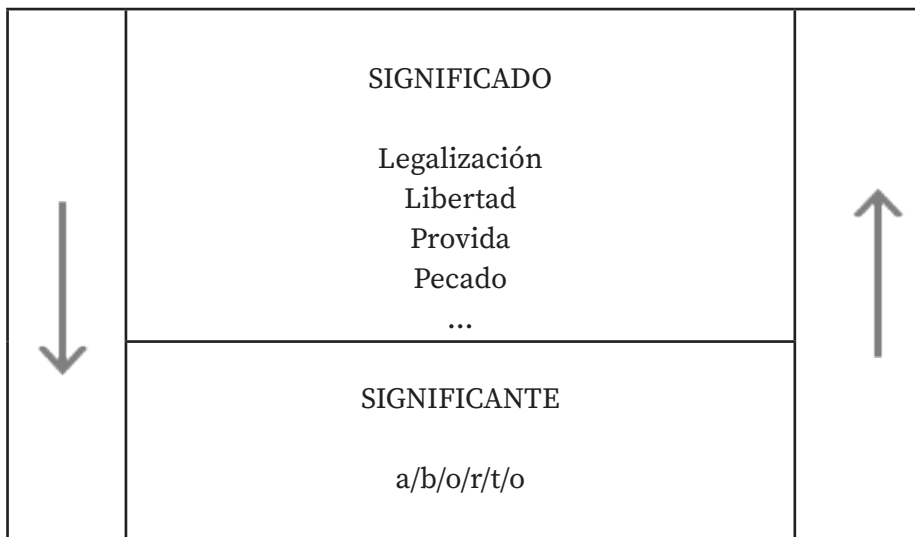
Saussure, planteó un diagrama para poder entender la relación entre los elementos que conforman al signo, es decir el *Significado* y el *Significante*, los cuales en su conjunto denominó como *Signo Lingüístico*.

FIGURA 1: SIGNO LINGÜÍSTICO DE SAUSSURE



(Diagrama tomado de Eco, U., 1976)

FIGURA 2: EJEMPLO DEL ESQUEMA DE SAUSSURE



(Elaboración propia, retomando a Eco, U., 1976)

EJEMPLO: Mientras al leer o escuchar la palabra “aborto”, la imagen mental puede representar el apoyo al acto, el color verde, la pañoleta, las marchas en pro; o bien para otra persona podría presentarsele la imagen mental de un feto, o de connotaciones religiosas, etcetera. Es decir, el plano de la interpretación puede ser infinito, dependiendo de cada persona, así como de su contexto, cultura, edad, y demás.

Por otro lado, desde el estudio del mundo como una estructura a partir de teorizar los signos, encontramos al filósofo, lógico, estadounidense Charles Sanders Peirce, considerado el fundador del pragmatismo y el padre de la semiótica moderna o teoría de los signos; quien parte de entender al signo como “algo que está en lugar de alguna otra cosa para alguien en ciertos aspectos o capacidades” (Eco, U., 2000, p. 33) y desde esta mirada aborda el estudio de cualquier tipo de signos tomando en cuenta los usos y las potencialidades de sentido que adquieren dependiendo su contexto social e histórico.

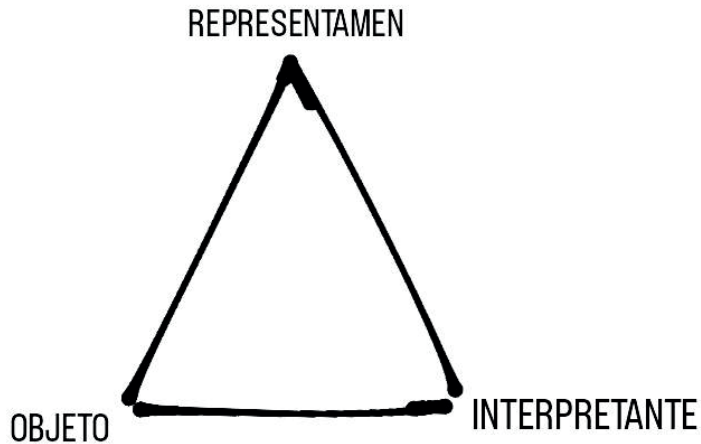
Con el nombre de *Semiótica*, en 1931, Peirce desarrolla la propuesta de analizar al mundo concibiendo como un mundo de signos en el que cada signo es, a la vez, tanto interpretando como interpretante y así en una sucesión infinita.

El interpretante del que él antecede es interpretado por el que le sigue, en un proceso inferencial propio de una semiosis, entendida ésta como “una acción, una influencia que sea, o suponga, una cooperación de tres sujetos, como, por ejemplo, un signo, su objeto y su interpretante, influencia tri-relativa que en ningún caso puede acabar en una acción entre parejas” (Eco, U., 2000, p. 32).

Así bien, Peirce desarrolla una teoría de los signos, la cual consiste en ser “doctrina de la naturaleza esencial y de las variedades fundamentales de cualquier clase posible de semiosis” (Eco, U., 2000, p. 32) y que dentro de las teorizaciones que aporta, una que nos ocupará será la de identificar al signo como una tríada, pues si bien desde los aportes de Saussure es importante rescatar la existencia de un significante y un significado. Con Peirce encontramos un elemento más para entender el proceso de semiosis, el *Referente* u *Objeto*, es decir aquello que remite al

signo, pero no representado completamente, sino de acuerdo a una idea (Alcaraz, 2017).

FIGURA 3: SIGNO TRIÁDICO DE PEIRCE



(Diagrama tomado de Eco, U., 2000)

El *Representamen* entendido como la parte del signo que representa a su objeto aunque no en todos los aspectos, sino que hace referencia a una idea. Es decir, que sería el signo en sí mismo. Y el *Interpretante* por su parte es el que se encarga de construir una idea a través de otros signos y quien media entre el objeto y el representamen.”Es otra representación referida al mismo objeto” (Eco, U., 1977, p.133).

TABLA 1: EJEMPLO DE TRIÁDA DE PEIRCE

REPRESENTAMEN (significante)	OBJETO (referente)	INTERPRETANTE (significado)
Pañuelo blanco lucha de las madres de desaparecidos en Argentina		lucha protesta desapariciones madre hijos abuelas dictadura Argentina ...

(Elaboración propia adaptada al lenguaje visual)

Por otra parte, dentro de esta triada, cada uno de los elementos se compone de su respectiva triada:

- Representamen>> Triádica de comparación (Cualisigno, Sinsigno, Legisigno)
- Objeto>> Triádica de ejecución (Índice, Ícono, Símbolo)
- Interpretante>> Triádica de pensamiento (Término, Proposición, Argumento).

Sin descartar que cada categoría pueda aplicarse a nuestro objeto de estudio, por razones de comprensión del tema, puesto a

que estas categorías fueron pensadas desde la lingüística para comprender los niveles de pensamiento y comprensión humana, es decir un grado mucho más complejo de análisis, puesto que respecto a la categoría de Índice no se podría aplicar a todas la protestas debido a la variación de cada manifestación en tanto que tenemos desde la más efímera hasta las propias instalaciones, pero se transforman frecuentemente. De modo que para poder tener registro de los indicios implicaría un análisis más detallado y complejo que se evitará en esta investigación, centrándose únicamente en las categorías de *Icono* y *Símbolo*, que permitan abordar a los métodos de acción colectiva de las protestas como signos desde su lenguaje visual.

La primera categoría sería entonces entender al signo como o *Icono*, es decir, cuando representa la idea, guardando relación de semejanza o de identidad. Por ejemplo, un dibujo, una imagen o una fotografía, que dependiendo de su parecido con la realidad tendrá un mayor o menor grado de iconicidad.

TABLA 2: COMPARACIÓN DE NIVELES DE ICONICIDAD



(Elaboración propia)

Y el *Símbolo*, que es cuando el signo representa una idea por medio de convenciones sociales sin tener una relación de semejanza o continuidad, más que el vínculo de la asociación por convención entre el significante y el significado denotado. Por ejemplo, los colores, a los cuales se les suele dar determinada significación dependiendo el contexto. Como el color verde, utilizado como símbolo en el movimiento “La Marea Verde”, oleada del movimiento feminista en pro de los derechos sexuales y reproductivos de la autodeterminación del propio cuerpo, en donde el pañuelo verde usualmente colocado en la muñeca o el cuello refiere al apoyo consciente y libre sobre la interrupción del embarazo.

Y es preciso resaltar que un signo puede leerse desde cualquiera de las tres categorías de la triada de Peirce, ya sea por separado para una comprensión más didáctica o simultáneamente.

Así, finalmente, de acuerdo con Peirce, el signo entonces será ese algo que está por algo para alguien en una relación. De modo que no se puede pensar ni comunicarse sin tener una mediación a partir de signos, por lo que estas categorías de análisis nos permitirán identificar a la protesta feminista como signos y desde sus elementos particulares de significación como mediadores para la comunicación.

2.2. LA CULTURA COMO MEDIADORA DEL SIGNO: APORTACIONES DE UMBERTO ECO

Para el semiólogo, filósofo y escritor italiano, Umberto Eco, la semiótica la abordaría como la disciplina que “se establece como conocimiento teórico sólo para los fines de una praxis de los signos”

(Eco, U., 2000, p.10), la cual se ocupa “de cualquier cosa que pueda considerarse como signo” (Eco, U., 2000, p.22).

Desde las interpretaciones de Eco, el signo es algo que puede representar alguna otra cosa en opinión de alguien solo porque esa relación (representar) se da gracias a la mediación de un interpretante. Así, todo lo que a partir de un acuerdo sociocultural previamente aceptado, pueda entenderse como alguna cosa que está en lugar de otra cosa, es un signo y éste existirá siempre que “un grupo humano decida usar una cosa como vehículo de cualquier otra cosa” (Eco, U., 2000, p.33-36).

Estos procesos comunicativos necesariamente necesitan de códigos, es decir, sistemas de significación que reúnen “entidades presentes y entidades ausentes” (Eco, U., 2000, 25) y que proporcionan las reglas para generar signos “como ocurrencias concretas en el transcurso de la interacción comunicativa” (Eco, U., 2000, p. 84-85), y referentes simbólicos, del entorno intervenidos culturalmente, de modo que las diferentes formas de significación de las relaciones sociales y de los objetos se estructuran en distintos lenguajes dependiendo cada contexto social y cultural, como por ejemplo los idiomas, o el código morse, el binario, etc.

De este modo, cualquier mensaje, incluido el codificado por la lengua, no tiene un significado específico, sino que éste dependerá de reglas antes convencionadas.

Así, desde el estructuralismo, enfoque por el que navega Eco, lo que se pretende es reconstruir y entender las reglas que dan significación a los comportamientos, palabras, acciones, objetos, dentro de los procesos de comunicación sociocultural (Fernández, C. y Galguera, L., 2009).

En este sentido, desde este marco referencial podemos situar así a la protesta feministas como acción y como un proceso de

comunicación que se desarrolla en un contexto determinado, y que solo así sería posible lograr una interpretación a partir de las convenciones sociales y culturales en este contexto específico.



(Imagen propia, 2019)

EJEMPLO: El “símbolo de Venus”, signo que a través de la historia ha llegado a cierto grado de aceptación y convención ahora es un símbolo, que usualmente representa lo femenino.

Para Eco, la cultura debería estudiarse como “un fenómeno de comunicación basado en sistemas de significación” (2000, p.44-

45), pues para él, todas las relaciones de significación así como cualquier intento de establecer el referente de un signo, representan convenciones culturales.

Los comportamientos se convierten en signos gracias a “una decisión por parte del destinatario (educado por convenciones culturales) o a una decisión por parte del emisor, para estimular la decisión de entender dichos comportamientos como signos” (Eco, U., 2000, 39).



(Imagen recuperada del sitio Shutterstock.com, 2022)

EJEMPLO: Las cruces rosas en México, pese a la cultura de violencia que nos aqueja, para las mexicanas y mexi-

canos, estas cruces podrían representarnos a las víctimas de feminicidio; referirnos a las “Muertas de Juárez” de Chihuahua; o las desaparecidas que no se les pudo realizar su ritual luctuoso como se acostumbra en la cultura mexicana. Mientras que para otra cultura, al ver estas imágenes, quizás hasta que supieran el contexto, o leyeran la nota periodística que las acompaña comprenderían el significado y todo lo que representan para la cultura y la historia mexicana.

Desde la perspectiva de Eco, la función semiótica significa la posibilidad de “significar (y, por tanto, de comunicar) algo a lo que no corresponde un determinado estado real de hechos” (2000, p.100), en donde los signos son cualquier cosa que pueda considerarse como “substituto significante de cualquier otra cosa.” (Eco, U., 2000, p.22) y estos sirven para nombrar cosas existentes, “para decir que hay algo y que ese algo está hecho de determinado modo” (Eco, U., 2000, p.244).

Por ejemplo, con las cruces rosas, estas están colocadas en lugar de los cuerpos de las mujeres que fueron asesinadas y desaparecidas. Pues ya que en México se acostumbra hacer un ritual mortuario, en el que los cuerpos son enterrados en panteones, en muchos de los casos de esta violencia contra la mujer, las familias ya no pudieron recuperar los cuerpos de sus mujeres, por lo que estas cruces serían un sustituto.

Por lo tanto, de acuerdo con Eco, esto corresponde a un proceso de comunicación, desde el momento en que se aprovechan “las posibilidades previstas por un sistema de comunicación para producir físicamente expresiones, y para diferentes fines prácticos” (Eco, U., 2000, p.19).

2.3. LA ESTÉTICA COMO INSTRUMENTAL SIMBÓLICO CULTURAL DESDE LA PERSPECTIVA DE ENRIQUE DUSSEL

Para el filósofo, historiador y teólogo argentino, Enrique Domingo Dussel Ambrosini, la estética la define desde o como una “posición de apertura de la subjetividad humana ante las cosas reales que nos rodean” (Dussel, E., 2017, p.31) haciendo la diferenciación con el arte, a partir de su origen etimológico:

Estética

Del latín: *aestheticus*, y este del griego: *αισθητικός aisthētikós* (Que se percibe por los sentidos).

Arte

Del latín: *ars*, *artis*, y este calco del griego: *τέχνη téchnē* (Técnica).

A partir de esto, Dussel (2017) argumenta que cada cualidad que posee alguna cosa deriva de diversos campos, por ejemplo del campo de la forma, del auditivo, del olfato o del campo del color, entre otros.

Y explica que:

El color, el perfume, el sonido, etcétera, [...] determinan diversas posiciones de la *eisthesis*. El color permite descubrir a la flor; si todo tuviera el mismo color no habría ninguna diferenciación entre las cosas reales y la vida no sería posible ya que no podría descubrirse el significado y sentido de todas las mediaciones de la vida. La diferenciación

de los colores permite semántico o hermenéuticamente descubrir la realidad y la finalidad (en función de la vida) de las cosas reales. Los colores más significativos son más rápidos y claramente discernidos (Dussel, E., 2017, p.40).

En este sentido, elementos como el color, por ejemplo, tiene un papel importante en cuanto a la semántica¹⁶, al tener una “función esencial en el discernimiento de la mediación necesaria” (Dussel, E., 2017, p.40), permitiendo el descubrimiento de significados.

Para Dussel, no hay solo un productor “de un ente estético que desarrolla la mera estética natural, sino que hay una humanidad, una historia cultural, también como determinación determinante determinada por todo el sistema contextual de instrumentos civilizatorios que permiten ese desarrollo” (Dussel, E., 2017, p. 44), así cualquier producción de sentido es cultural en el campo estético y “va extendiéndose y penetrando en todos los campos de la existencia humana” (Dussel, E., 2017, p. 44-45).

De esta forma, Dussel explica que todo se transforma en cultura, incluso la naturaleza, explicando que “la Tierra, de pronto, se ha humanizado. Y casi no queda naturaleza como naturaleza, sino que el ser humano la ha transformado (cambiado de forma: trans-formado) en cultura, en obra de arte, como aspecto inescindible de toda obra de cultura” (2017, p.45), y por ello el diseño comienza a intervenir en todos los ámbitos de la producción humana, en donde la estetización se convierte en “instrumento material y simbólico cultural” (Dussel, E., 2017, p.45).

16 Parte de la lingüística que estudia los diversos aspectos del significado, sentido o interpretación de signos lingüísticos como símbolos, palabras, expresiones o representaciones formales.

Y ya que las personas son “el sujeto colectivo del gusto” (Dussel, E., 2017, p.60), entonces los gustos en principio son comunitarios y el campo estético puede “(y es inevitable) estar determinado por el campo político” (Dussel, E., 2017, p.47), pese a que la estética tiene reglas “comunitarias e históricas” (Dussel, E., 2017, p.60), y en este sentido siempre y cuando los procesos se den dentro de una misma cultura, los elementos estéticos pueden utilizarse de forma instrumental para otros fines más allá de lo artístico. De modo que, la estética no es mediadora, ni determina necesariamente lo referente a lo político, ni viceversa; sin embargo, pueden utilizarse mutuamente, “en concreto y es frecuente, de manera instrumental” (Dussel, E., 2017, p.48).

2.4. LA RELACIÓN ESTÉTICA-POLÍTICA A PARTIR DE JACQUES RANCIÈRE

De acuerdo con el filósofo francés, profesor de política y de estética, Jacques Rancière, la estética no es precisamente o únicamente una disciplina meramente filosófica, sino que para él, al estar profundamente vinculada con la realidad social, entonces también está ligada con aspectos políticos y éticos. De esta manera, la redefine desde la esfera de lo ético y lo político como un “régimen de identificación de lo sensible” (Arcos, R., 2009, p.139), es decir que es un sistema de normas que permiten lograr cierta visibilidad de “lo irrepresentable y su recepción, así como la tensión que de ella se desprende al situarse en lo social mediante lo político” (Arcos, R., 2009, p.140).

Para Rancière la estética no está desligada del mundo real ni de la sociedad ni de las reglas que la rigen, y por ende la estética no pertenece únicamente a la esfera artística sino que también es parte del “conjunto de aspectos que rigen a toda sociedad y que afectan el *sensorium*” (Arcos, R., 2009, p.140), este último entendido como “la suma de las percepciones de un organismo, [...] lugar donde un cuerpo cognoscente experimenta e interpreta el ambiente en el cual habita” (Mallamaci, M., 2018, p.200).

De esta forma desde la perspectiva de Rancière, la estética tendría que ser entendida no tanto como una disciplina de análisis de las técnicas del arte y sus formas, sino como “el pensamiento del *sensorium* que permite definir el arte y el no-arte” (Mallamaci, M., 2018, p.200) y a ésta le correspondería entonces analizar el *sensorium* en tanto régimen de identificación, de pensamiento y de percepción que permite distinguir formas comunes, no necesariamente siempre o exclusivamente artísticas.

Dentro de este régimen de identificación es donde se configura lo que Rancière llama “la división de lo sensible”, es decir, aquella distribución y redistribución de identidades y de espacios, de “lo visible y de lo invisible, del ruido y del lenguaje” (Rancière, J., 2010, p.15), en donde existe una parte o una forma de pensar la realidad a través de determinadas normas y leyes que rigen tanto lo social como lo cultural, condicionando al ser humano, pero que puede romperse o modificarse a través de esta división de lo sensible al salirse de este condicionamiento. Así, es posible a través de la estética, abrir otras posibilidades de ser y estar en la realidad replanteando la esfera política y ética normalizada.

La política entonces para Rancière, “no es en principio el ejercicio del poder y la lucha por el poder” (2010, p.14) sino que es en cierto modo es aquel espacio específico en el que se confi-

gura la experiencia de objetos planteados como comunes y “que responden a una decisión común, de sujetos considerados capaces de designar a esos objetos y de argumentar sobre ellos” (Rancière, J., 2010, p.14).

De esta forma la relación entre estética y política sería entonces, “la relación entre esta estética de la política y la política de la estética” (Rancière, J., 2010, p.15) es decir la manera en que las prácticas y las formas de visibilidad intervienen en la división de lo sensible y en su reconfiguración, en donde se “recortan espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y lo particular” (Rancière, J., 2010, p.15) irrumpiendo las normas convencionales de la experiencia de lo sensible.

Finalmente, Rancière argumenta que entonces a través del arte o con medios estéticos es posible hacer una propuesta de consciencia sobre “los mecanismos de la dominación para transformar al espectador en actor consciente de la transformación del mundo” (Rancière, J., 2010, p. 34), pues “los explotados no suelen necesitar que les expliquen las leyes de la explotación. Porque no es la incomprensión del estado de cosas existente lo que alimenta la sumisión, sino la ausencia del sentimiento positivo de una capacidad de transformación” (Rancière, J., 2010, p. 34).

2.5. EL OBJETO Y LA FUNCIÓN ESTÉTICA DE ACUERDO CON JAN MUKAŘOVSKÝ

Jan Mukařovský (1891-1975), crítico literario y teórico checo, reconocido por su asociación con el estructuralismo temprano y con el círculo lingüístico de Praga expresa que la estética si bien

surgió como una ciencia sobre las reglas que rigen la percepción sensorial, no está ligada únicamente o no en todos los casos con lo bello, sino que también cualquier cosa o acción, ya sea desde un proceso natural o una actividad humana que pueden llegar a ser portadores o bien carecer de la función estética (Mukařovský, J., 1977).

La función estética entendida como aquel “componente de la relación de la colectividad humana y el mundo” (Mukařovský, J., 1977, p.56), que se hace presente siempre que dentro de cierta convención social surja la necesidad “de poner de manifiesto algún acto, cosa o persona, [que dirija] la atención sobre ellos, o liberarlos de conexiones indeseables” (Mukařovský, 1977, J., p.58); es decir, siempre que dentro de determinada comunidad y contexto se busque hacer un llamado de atención con una intencionalidad de cambio.

De este modo, para Mukařovský la estética “ocupa un campo de acción mucho más amplio que el arte mismo” (1977, p. 47) y puede existir también en objetos o acciones que “gracias a su estructura, están predestinados a la acción estética” (Mukařovský, J., 1977, p. 47-48), pues ésta se presenta como factor de convivencia social y se manifiesta por sus características fundamentales, entre las cuales se encuentra “la capacidad de aislamiento del objeto afectado por la función estética [que] consiste en dirigir la máxima atención sobre un objeto” (Mukařovský, J., 1977, p. 58).

En el caso de los métodos de acción colectiva de las protestas feministas, la función estética está presente, aunque no estén catalogadas como “obras de arte” ya que no tienen esa especificidad o intención en primera instancia. Sin embargo, ello no las excluye de poder poseer una función estética, pues esta propiedad no es una propiedad real del objeto o la acción, aunque hayan

sido contruidos o producidos intencionalmente en vista de esta función, pero sí buscan hacer un llamado de atención con una intencionalidad de cambio que con elementos simbólicos en los artefactos o actos de protestas manifiestan u otorgan significados dependiendo de “circunstancias determinadas, es decir en un contexto social determinado” (Mukařovský, J., 1977, p.48) dotado por una cultura específica.

Un ejemplo de ello lo enuncia Mukařovský, cuando explica que el objetivo de la retórica en los discursos religiosos o políticos, a través de su elocuencia lo que intentan es persuadir e influir sobre la convicción de los receptores u oyentes, “influencia cuyo recurso lingüístico más eficaz es el lenguaje emocional “(Mukařovský, J., 1977, p. 51). Así la función estética desempeña la tarea importante de “amortiguar la primitiva expresividad espontánea del gesto, y de transformar el gesto-reacción en un gesto-signo” (Mukařovský, J., 1977, p.69), que persuade y convence a partir de dirigirse a las emociones a través de los sentidos atribuyéndole significado.

Por otra parte, en relación con la comunicación, para Mukařovský, “cada contenido psíquico que sobrepasa los límites de la conciencia individual adquiere, ya por el mero hecho de su comunicabilidad, el carácter de signo” (1977, p.35) y en este sentido, desde sus aportaciones, lo que se rescata en cuanto al tema de esta investigación, es la de reconocer la relación tanto de la función estética como de la función comunicativa dentro de los actos y objetos presentes en los métodos de acción colectiva de las protestas feministas, vistos como signos desde su comunicabilidad.

Con Mukařovský podemos encontrar otra forma de repensar el *objeto estético* entendido como “la significación que posee el fenómeno artístico. Por lo cual dicho fenómeno pasa a ser un

objeto para un sujeto, es decir, pasa a ser vehículo de un determinado tipo de comunicación: la comunicación estética (significación estética)” (Mukařovský, J., 1977, p.46), el cual puede y es a su vez un signo en la medida que se refiere a algo o alguna cosa “exterior a la sencilla materialidad” (Mukařovský, J., 1977, p.41).

Y a su vez por ende el objeto es portador de cierta comunicabilidad o función comunicativa, por ejemplo, “una obra artística no funciona solamente en tanto que artística, sino también como <palabra> que expresa el estado de ánimo, la idea, el sentimiento, etc.” (Mukařovský, J., 1977, p.37) y en este sentido toda la estructura del objeto estético funciona como significación, e incluso como “significación comunicativa” (Mukařovský, J., 1977, p.38).

Para Mukařovský el objeto estético es signo al no poder ser identificado por una sola consciencia individual, emisor o receptor, sino que éste existe como parte de una consciencia colectiva, definida por Mukařovský como “un lugar de convergencia de los distintos sistemas de fenómenos culturales, como el idioma, la religión, la ciencia, la política, etc.” (1977, p.57).

De tal forma que el objeto estético funciona como “símbolo exterior (significante, *significant* según la terminología de Saussure) al que le corresponde, en la consciencia colectiva, una significación determinada (que a veces se denomina ‘objeto estético’) caracterizada por lo que tienen en común los estados subjetivos de la consciencia, evocados por la obra-cosa en los miembros de una colectividad determinada” (Mukařovský, J., 1977, p.36).

2.6. LEER IMÁGENES A PARTIR DE LA RETÓRICA DE ROLAND BARTHES

Desde las aportaciones del filósofo y semiólogo estructuralista francés, Roland Barthes, hacia el análisis de la imagen, nos guiaremos para poder no solo seguir definiendo al signo al signo, sino que también para identificar una forma de analizar los discursos de la protesta feminista desde sus signos visuales a través de la semiótica.

De tal suerte que, a partir de las aportaciones de Barthes, será posible identificar los métodos de acción colectiva de las protestas feministas como signos y más específicamente, como signos visuales que conllevan una carga simbólica/cultural y discursiva, con diferentes posibilidades de interpretación.

En su teorización sobre los signos, Barthes (1971) agrupa los elementos de la semiótica en cuatro grandes apartados para desarrollar el estudio sobre el análisis estructural de los signos: La lengua y el habla; el significado y el significante; el sintagma y sintema, y la denotación y connotación. En donde explica que para percibir lo que una “sustancia” significa, es necesaria una articulación llevada a cabo por la lengua, pues no hay sentido que no esté nombrado, y “el mundo de los significados no es más que el mundo del lenguaje” (Barthes, R., 1971, p. 14).

Desde los estudios semióticos de Barthes, éste propone que los emisores no son los únicos encargados de darle sentido al mensaje o discurso, sino que el receptor también es responsable de este proceso a través de su propio análisis basado en su contexto sociocultural y en este sentido, “el significado no es <<una cosa>>, sino una representación psíquica de la <<cosa>>” (Barthes, R., 1971, p.45).

A partir de estas propuestas, es posible analizar los métodos de acción colectiva de las protestas feministas como acciones sígnicas que tienen no solo una carga de significación por parte de las productoras, sino que también dentro de estos fenómenos, la interpretación de las protestas se encuentra relacionada con las personas que son espectadoras, pues no representarían lo mismo para las feministas dentro de la acción de protesta que para, por ejemplo, la cultura patriarcal.

Y en este sentido, Barthes es un pionero de analizar la imagen de forma técnica pero también cultural, vista como una estructura de representaciones de la realidad, formada por códigos, como si fuera un mensaje escrito, en donde todos sus elementos son signos que pueden *leerse*.

Para Barthes “una fuente emisora, un canal de transmisión y un medio receptor constituyen el conjunto de un mensaje” (1982, p. 11), y dentro de uno de sus estudios, parte de analizar la retórica visual, partiendo de la premisa de que toda imagen es polisémica ya que ésta “implica, subyacente a sus significantes, una cadena flotante de significado, de la que el lector se permite seleccionar unos determinados e ignorar todos los demás” (Barthes, R., 1982, p.35); por lo que, dice el autor, que en toda sociedad se desarrollan distintas y varias técnicas “destinadas a fijar la cadena flotante de significados, con el fin de combatir el terror producido por los signos inciertos” (Barthes, R., 1982, p.35).

Así, dentro de uno de sus tanto estudios, Barthes (1982) analiza la imagen, reconociéndola como un lenguaje visual desde su retórica, que contiene múltiples signos que permiten *leerla*, pues para Barthes, ninguna imagen es inocente, es decir, que siempre tendrá una serie de significados y que incluso aunque alguna pretenda

apegarse completamente a la realidad y objetividad, al describirla e incluso al nombrarla, ya se le está otorgando cierta significación.

Para 1964, Roland Barthes plantea el término de *retórica visual*, tras darse cuenta de que las reglas y principios de la retórica aplicada al lenguaje oral y escrito, también era utilizado en la publicidad a través del lenguaje visual.

Así, desde Barthes, entenderemos a la retórica visual como una herramienta de comunicación que se vale de la composición o manipulación del lenguaje visual para transmitir un sentido diferente al que propiamente se espera, con el fin de persuadir, deleitar o conmover a través de una organización de signos en la representación visual.

Para desarrollar esta técnica, Barthes (1982) realiza un análisis semiótico sobre la imagen publicitaria, específicamente de la marca de pasta *Panzanni*, donde desarrolla tres categorías de análisis semiótico para descifrar los múltiples discursos que se desprenden de la publicidad de la pasta. Donde identifica tres tipos de mensajes en el uso de este sistema de representación visual: El mensaje denotativo, el connotativo y el lingüístico.

El primero, lo explica como mensaje icónico no codificado, es decir, el que se puede leer con los conocimientos básicos que ya se tiene de la experiencia de vida, “casi de forma antropológica” (Barthes, R., 1982, p.33-34), por ejemplo cuando se hace una descripción de algo o de alguien enumerando sus características físicas desde los adjetivos que ya tenemos dentro de nuestro bagaje lingüístico.

Así, estos mensajes o imágenes son literales, en el sentido que sería todo lo que podemos ver y reconocer a simple vista sin profundizar más allá de los colores, formas, posiciones, etcétera. De modo que “estos mensajes sirven de soporte del mensaje connotativo” (Barthes, R., 1982, p.33-34).



(Imagen tomada del sitio Julietagil.com, 2020)

EJEMPLO: En esta obra: “Nuestra Victoria” realizada por Julieta Gil en 2020, como mensaje denotativo, podemos a simple vista ver que esta imagen es una fotografía en color rosa de una escultura parte del monumento a la Independencia de México, con esculturas de personajes históricos a su alrededor, además de un león al frente. El monumento parece ser de piedra y está rayado por múltiples leyendas en español con pintura de diferentes colores.

En un plano de análisis y reflexión más profunda, se encuentran los mensajes connotativos o simbólicos, es decir, aquella “imposición de un segundo sentido al mensaje” (Barthes, R., 1982, p.16), que implica codificación de tipo simbólica y cultural.

Estos mensajes son los que no se pueden apreciar a simple vista, sino que a partir de las interpretaciones personales de cada quien se llegan a conjeturas de significaciones. De modo que un “sistema de connotación es el que toma los signos de otros sistemas para convertirlos en sus propios significantes” (Barthes, R., 1982, p.34).

Por ejemplo, con la imagen de *Nuestra Victoria*, podríamos decir que es una obra que representa no sólo un destacado monumento, que en una marcha sirvió de escenario y lienzo de las múltiples protestas de las mujeres en contra de la violencia que sufren cada día, sino que también es una denuncia luego de que el gobierno al día siguiente de la manifestación antes mencionada comenzara rápidamente a borrar las pintas y a trabajar en su restauración borrando las voces de protesta que llevaba. Así, desde una interpretación connotativa, esta imagen puede representar también, memoria, denuncia, protestas, etcétera, además de que el monumento de la foto esté de alguna manera mutilado, pues le faltaría la Victoria Alada, lo que podría ser que en realidad tal Independencia, y libertad no existen, en este caso para las mujeres.

Y por último, el mensaje lingüístico, el cual lo define como una “descripción denotada de la imagen” (Barthes, R., 1982, p.35), y que como acompañamiento de los otros dos mensajes cumple diferentes funciones. Pues mientras que para el mensaje denotativo, la palabra sirve de anclaje ayudando a dar con “el nivel adecuado de percepción [...] permite acomodar, no sólo la vista, sino también la intelección” (Barthes, R., 1982, p.35); para

el mensaje connotativo contrariamente, pasa a ser una guía de la interpretación actuando como “una especie de cepo que impide que los sentidos connotados proliferen bien hacia regiones demasiado individuales (o sea, limitando la capacidad proyectiva de la imagen)” alejando los posibles significados, orientando la lectura hacia un significado determinado (Barthes, R., 1982, p.35).

Barthes describe que a partir de hacer una “descripción estructural” (Barthes, R., 1982, p.34), se puede abordar desde la semiótica un análisis de cada elemento sígnico que conforman no sólo un lenguaje escrito o verbal, sino también el lenguaje visual, es decir, los elementos de configuración que articulan la imagen o la retórica. Pues para Barthes describir consiste justamente en completar al mensaje denotado un sustituto o “segundo mensaje, extraído de un código que es la lengua y que, a poco cuidado que uno tome en ser exacto, constituye fatalmente una connotación respecto al mensaje [...], así, describir no consiste solo en ser inexacto e incompleto, sino en cambiar de estructura, en significar algo diferente de aquello que se muestra” (Barthes, R., 1982, p.14).

Partiendo de estos se abordarían a los métodos de acción colectiva de las protesta feministas desde su lenguaje y desde sus representaciones creadas a través de los medios o formas que dan sentido al plantear alternativas sobre la realidad con la pretensión de transformar una realidad apelando a la sensibilidad de sus receptores/as o espectadores/as, generando discursos con los que los métodos de acción colectiva de las protestas feministas cobra sentido, al volverse experiencia sensibles a través de las retóricas visuales expresadas por medios de determinados símbolos, colores, sonidos, gestos, formas, palabras, etcétera.

De esta manera, a partir de la semiótica y retórica visual como una forma de pensar y analizar el mundo como signo, será

posible estudiar los métodos de acción colectiva de las protestas feministas, que no precisamente caben dentro de un lenguaje verbal o escrito, pero que pueden leerse desde el lenguaje visual como signos que apelan a los sentidos la comunidad receptora.

2.7. UNA SEMIÓTICA VISUAL PROPUESTA POR MARÍA ACASO

Para la profesora e investigadora española especializada en el área de Educación Artística, María Acaso, la semiótica o semiología visual es “el área de conocimiento donde se estudia la significación de los mensajes codificados a través de lenguaje visual” (Acaso, M., 2006, p.21), pues mientras que la semiología se encarga de estudiar todo tipo de signos, la semiología visual se preocupa por comprender “qué son los signos visuales, cómo catalogarlos y cómo cada uno de ellos tiene diferentes tipos de contenidos, entendiendo las imágenes como productos culturales en los que es indispensable la interpretación activa para llegar a su conocimiento profundo” (Acaso, M., 2006, p.21-22).

María Acaso (2006), sin percibir distinción alguna entre semiótica y semiología, basándose en su raíz etimológica, plantea que de la suma de ésta con la comunicación visual se origina entonces la *semiótica visual*, la cual se centra en los problemas de la comunicación a través del lenguaje visual, es decir el código específico de la comunicación visual, el cual determina que “es un sistema con el que podemos enunciar mensajes y recibir información a través del sentido de la vista” (Acaso, M., 2006, p.22).

El lenguaje visual entonces, según la autora, se caracteriza principalmente por su inmediatez, su facilidad de aprehensión, su universalidad, y porque a diferencia de los otros dos lenguajes (el verbal y el escrito), este no es completamente estructurado y no necesita aprenderse para poder entender los significados que transmite, además de que es el que más permite un acercamiento a la realidad (Acaso, M., 2006). Además de que contribuye a que instituyamos nuestras ideas sobre cómo es el mundo, a través de absorber y crear información, “un tipo de información especial que captamos gracias al sentido de la vista” (Acaso, M., 2006, p.18-19).

Ideas que apelan a los sentidos para persuadir y conmover, propiciando así una comunicación, ésta entendida como “un sistema de trasmisión de señales cuyo código es el lenguaje visual” el cual conocen tanto el receptor como el emisor y que hace posible tanto el intercambio de información entre ellos como la creación de conocimientos a partir de dicho código” (Acaso, M., 2006, p.22).

Así, para analizar así el lenguaje visual desde la semiótica, Acaso (2006) propone una serie de categorías de análisis que posibilitan un mejor acercamiento a la imagen partiendo de su función (para lo que sirven al receptor); su soporte (superficie estática o en movimiento) y el contexto en el que se desarrolla, dentro de las cuales encontramos subcategorías como:

SOPORTE:

- a) Bidimensional: Superficie de dos dimensiones (altura-anchura)
- b) Tridimensional: Tres dimensiones (altura-anchura-profundidad)

FUNCIÓN:

- a) Informativa: Transferencia de información
 - Epistémica: Representar la realidad de la forma más verosímil
 - Simbólica: De carácter abstracto
 - Didáctica: Tiene la intención de que el receptor aprenda uno o varios conceptos
- b) Comercial: Producir la compra o venta de algún producto o servicio
- c) Artística: Crear conocimiento crítico que genere un significado personal al espectador mediante un nuevo código

CONTEXTO:

- a) Místico: De carácter religioso/espiritual
- b) Propagandístico: De carácter político
- c) Decorativo: En relación a la mera apariencia
- d) Expresivo: Manifiesta pensamientos o sentimientos

Además, Acaso (2006) retoma los estudios de Barthes, rescatando una serie de figuras retóricas o *tropos* que provienen del lenguaje escrito, pero que pueden ser aplicables al análisis de la imagen como categorías de significación que permiten analizar las imágenes desde su lenguaje visual, en cuanto a ser recursos de construcción del discurso que desvíen la atención del comunicado literal, por un sentido figurativo que logre persuadir, conmover o deleitar a la o el interlocutor(a).

Acaso, agrupa las figuras retóricas en cuatro vertientes dependiendo su carácter: las de sustitución, de comparación, de supresión y de adjunción, las cuales modifican el lenguaje vi-



sual para dar un sentido diferente al esperado, existiendo entre el sentido figurado y el real alguna conexión.

TABLA 3: FIGURAS RETÓRICAS VISUALES

CATEGORÍAS	TROPO/ DEFINICIÓN	EJEMPLO
SUSTITUCIÓN	<p><i>Metáfora</i> Sustitución de un elemento por otro</p>	
	<p><i>Alegoría</i> Cuando existen varias metáforas a la vez</p>	
	<p><i>Metonimia</i> Sustitución a partir de un criterio de contigüidad</p>	

<p>SUSTITUCIÓN</p>	<p><i>Calambur</i> Juego o engaño visual explícito</p>	
	<p><i>Prosopopeya</i> Personificación. Otorgar valores animados o humanos a objetos inanimados o animales</p>	
<p>COMPARACIÓN</p>	<p><i>Oposición</i> Se pone en relación dos componentes opuestos explícitamente</p>	
	<p><i>Paralelismo</i> Se ponen en relación dos componentes semejantes explícitamente</p>	

<p>COMPARACIÓN</p>	<p>Gradación Paralelismo a escala</p>	
	<p><i>Anáfora</i> Repetición deliberada de elementos</p>	
<p>ADJUNCIÓN</p>	<p><i>Epanadiplosis</i> Representación del principio y el final en una misma escena</p>	
	<p>Hipérbole Exageración explícita de algún elemento visual</p>	

ADJUNCIÓN	<i>Préstamo</i> Argumentar un discurso recurriendo al estilo, tema o representación de alguien más	
SUPRESIÓN	Elipsis Eliminación explícita de algún elemento visual	

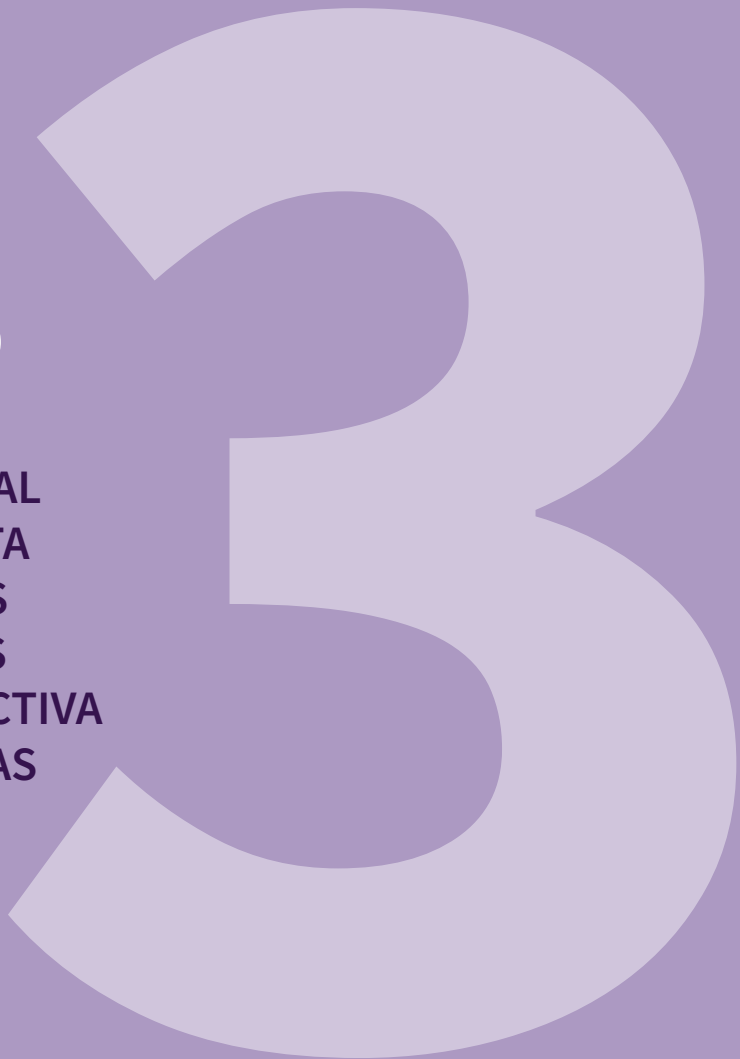
Dicha tabla servirá de apoyo en esta investigación adaptándose a las necesidades propias de cada forma de protesta, de modo que habrá figuras retóricas que podrían suprimirse dependiendo el caso. Y así, a partir de esta propuesta será posible distinguir aquellos elementos o formas en que se modifica el mensaje visual para dar otros sentidos posibles a la interpretación.

De esta forma, a través de la retórica visual como método de análisis, encontraremos que ésta resulta ser aquella operación que parte de una proposición simple para modificar determinados elementos visuales que construyan una proposición figurada al modificar intencionalmente el significado de los signos visuales o imágenes a fin de transmitir mensajes, sensaciones y significados diferentes propiciando así una comunicación visual efectiva.



CAPÍTULO

SEMIÓTICA
Y RETÓRICA VISUAL
COMO PROPUESTA
PARA EL ANÁLISIS
DE LOS MÉTODOS
DE ACCIÓN COLECTIVA
DE LAS PROTESTAS
FEMINISTAS



Para responder el objetivo de esta investigación: **analizar desde la semiótica y retórica visual los métodos de acción colectiva de las protestas feministas de 2019 a 2022 en CDMX** y su relación con la experiencia estética; se recurrirá al análisis semiótico y retórico visual de seis imágenes que representan los métodos de acción colectiva se realizaron en la CDMX en protesta por la violencia contra la mujer y en demanda por una vida libre y segura.

La elección de este método se dió tras considerar que a través de una análisis semiótico y retórico visual sería posible desglosar cada métodos de acción colectiva de las protestas feministas como fenómenos comunicativos que propicia una reflexión estética a través de sus signos a partir de los procesos de percepción sensible que produce por sus cualidades retóricas, como lo pueden ser, los colores, símbolos, iconos o tropos.

Retomando las categorías de *icono* y *símbolo* de la tríada del signo propuestas Charles Peirce; La retórica de la imagen aplicada por Roland Barthes con categorías de análisis como: *mensaje lingüístico*, *connotativo* y *denotativo*; y finalmente, desde la semiótica visual de María Acaso, retomando categorías para analizar al lenguaje desde su *función*, *soporte* y *contexto*, así como identificando *figuras retóricas visuales* en la construcción de las imágenes; se realizarán cuatro matrices de análisis que permitan desglosar los significados y sentidos de cada una de las

protestas que conforman el corpus de este análisis, para así lograr confirmar el supuesto de partida que es el de identificar que a través de la configuración visual de estas protestas feministas puede surgir una experiencia estética en tanto que interpelan, conmueven y persuaden al manipular los signos para visibilizar de una forma más digerible la realidad de violencia extrema en la que vivimos actualmente.

3.1. ENFOQUE METODOLÓGICO

El enfoque metodológico que aquí se emplea será de tipo cualitativo, definido por Hernández-Sampieri (2014), como aquel que se desarrolla en ambientes naturales, y que por lo tanto no se fundamenta en la estadística, sino que contextualiza el fenómeno. De modo que los significados se extraen de los datos, a través de un proceso inductivo, recurrente, analizando múltiples realidades subjetivas, sin tener secuencia lineal. Lo que brinda mayor profundidad de significados y riqueza interpretativa.

A grandes rasgos, la metodología cualitativa refiere a la producción de datos descriptivos, es decir, más que consistir en técnicas para recoger datos objetivos, en este caso la metodología cualitativa pretende desarrollar conceptos, intelecciones y comprensiones “partiendo de pautas de los datos” (Taylor, S., y Bogdan, R., 1987, p.20).

Se estudia el contexto, las situaciones presentes que pueden o podrían modificar la realidad, partiendo de interrogantes “sólo vagamente formulados” (Taylor, S., y Bogdan, R., 1987, p.20), sin tener la necesidad de comprobar una hipótesis.

Desde la investigación cualitativa se trata de entender a los fenómenos desde su marco referencial, por lo tanto todas las perspectivas son valiosas. No se busca la verdad ni la moralidad, sino la comprensión de las perspectivas y en este sentido, se suele poner el foco de atención en las minorías y alteridades. Y pese a que en esta investigación se abordará el feminismo como movimiento social, no solo como teoría, este depende de cierta complejidad humana, social y cultural, de modo que este enfoque resulta pertinente en cuanto a que es humanista, pues de acuerdo con Taylor y Bogdan (1987) se estudia cómo las personas influyen sobre el modo en que las vemos.

Y agregan que:

Quando reducimos las palabras y actos de la gente a ecuaciones estadísticas, perdemos de vista el aspecto humano de la vida social. Si estudiamos a las personas cualitativamente, llegamos a conocerlas en lo personal y a experimentar lo que ellas sienten en sus luchas cotidianas en la sociedad. Aprendemos sobre conceptos tales como belleza, dolor, fe, sufrimiento, frustración y amor, cuya esencia se pierde en otros enfoques investigativos. Aprendemos sobre la vida interior de la persona, sus luchas morales, sus éxitos y fracasos en el esfuerzo por asegurar su destino en un mundo demasiado frecuentemente en discordia con sus esperanzas e ideales (Taylor, S., y Bogdan, R., 1987, p.21)

3.2. MÉTODO Y TÉCNICA DE INVESTIGACIÓN

Partiendo de reconocer a los métodos de acción colectiva de las protestas feministas que aquí nos confieren como sucesos “de

comunicación [en los que], las personas utilizan el lenguaje para comunicar ideas o creencias y lo hacen como sucesos sociales más complejos” (Van Dijk en Silva, O., 2002), será posible entonces estudiarlos a partir de la interpretación de su lenguaje visual. Pues analizar los discursos de las no sólo incluye lo oral y lo escrito, sino también aquellos discursos “elaborados con materias significantes tan diversas como la imagen, el sonido, el gesto y el comportamiento social” (Blanco, D. y Bueno, R.. 1980, p.11) en la medida en que conllevan una estrecha relación con los contextos, las condiciones sociales y con la cultura, así como con los intereses implicados en los actos comunicativos, permitiendo conocer las características socioeconómicas, culturales, ideológicas, las creencias y las actitudes de quienes informan, a partir de la extracción de los sentidos, de la significatividad, de lo que se expresa, de la forma discursiva y el léxico empleado (Silva, O., 2002).

Así, partiendo de la semiótica como herramienta de análisis de los signos, ésta nos servirá para develar “CÓMO se dice lo QUÉ se dice” (Velázquez en Vilches, 2011, pág. 237) en los métodos de acción colectiva de las protestas feministas a partir de sus elementos visuales, es decir, abordando el contenido latente y manifiesto del mensaje y sus significado partiendo de las claves de interpretación de sus iconos y símbolos.

Pues de acuerdo con el profesor especialista en semiótica cultural y visual, Massimo Leone (2012, p. 163):

El lenguaje de la protesta, es decir los modos en los que los hombres [y mujeres] construyen su grito de dolor, desasosiego e indignación frente al *statu quo*, no tiene límites: cualquier cosa puede ser empleada de tal manera que

signifique esta insatisfacción hacia lo real. Esto incluye las palabras del lenguaje verbal, naturalmente, pero también las expresiones del rostro, los gestos y las posturas del cuerpo, los movimientos de los individuos y de las masas, la relación con el espacio circundante, los sonidos, los colores, las formas, incluso el silencio.

Y por lo tanto, agrega Massimo (2012, p. 167-168):

Una semiótica de la protesta, por lo tanto, tiene como objeto en primer lugar los mismos hechos sociales de protesta. Por un lado, ellos producen una serie muy amplia y variada de manifestaciones de sentido que la semiótica puede investigar recurriendo a toda la gama de sus instrumentos analíticos: eslóganes y comunicados, posturas y movimientos a la vez individuales y colectivos, modificaciones del cuerpo a través de vestidos, máscaras, pigmentos, u otros, imágenes de varios tipos, sonidos y ruidos, relaciones con el espacio, la arquitectura, y los objetos, construcción de nuevos artefactos, destrucción de artefactos, performances, son solamente algunos de los elementos que se pueden inventariar en cualquier manifestación de protesta entre las que han caracterizado las calles y las plazas del planeta en los últimos años.

Y en el caso de esta investigación, se retomarán imágenes que representen a seis diferentes métodos de acción colectiva como pintas, construcción de nuevos artefactos y su instalación en espacios públicos, acciones no performáticas que dieron pie a otro tipo de construcciones simbólicas dentro de la protesta feminista.

Todos los anteriores regidos por un análisis de las diferentes configuraciones de discursos a través de la semiótica visual.

3.3. SELECCIÓN DE LA MUESTRA

Los criterios de selección de la muestra parten de la capacidad tanto de análisis como de entendimiento del fenómeno, así como para evitar una saturación de categorías de análisis. Pues de acuerdo o aunado al apartado teórico, con los seis métodos de acción colectiva de las protestas feministas que se eligieron, es posible desarrollar los conceptos teóricos planteados, así como responder las preguntas de investigación, profundizando en cada muestra de acuerdo con la capacidad de análisis de la investigadora, y siguiendo a Hernández Sampieri (2014), en el enfoque cualitativo, lo recomendable para lograr un análisis profundo es elegir entre seis y diez muestras.

En esta investigación resulta la combinación de diferentes tipos de estrategias de selección de muestra pues “en ocasiones, una misma investigación requiere una estrategia de muestreo mixta que combine varios tipos de muestra” (Hernández, R., 2014, p. 390).

De acuerdo con Hernández Sampieri (2014), las estrategias para la elección de muestras dirigidas o no probabilísticas son de varias clases. Algunas de ellas son: muestra de sujetos voluntarios, muestra de expertos, muestra de casos tipo, muestreo por cuotas y muestras de orientación a la investigación cualitativa (muestra variada, homogénea, muestra por cadena, muestra de casos extremos, muestras por oportunidad, muestra teórica, muestra confirmativa, muestra de casos importantes y muestra por conveniencia).

La elección de la muestra también depende de ciertas características que funcionen y sirvan para resolver el planteamiento del problema. En esta investigación se hará uso de tres de la lista de estrategias antes mencionadas.

La primera es la muestra homogénea, definida ésta como aquella en que “las unidades que se van a seleccionar poseen un mismo perfil o características, o bien comparten rasgos similares. Su propósito es centrarse en el tema para investigar o resaltar situaciones, procesos o episodios en un grupo social.” (Hernández, R., 2014, p.388); en este caso, el perfil que comparten es que son métodos de acción colectiva específicamente dentro de un contexto de lucha y protesta reconocida como feminista en contra de la violencia hacia las mujeres.

La siguiente estrategia de muestreo es por conveniencias, es decir, aquella que está formada “por los casos disponibles a los cuales tenemos acceso” (Hernández R., 2014, p. 390), ya que participé en algunas de las protestas a analizar, obteniendo fotografías e información propias, y además de que la mayoría de las protestas se *viralizaron* en las redes sociales, permitiendo así obtener una gran cantidad de reportajes, artículos periodísticos, imágenes y publicaciones de las propias activistas y familiares.

Y por último, otra estrategia de muestreo será, la de caso-tipo, la cual permite hacer estudios exploratorios en donde el objetivo “es la riqueza, profundidad y calidad de la información, no la cantidad ni la estandarización” (Hernández, R., 2014, p. 387), permitiendo analizar el fenómeno a partir de sus significados, valores y experiencias, posibilitando llevar a cabo el ejercicio semiótico y retórico que se pretende al interpretar los mensajes de las expresiones de protesta.

Así, el corpus de esta investigación consta de seis imágenes que representen a seis métodos de acción colectiva que se llevaron a cabo entre los años 2019 y 2022 por parte de los movimientos feministas que se desarrollaron en la Ciudad de México en protesta hacia la violencia contra las mujeres.

Tentativamente, antes de llevar a cabo el análisis se ha considerado que estas formas de protesta conllevan ciertos elementos estéticos en cuanto a su carga sensible, ya que en sí mismas implican una denuncia y expresiones emocionales para interpelar los sentidos de los receptores de forma eficaz para que así puedan interiorizar los discursos que se manifiestan y apoyar la causa. Por lo tanto, tomando en cuenta la retórica visual que puede identificarse en cada protesta, lo que se pretende es comprobar que hay cierta carga estética en las manifestaciones, utilizada como anclaje de un discurso político-social.

La elección de los seis métodos de acción colectiva de las protestas feministas se dió a partir de considerar sus características visuales, las cuales facilitarán encontrar los elementos semióticos y retóricos que inviten a la reflexión estética partiendo de su configuración visual.

Es importante resaltar que los métodos de acción colectiva de las protestas feministas que conforman el corpus son diversa índole, pues podemos encontrar desde instalaciones, pintas en cuadros, tejidos y actos no performativos. Sin embargo, un rasgo importante que tienen en común son sus propiedades comunicativas, que permiten transmitir mensajes a través de su estructuración, empleando colores específicos, signos y tropos visuales, que cobran sentido en cierto contexto temporal y espacial, que es el de la lucha feminista en la Ciudad de México, y que teniendo conocimiento previo de la cultura en la que se

desarrollan estas protestas será posible encontrar la relación entre ellas.

Corpus de análisis:

- a) Imagen “A”: *La Antimonumenta*
- b) Imagen “B”: *La Brillantada*
- c) Imagen “C”: Tejido de corazones
- d) Imagen “D”: Pintas a retrato de Madero, CNDH
- e) Imagen “E”: *El Muro de la memoria*, fragmento: “VÍCTIMAS DE FEMINICIDIO”
- f) Imagen “F”: “Glorieta de las mujeres que luchan”

Cabe señalar que las fotografías presentadas a continuación no son las que se analizaran específicamente como fotografías, es decir, desde su composición y categorías de análisis fotográfico. Sino que funcionan como elementos de ejemplificación de las protestas que nos interesan, al representar un momento específico que podría contener elementos suficientes para realizar un análisis semiótico visual partiendo de su estética, pues ya que algunas instalaciones por ejemplo, siguen en pie, llevaría o implicaría un estudio más complejo debido al cambio y transformación constante que siguen teniendo.

3.4. ESTRATEGIA METODOLÓGICA

Para resolver la primera pregunta particular de investigación: ¿Cuál es la función, el soporte y el contexto de los métodos de

acción colectiva de las protestas feministas de 2019 a 2022 en CDMX?, se emplearán algunas de las categorías de análisis propuestas por María Acaso (2007) en cuanto a la representación de los discursos visuales, para responder sobre el modo de organización y configuración visual que se empleó en cada una de las formas de protesta feminista, así como para determinar sus características principales de identificación, esto a partir de una matriz de análisis que recupera información en cuanto al tipo de soporte, a la función y a su contexto. Esto para dar una primera idea y descripción de en qué consiste cada forma de protesta y entender por qué se realizaron o se llevaron a cabo cada una.

TABLA 4. PRIMERA MATRIZ DE ANÁLISIS:
DE LA CONFIGURACIÓN VISUAL

Soporte	a) Bidimensional b) Tridimensional
Función	a) Informativa <ul style="list-style-type: none"> • Epistémica • Simbólica • Didáctica b) Comercial c) Artística
Contexto	a) Místico b) Propagandístico c) Decorativo d) Expresivo

(Elaboración propia, retomando a Acaso, M., 2006)

Después, para darle seguimiento a la pregunta 2 de esta investigación, la cual nos ayudará a saber ¿Qué signos visuales articulan los métodos de acción colectiva de las protestas feministas de 2019 a 2022 en CDMX?

Retomaremos la propuesta de Charles Peirce, partiendo de su esquema triádico, pero solo recuperando las categorías de Icono y símbolo de la triada del objeto, las cuales permiten identificar a los métodos de acción colectiva como signos, y que por lo tanto pueden ser interpretados y leídos desde sus elementos visuales en relación con los significados que de ellos pueden desprenderse.

Así, plantearemos una segunda matriz de análisis retomando las categorías de análisis que propone Roland Barthes en su análisis sobre la retórica visual de la imagen, a partir de un proceso de semiosis que nos permita describir los mensajes visuales connotativos, denotativos y lingüísticos de los métodos de acción colectiva de las protestas feministas y sus posibles significados.

TABLA 5. SEGUNDA MATRIZ DE ANÁLISIS: DEL SIGNO

SIGNO	OBJETO
(Forma de protesta)	Icono: Relación directa de semejanza con el objeto
	Símbolo: Relación indirecta con el signo por convención

(Elaboración propia, retomando a Peirce, C., en Eco, U., 1976 aplicada al estudio del lenguaje visual)

TABLA 6. TERCERA MATRIZ DE ANÁLISIS:
DE LOS DISCURSOS VISUALES

TIPO DE MENSAJES	DEFINICIÓN
Mensaje lingüístico	Unidad codificada que comprende el nivel del texto, constituido por un conjunto de elementos lingüísticos (palabras, oraciones) organizados según reglas estrictas de construcción
Mensaje connotativo o latente	Información implícita. Lo que no se pueden apreciar a simple vista, sino que a partir de las interpretaciones personales
Mensaje denotativo o manifiesto	Información explícita. Lo que se puede leer con los conocimiento básicos que ya se tiene de la experiencia de vida

(Elaboración propia, retomando a Barthes, R., 1982)

Cabe mencionar, que en estas matrices no se plantean categorías de análisis en cuanto a la estética, ya que pese a su nivel de subjetivación sería impreciso calificar estas protestas dentro de las categorías que corresponden a la estética desde la filosofía tradicional, tales como la belleza, el horror o lo grotesco.

Sin embargo, al desglosar desde la semiótica visual las protestas, su configuración visual y componentes simbólicas, se espera hallar relación del acto político de la protesta con la estética partiendo principalmente de la propuesta de Mukařovský (1977), en la que explica que a través de la estética en función del objeto, con elementos como la retórica, por ejemplo, se

pretende persuadir e influir sobre la convicción de los receptores. De tal forma que para hallar alguna relación entre la estética y los métodos de acción colectiva de las protestas feministas 2019-2022 CDMX, como se plantea en unos de los objetivos de esta investigación, se propone finalmente una cuarta matriz que identifique si hay figuras retóricas visuales que funcionen en las formas de protestas como elementos estéticos de interpelación de los sentidos, persuasión y convencimiento, respondiendo a la tercera y última pregunta de investigación que refiere a: ¿¿Qué elementos retóricos visuales permiten relacionar la experiencia estética con los métodos de acción colectiva de las protestas feministas de 2019 a 2022 en CDMX?

Así, partiendo de una última matriz de análisis propuesta por María Acaso (2006), retomaremos una serie de figuras retóricas que podrían identificarse en los métodos de acción colectivas de las protestas feministas, esto para remarcar la utilización de estéticas en el lenguaje visual que propicien un discurso emotivo a fin de conmover, convencer y persuadir a la ciudadanía.

TABLA 7. CUARTA MATRIZ DE ANÁLISIS: DE LA RETÓRICA VISUAL

CATEGORÍAS	TROPOS
SUSTITUCIÓN	Metáfora
	Alegoría
	Metonimia
	Calambur
	Prosopopeya
COMPARACIÓN	Oposición
	Paralelismo
	Gradación
ADJUNCIÓN	Anáfora
	Epanadiplosis
	Hipérbole
	Préstamo
SUPRESIÓN	Elipsis

(Elaboración propia, retomando a Acaso, M., 2006)

Uriel Barrón Pedera Stab

abusó de
mi a los
9 años

Luis

Mi papá y
mi hermano me
ocuparon para
entretener
a sus
clientes.

YO
SI TE
CREO

psicólogo

habilito
muchos

CAPÍTULO

EXPLORANDO
LAS VOCES
VISUALES
DE LAS
PROTESTAS
FEMINISTAS



4.1. LA ANTIMONUMENTA

(Imagen recuperada de Ramirez, A., para Plumas Atómica, 2019)



Se instaló el 8 de marzo de 2019 sobre Avenida Juárez 14, colonia Centro, Cuauhtémoc, 06000, CDMX, frente al Palacio de Bellas Artes, por colectivas feministas, familiares y ONG, el día que se conmemora el Día Internacional de la Mujer durante la marcha anual mujeres en contra de la violencia de género.

Fue la primera Antimonumenta, dando paso a la instalación de otras cinco más en el país. El levantamiento de la estructura duró más de dos horas, y los costos de construcción fueron cubiertos por familiares de víctimas de feminicidio, colectivos feministas y organizaciones de la sociedad civil.

A continuación se desglosan las características visuales establecidas en Primera matriz de análisis, y cómo es que se configura:

SOPORTE: Se presenta desde un soporte inmóvil, tridimensional que cuenta con mensajes lingüísticos en sus dos frentes. El soporte tiene forma de un símbolo reconocido como el *Símbolo de Venus* o *Espejo de Venus*. Su estructura es de metal y mide 3 metros de altura, con un peso alrededor de los 300 kilogramos.

FUNCIÓN: La principal función que resalta dentro de las categorías de análisis de esta categoría es la simbólica, puesto que es de carácter abstracto al generar significados mediante códigos específicos, a través de utilizar elementos como el símbolo de Venus, el puño alzado, el color morado y rosa, así como las insignias: “¡NI UNA MÁS!” o “NO + FEMINICIDIOS”, para representar la lucha feminista que exige justicia por las víctimas de la violencia de género y feminicidios en México.

CONTEXTO: La protesta con *La Antimonumenta* se desarrolla dentro de las categorías de un contexto con las cuatro categorías de análisis: místico, propagandístico, expresivo y decorativo.

El *místico*, en tanto que mantiene una de las formas de expresión de lucha feminista más representativas de México, que son las cruces rosas de “Las muertas de Juárez”, implementadas por las protestas de las mujeres de Chihuahua desde la década de los noventa, aplica como religioso/espiritual en un primer momento por la forma que es la de una cruz, que simboliza la fe cristiana (la fe y la esperanza en la resurrección y la vida eterna); y que en los rituales funerarios se suele colocar con epitafios como “DESCANSE EN PAZ”, sobre las tumbas, de modo que *La Antimonumenta*, sería esta cruz enorme que despidе a cada mujer asesinada, además de propiciar un lugar de reunión para rezar, o para clavar cruces rosas alrededor, poner veladoras, tejidos, y fotografías de las mujeres asesinadas y desaparecidas a modo de ofrenda y altar.

En un segundo momento también se desarrolla desde un contexto *propagandístico*, debido a su indivisible carácter político y quizás el más relevante en cuanto a ser un *Antimonumento* que contrario a los monumentos, no conmemora virtuosidad u honorabilidad, sino que se posiciona en la contrariedad al ser una estructura que demanda injusticia, impunidad, la ausencia de ley. Recordando y visibilizando permanentemente la violencia contra la mujer. No aplaude, sino que funciona como denuncia hacia la injusticia e impunidad del país y se planta como expresión política al denunciar que “EN MÉXICO 9 MUJERES SON ASESINADAS AL DÍA”; y exigir: “¡NI UNA MÁS!”, “EXIGIMOS ALERTA DE GÉNERO NACIONAL”. Es un constante reproche a quienes ejercen el poder.

Por otro lado, desde un contexto *decorativo*, podría también situarse ya que con el color y tamaño, la forma y símbolos que la

conforman, además de estar en un lugar de concurrencia, céntrico y con alto grado de visibilidad, permiten llamar la atención de los transeúntes que pasan a cada minuto.

En este caso, la apariencia de esta protesta resulta funcional y necesaria para lograr llamar la atención del espectador, así como de las autoridades, pues al estar en un sitio altamente turístico, que debería mostrar las cosas positivas del país, entre el Palacio Nacional, la Alameda, el Zócalo, hay una gran instalación que recuerda que no todo está bien, de manera que desentona con la imagen que se estaba acostumbrado a ver en esta área.

Y finalmente, se desarrolla dentro una categoría de la *expressividad*, pues es un *Antimonumento* que fue creado si bien por colectivas feministas, principalmente también por las mismas madres, hermanas y familiares de sus mujeres asesinadas o desaparecidas, por lo que sin duda tiene en sí una carga sentimental y emocional, que visibiliza el coraje, la frustración, el odio, la impotencia, y también la tristeza y melancolía de perder a una hija, hermana, amiga, madre, etcétera. Pues *La Antimonumenta*, también sirve como punto de encuentro en donde las mujeres cuentan sus experiencias y testimonios para otras, nombran a sus muertas, leen textos feministas expresando su sentir.

Por otro lado, retomando la Segunda matriz de análisis, en cuanto a identificar a *La Antimonumenta* como signo, desde la triada del Objeto o Referente:

ICONO: Es posible categorizarla así, pues a lo largo de las marchas que siguieron después de su instalación, esta se volvió ya un punto de encuentro y de partida en las marchas, pues en cada recorrido,

se hace una pausa en *La Antimonumenta* para hacer ciertas lecturas, cantar, bailar, o dar voz a los familiares.

Además, a partir de la instalación de *La Antimonumenta*, se produjeron más soportes para luego colocarlos en otras delegaciones de la ciudad e incluso en otros estados del país.

Volviéndose un ícono de la denuncia permanente y de la memoria de las que nos faltan, valiéndose también de figuras ya de por sí icónicas como la cruz que conforma el Símbolo de Venus y el puño alzado.

SÍMBOLO: Y finalmente, también funge como un signo que puede leerse como un referente *simbólico*, pues desde un primer momento su forma ya es un símbolo que refiere a dos iconos como Símbolo de Venus, o Espejo de Venus y el puño alzado.

El primer símbolo, de acuerdo a convenciones sociales de hace miles de años, se le relaciona con la belleza, el amor, la sensualidad y la fertilidad, desde la mitología griega representando a Venus, diosa romana (o Afrodita, diosa griega), como una de las máximas figuras de la mujer y la feminidad (Koch, R., 2013) (Bruce- Mitford, M., 1997, p.125). Es símbolo también de la “flor femenina”(Koch, R., 2013, p.70), del fluir del agua y del mercurio (Bruce- Mitford, M., 1997) en alquimia y del planeta Venus en astronomía, que es llamado así en honor a la diosa del mismo nombre (Koch, R., 2013).

Por otra parte, este símbolo se le mezcla con el icono de un puño alzado, que ha sido símbolo de revolución y lucha (lucha social), como acto gestual simbólico de la mano, que se remonta a la antigua Asiria como un símbolo de resistencia se ha usado para representar solidaridad y apoyo, unidad, fuerza o desafío, en las luchas, revoluciones o protestas del mundo, por ejemplo desde la

revolución francesa de 1848 en el marco de las Revoluciones Liberales utilizado como logo o más adelante utilizado con más asiduidad desde la década de 1910, por los movimientos obreros representando “rebelión en las manifestaciones contra el poder capitalista (en las democracias occidentales)” (Cuardic, D., 2013, p.94). El puño es una especie de sinécdoque que designaba la mano de obra del trabajador, convirtiéndose en una “herramienta de reivindicación de unos cambios sociales que incidirán, a su vez, en la desaparición de los abusos sobre su propia dignidad como sujeto.

En este último sentido, la mano, en particular, independizada del resto del cuerpo, cuenta con una larga trayectoria simbólica en la cultura visual”(Cuardic, D., 2013, p.94), de modo que en este contexto siguiendo esa línea, es un signo que connota disposición a la rebelión contra el poder, en este caso, el poder patriarcal, junto al símbolo de Venus.

Por otro lado, otro elemento simbólico y que vuelve símbolo a la misma instalación son los colores: rosa y morado.

En cuanto al color morado o violeta, en Occidente usualmente representa “poder imperial [...] orgullo y grandeza, así como justicia” (Bruce- Mitford, M., 1997, p. 111), elegancia, pasión, sensualidad, romanticismo, misticismo, inquietud (Moore, M., Pearce, A., y Applebaum, S., 2010).

En relación al color morado con el feminismo hay varias teorías de porqué es el tono que representa al feminismo. Una de ellas es que es el resultado de la mezcla del color azul y rosa, que corresponde al hombre y a la mujer respectivamente, de modo que simboliza la equidad y paridad entre hombres y mujeres (Huguet, G., 2021).

Otra teoría es que luego de la tragedia del incendio de la fábrica *Triangle Waist Co.* en Estados Unidos, el 25 de marzo de 1911,

en donde fallecieron alrededor de 146 mujeres, el humo que despedía aquel incendio era color morado debido a los tejidos que se usaban en esta fábrica de camisas y por este motivo, desde aquel momento el morado quedó asociado a la lucha feminista, pues la *Triangle Waist Co.* se convirtió en un símbolo de la injusta situación en la que mal vivían muchas mujeres (Huguet, G, 2021).

Por otro lado, aunque el movimiento sufragista ya tenía cierta trayectoria, fue a principios del siglo XX que sus exigencias tuvieron un mayor auge. Estas mujeres adoptaron el color morado como símbolo de su lucha, argumentando que era el “color de los soberanos, simboliza la sangre real que corre por las venas de cada luchadora por el derecho al voto, simboliza su conciencia de la libertad y la dignidad” de acuerdo con la explicación de la sufragista Emmeline Pethick (Hugue, G., 2021).

Desde entonces, el color morado inunda las calles de muchas ciudades del mundo en cada manifestación feminista, convertido en uno de los principales símbolos de las luchas feministas.

Por su parte el color rosa, ha sido un color que desde la tradición occidental suele asociarse con la feminidad y la infancia. Sugiriendo amabilidad, sentimentalismo, sensibilidad, e inocencia y debilidad (Bruce-Mitford, M., 1997) pero también, según la psicología del color, el rosa es señal de esperanza, calidez, comodidad y confortabilidad (Moore, M., Pearce, A., y Applebaum, S., 2010).

Es convencionalmente dentro de la normatividad hetero el color de las niñas, entonces, del amor inocente, de la credulidad, la dulzura y lo emocional y lo delicado, pues su nombre viene del nombre de la flor (Moore, M., Pearce, A., y Applebaum, S., 2010).

En México, siguiendo esta normatividad se usa para representar a la mujer, a las niñas, a las hijas. Así, siempre ha estado presente en las denuncias de feminicidios y desapariciones, mu-

cho antes de que comenzara a utilizarse el color morado como símbolo feminista, en nuestro país.

Con relación a la Tercera matriz de análisis:

MENSAJE LINGÜÍSTICO: En un primer nivel, encontramos dentro de la categoría de *mensaje lingüístico*, frases que funcionan como insignias de las protestas feministas. En la parte superior de uno de sus frentes se lee escrito con letras rosas: “EN MÉXICO 9 MUJERES SON ASESINADAS AL DÍA”; mientras que en el brazo de la cruz se lee: “¡NI UNA MÁS!”. En el otro frente, se lee: “EXIGIMOS ALERTA DE GÉNERO NACIONAL”, y en la parte central: “NO + FEMINICIDIOS”. Dichos mensajes, ya son mensajes distintivos de las protestas feministas y que simbolizan la lucha contra la violencia hacia la mujer.

Por su parte “EN MÉXICO 9 MUJERES SON ASESINADAS AL DÍA”, era la estadística del momento en el que se instaló la Antimonumenta, de modo que funciona como denuncia a la alarmante cifra de feminicidios en el país

“¡NI UNA MÁS!”, deriva de las insignias utilizadas anteriormente en otras protestas y movimientos, tales como “¡NI UNO MÁS!”, para denunciar también asesinatos y desapariciones. Sin embargo, en este caso, representa la demanda y exigencia de que ya no debe permitirse que ni una mujer más sea violentada.

“EXIGIMOS ALERTA DE GÉNERO NACIONAL”, es también un llamado pero más que nada a las autoridades correspondientes así como al Estado, para que se tome en serio la gravedad de la situación y tome las medidas necesarias para acabar con la impunidad y corrupción que suelen recibir los procesos legales. Además de promover la paridad de género, en todos los ámbitos y reconocer que si hay una

brecha de géneros en el que a la mujer se le asesina aprovechándose de las condiciones de su género y por el simple hecho de ser mujer.

Y finalmente el mensaje “NO + FEMINICIDIOS”, que apela a que no se cometa el acto catalogado como la máxima expresión de violencia contra la mujer.

MENSAJE DENOTATIVO: En cuanto a lo que se ve a simple vista en un primer momento es una instalación de metal, que podría nombrarse como un monumento o escultura debido a su gran tamaño y ubicación. Los símbolos que se reconocen a simple vista son el Símbolo de Venus y el puño alzado, que en su conjunto son ya un símbolo de las movilizaciones feministas, pues son representados en múltiples presentaciones.

Esta pintado de color rosa y morado, colores que suelen relacionarse con la mujer, y actualmente referentes del feminismo, pues están presentes en cada marcha y protesta feminista, ya sea en la ropa, accesorios, brillantinas, humaradas, pinturas, maquillajes, etcétera.

MENSAJE CONNOTATIVO: Podemos rescatar que *La Antimonumenta* es una denuncia estática y permanente, que como cualquier monumento sirve como recordatorio constante. Sin embargo, a diferencia de los monumentos a los personajes históricos que sirven para celebrar y honrar sus vidas, en este caso este es una Antimonumento que no honra ni celebra, más bien, reclama, es decir, no valida la historia, esta historia que se acostumbra a contar desde el triunfo y lo heroico, la que es contada por el Estado, para perpetuar una memoria incompleta. El *Antimonumento* o un *No Monumento*, reconstruyen la memoria histórica, no conmemora, sino que reactualiza la manera en que

recuerda los hechos apelando a que las personas se pregunten por qué sucedieron tal o cual cosa.

Y en este caso, puesto que es desde, por y para mujeres se le nombra *Antimonumenta*, resaltando la feminidad en el sufijo, asumiendo un sustantivo femenino.

Es una instalación que convoca al recuerdo de las mujeres que faltan, y que aun así la injusticia prevalece en la mayoría de los casos, y por ende las cifras siguen aumentando cada año.

Finalmente en cuanto a la última matriz, encontramos algunas figuras retóricas visuales en *La Antimonumenta*:

METÁFORA: Representa o simboliza la lucha de las mujeres contra la violencia de género, la demanda constante y permanente contra la injusticia y la impunidad. Es una instalación que representa la memoria colectiva de las víctimas de feminicidio en México. Es una *Antimonumenta* que está en lugar de las mujeres que ya no están.

PROSOPOPEYA: La relacionamos con el puño alzado del centro, que refiere a la lucha de las mujeres, dándole dinamismo a la instalación y haciendo referencia al movimiento social.

HIPÉRBOLE: Se manifiesta en su carácter de monumento. El tamaño de la escultura es grande en función de su intención de ser visible.

ELIPSIS: Encontramos esta figura retórica cuando observamos el puño alzado y entendemos lo que es sin necesidad de ver todo el cuerpo, en este sentido tenemos que el cuerpo se eliminó, dejándonos sólo una extremidad para simbolizar la lucha social.

4.2. LA BRILLANTADA

(Imagen recuperada de Cultura Colectiva, 2022)



Fue una acción que implicó arrojar brillantina color rosa/púrpura hacia el ex Secretario de Seguridad Pública (SSP), Jesús Orta Martínez. Dicho elemento, cayó y permaneció sobre su perfil izquierdo en cabello, hombro y brazo, acompañada de gritos al unísono de “¡Justicia!, ¡Justicia!, ¡Justicia!...”. El día lunes 12 de agosto del 2019 poco después de las 18:00 horas, afuera de las instalaciones de la Secretaría de Seguridad Ciudadana (SSC), edificio ubicado en Liverpool 136, Colonia Juárez, Alcaldía Cuauhtémoc, CDMX.

Esto luego de que se diera a conocer la presunta violación por parte de cuatro miembros de la policía a una menor de edad, el 3 de agosto de 2019 entre las 1:45 a 2:00 horas de la madrugada, en la alcaldía Azcapotzalco.

Mujeres convocaron a marcha a través de las redes sociales con el hashtag #NoMeCuidanMeViolan, para salir a protestar el 12 de agosto de 2019, exigiendo encarcelar a los presuntos violadores, pintando las bardas de la SSC, con leyendas como “puercos” y “policías violadores”, lo que provocó que el ex Secretario de Seguridad Pública saliera del edificio para intentar disuadir a las mujeres que estaban pintando las instalaciones de la SSC. A lo que acto seguido, una mujer en plena protesta arrojó brillantina dirigida hacia cabeza y cuerpo del funcionario, quien con molestia se retiró y declaró que ahí no había diálogo. Identificando así más adelante al acto y a esa marcha específicamente como *La Brillantada*.

SOPORTE: No aplica del todo, pues lo que se analiza en este caso es la acción efímera. Sin embargo, como herramienta de expresión se utilizó brillantina, material llamado comúnmente en México, brillantina o diamantina, o en otros países conocida como

escarcha o purpurina. Es una variedad de micro pedazos de plásticos, metales y otros materiales pintados con colores metálicos y colores iridiscentes para reflejar la luz en un espectro de espumantes, que miden cerca de 1 mm², por lo que se puede identificar como tridimensional. Pero también, puesto que la acción tuvo relevancia por ser arrojada y sobre un sujeto específico, que fue el Secretario de SSP, incluso este sujeto podría ser en cierto modo el soporte de la protesta, ya que la intervención se le hizo a su persona.

FUNCIÓN: Puede catalogarse dentro de la función simbólica puesto que es acto, efímero, improvisado, que al analizarse desde una perspectiva simbólica podría tratar de entenderse como una acción estética en cuanto a una de sus funciones que podría ser la apelativa. Pues en el contexto de la protesta se reclamaba la falta de compromiso de las autoridades al no darle el debido seguimiento y justicia a la presunta violación por parte de miembros de la policía hacia una joven.

De modo que, el acto de protesta cobra sentido, al ser arrojado precisamente no solo a un miembro del Estado, sino que, al que en ese momento era el jefe encargado de la seguridad de la población de la CDMX. Dando pie a insignias como: “La policía no me cuida, me cuidan mis amigas”, “La policía no me cuida, me viola” o “Estado feminicida”.

Además, la brillantina como tal pasó de ser un objeto con simbolismos relacionados con la festividad y lo carnavalesco, para transformarse a través del contexto en el que se emplea, un elemento de protesta que conlleva coraje, repudio y reclamo hacia las autoridades. E incluso de ser un objeto inofensivo, pese a sus características materiales, pasó a ser una herramienta uti-

lizada en un acto que fue catalogado como violento y vandálico, de acuerdo con algunas de las interpretaciones post acto.

Fue un acto simbólico, que entre algunas de sus interpretaciones se podría resaltar, la desesperación por hacer que las autoridades volteen a ver la realidad, por empaparlos del brillo y color que trae consigo el movimiento feminista que entre tantas cosas, busca la empatía hacia la lucha para el cambio y abolición de las prácticas patriarcales, machistas y misóginas que siguen abusando de las mujeres.

CONTEXTO: *La Brillantada* se desarrolla en medio de una marcha feminista en el año 2019 en la Ciudad de México, que salió desde la Glorieta de Insurgentes para finalizar a las afueras del edificio de la Secretaría de Seguridad Pública (SSP). Mujeres se manifestaban en contra de un grupo de cuatro policías que fueron acusados de violar a una menor de edad, en la alcaldía Azcapotzalco, además de que las cifras de delitos contra la libertad y la seguridad sexual para aquel momento seguían aumentando, registrando de acuerdo con cifras del Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública, de enero a julio de 2019, 3 mil 233 delitos de esta índole, en la Ciudad de México, así como al menos 34 casos de trabajadoras pertenecientes a alguna corporación de seguridad pública que denunciaron maltratos, vejaciones, acoso e incluso violaciones en el interior de sus centros de trabajo, siendo ignoradas.

Por lo que se convocó a una protesta dirigida a los responsables de la seguridad ciudadana, a lo que Orta en respuesta a la manifestación que conllevaba pintas y destrucción de espacios públicos, salió a la calle para intentar disuadir la protesta; sin embargo, minutos después fue cubierto de brillantina rosa.

De esta manera, *La Brillantada* se desarrolla en un contexto dentro de las categorías de análisis referentes a lo propagandístico en cuanto a su carácter político, pero también en la categoría de la expresividad por la presencia de sentimientos, ya que lo que se buscaba era manifestar emociones y sentimientos, tales como la inconformidad a las medidas que la autoridad llevó a cabo, y más aún, las que no.

Así bien, también gracias a su carácter de desacuerdo, esto propicia un contexto político, pues se le reclama al Estado, a las autoridades, denunciando impunidad, corrupción, indiferencia y abandono, propiciando un intercambio de posiciones y propuestas en cuanto a la seguridad de las mujeres mexicanas.

Además, luego de que se propagara en los medios de comunicación, *La Brillantada* desató una serie de respuestas, por parte de figuras políticas, públicas, académicas, como de la comunidad en general, a través de las redes sociales y en las conferencias diarias que brindan tanto el presidente como la Jefa de Gobierno, ya sea aprobando o desaprobando el acto, incluso logrando viralización en las redes sociales, así como volverse un hito en las siguientes marchas feministas.

ICONO: *La Brillantina* la identificamos como Icono, ya que la brillantina púrpura, rosa o morada se ha vuelto un icono en las marchas feministas, al representar el esparcimiento del feminismo.

Para *La Brillantada*, este soporte ya había sido utilizado con anterioridad; sin embargo, la relación del acto de arrojar brillantina hacia específicamente el Jefe de la policía, se volvió un icono que representa en un primer momento el reclamo hacia las autoridades, hacia la impunidad, la corrupción, y la negligencia de parte de las autoridades.

Y en otro momento, ya que se le acusó a *La Brillantada* como un acto de provocación, de violencia y vandalismo, lo siguiente fue que el uso de brillantina como recurso expresivo en las protestas feministas, se convirtió en un signo de identidad de la protesta feminista, pues debido a la controversia social que desató este acto. Puesto que Jesús Orta lo tomó como agresión física, así como la Jefa de Gobierno, declaró que a las mujeres que habían aventado la brillantina se les abriría carpeta de investigación (retractándose más adelante), la brillantina se volvió un recurso ya no solo para visibilizar la participación feminista, sino como un icono que se encuentra entre el límite de la violencia o lo pacífico y que permite abrir el debate entre estos dos extremos para calificar a las formas de protesta feministas.

SÍMBOLO: *La Brillantada* también se ha vuelto un símbolo pues aunque fue un acto efímero, logró trascender en la historia gracias a las fotos, videos, y debates en las redes sociales que desató entre la comunidad, figuras públicas, famosas, académicas, políticas.

Es decir, que el acto de arrojar brillantina si bien no fue como tal un acto performativo, artístico, o por parte de alguna colectiva, y que si bien ya traía consigo cierta carga simbólica que había adquirido en las protestas anteriores. No fue hasta pasado el acto, cuando se comenzó el debate social, que se convirtió en signo con cargas simbólicas que ha trascendido y preponderado en las siguientes marchas feministas.

La Brillantada resultó ser un símbolo del coraje de las mujeres hacia la policía y hacia las autoridades y hacia su poco o nulo compromiso de proteger a las mujeres de ser violentadas, en este caso, a una joven de ser violada.

Simboliza, por una parte la imagen de delicadeza con la que se estereotipa a las mujeres, inofensivas como pequeños pedazos de diamantina, pero que en su conjunto y en el momento indicado, pueden volverse fuertes, determinantes e incluso violentas y agresivas.

Con el color rosa que tanto se ha limitado a las mujeres también resulta ser una cualidad que se apropia en *La Brillantada* pero transformando sus significados más comunes. El color rosa en este caso resultó ser una forma de expresar sentimientos y emociones, ajenas a la ternura o a la delicadeza, pero sí a la feminidad, una feminidad que resiste y sobre todo que ya no se calla.

MENSAJE LINGÜÍSTICO: No se logra identificar un mensaje verbal y escrito exclusivo y específico, debido a lo efímero del acto.

MENSAJE DENOTATIVO: La información visual que se puede rescatar es que se llevó a cabo en una protesta de índole feminista, esto por los colores que han identificado ya a las movilizaciones feministas que han ocurrido antes, la participación que en su mayoría fue de mujeres, las insignias que se gritan, y los carteles. De modo, que por lo menos en México, en su mayoría, la población ya ha podido reconocer o identificar cuando se trata de una manifestación o protesta feminista, por varios elementos, que en este caso sería la brillantina rosa y purpura.

Se puede “leer”, al ver los videos que captaron el momento exacto de la acción, ya sea por medios televisivos o que se transmitían por las redes sociales, que se desarrolló en un ambiente de protesta, con los factores que de esta se desprenden, es decir, en un ambiente de reclamo, de denuncia, de desacuerdo y desaprobación. Pues aunque no se pudiese leer los encabezados, al

ver las posiciones de las personas, sus gestos y expresiones es posible deducir que no se trata de un carnaval, por ejemplo, sino que el acto se está desarrollando dentro de una protesta.

MENSAJE CONNOTATIVO: Si bien puede ser subjetivo, uno de los discursos que podría leerse es que fue un acto que permitió abrir discusión en cuanto a qué es violento y qué no; a cómo se debe protestar; cuáles son las formas correctas y cuáles no; cómo una mujer específicamente puede y debe protestar; qué nivel de importancia tiene lo material en relación a la mujer, a su cuerpo, a su vida, a su libertad y a su seguridad.

Y en este sentido, se puede interpretar como una expresión estética que permite abrir “capas de sentido” (Rancière, 2010) al abrir la discusión de temas que suelen ignorarse o que ya están asentados, por ejemplo, el comportamiento de las mujeres y en este caso su participación en la protesta o como menciona la colectiva “Las Brillantinas” del MUAC, lo que se busca con este tipo de expresiones partiendo del *glitter*, que “desde el rosa de la brillantina queremos lanzar un detonante político y producir una cohesión feminista y cambiar las reglas y estatutos de un mundo feminicida. Como parte de ese puñado de diamantina rosa lanzada a la cara del patriarcado queremos recolectar partículas *glitterianas* esparcidas por el mundo y ponerlas en diálogo...” (Vía Instagram @brillantinas_muac).

METÁFORA Y ALEGORÍA: En cuanto a las figuras retóricas que pueden identificarse en *La Brillantada* son tanto la metáfora como la alegoría ya que una de las interpretaciones que surgen alrededor del acto de *La Brillantada*, por parte de las participantes y feministas, es en un primer momento ver a Jesús Orta no

solo como el responsable de la seguridad de los ciudadanos, sino como menciona la colectiva “Las Brillantinas” (Vía Instagram @brillantinas_muac), que en ese momento Jesús Orta representó “la cara del patriarcado” (Vía Instagram @brillantinas_muac).

En este sentido, el acto de arrojar brillantina a la cara del patriarcado fue un acto político al proponer de forma irruptiva una nueva forma de vivir para la mujer, en donde la brillantina representaría a las mujeres, al feminismo y la lucha social y política que se está llevando a cabo.

Otra interpretación que ha surgido, como lo fue en la conferencia “Acercamientos semióticos para la construcción de una metodología de análisis del vínculo entre arte y política” impartida en la UACM a cargo del Director de la Lic. En Comunicación Social de la UNRN, Argentina, en donde se planteó la posibilidad de que la brillantina representaba aquellos *polvos mágicos* referentes a las brujas, ya que dentro de las mismas mujeres feministas se ha adoptado a este personaje como parte de su identidad. Ejemplo de ello, la colectiva “Las Brujas del Mar” de Veracruz, o con frases que se encuentran en imágenes y carteles como “Somos las nietas de todas las brujas que nunca pudieron quemar” (Via Twitter @brujasdelmar).

Así pues, la brillantina como los polvos mágicos de brujas, protegen (del feminicida, del patriarcado, del machismo), hechizan y atraen (hacia la comunidad feminista).

En general, una interpretación alegórica que se puede plantear a partir de unir varios elementos metafóricos que conforman esta acción de protesta es que el individuo Jesús Orta, representa al Estado, al gobierno, la seguridad pública pero también al patriarcado, al machismo, el feminicidio y más aún la impunidad, la indiferencia y el intento de contención.

En otro extremo se encuentra la mujer que arrojó la brillantina que representa a esta bruja rebelde, irruptiva, hereje como lo es toda esta movilización feminista. Con sus gritos, furia, agresividad y coraje es la representación de una colectividad de mujeres que protestan por el abuso de policías a una menor y por todas aquellas mujeres que han sido violentadas y perseguidas por un sistema patriarcal, misógino y machista que como a las brujas medievales, aunque han pasado siglos, se les sigue persiguiendo, torturando, enjuiciando, condenando y asesinando.

Y entre estos dos elementos se encuentra la acción y la materialidad de *La Brillantada*. Una metáfora de una bruja feminista hechizando a la cara del patriarcado y la justicia polvos mágicos que hagan entender que la mujer merece garantías de una vida digna, con respeto, equidad y libertad.

OPOSICIÓN: Por otro lado, otra figura retórica que puede identificarse correspondiente a una categoría de comparación es la de Oposición, pues un posible versus de elementos retóricos es la festividad contra la protesta. Ya que la brillantina es un elemento que convencionalmente es utilizado en los carnavales y fiestas, para adornar y acompañar las celebraciones. Es decir, que la brillantina refiere normalmente a lo festivo, a lo alegre y por ende a la conformidad de algún hecho.

Sin embargo, en este caso, se le da una vuelta a estos significados al utilizarla en un momento en el que los motivos están enteramente alejados de lo usual. Pues *La Brillantada* se desarrolla en un momento en el que nada se festeja, al contrario, se queja. Hay inconformidad, infelicidad y disconformidad.

4.3. CORAZONES TEJIDOS

(Imagen recuperada de El Infomador, 2019)



El sábado 4 de agosto de 2019 se realizó una sesión de tejido por parte de mujeres tejedoras en memoria y como símbolo de protesta por aquellas mujeres que fueron asesinadas, violadas y desaparecidas en México.

Se realizaron cadenas corazones de estambre que posteriormente colgaron sobre una de las estatuas que forman parte de la Alameda Central, parque público del Centro Histórico de la Ciudad de México ubicado en Av. Hidalgo s/n, Centro Histórico de la CDMX, Alcaldía Cuauhtémoc.

Se colocaron tiras de corazones tejidos acompañados de fotografías de las víctimas pegadas sobre el monumento, así como tejidos que formaban senos femeninos, veladoras y pedazos de cartulina con listas de los nombres de las mujeres asesinadas o desaparecidas, además de frases de las movilizaciones feministas.

SOPORTE: El soporte sobre el que se intervino es un monumento de cemento y mármol en honor a Allende ubicado en la Alameda de la Ciudad de México, sobre el cual se colocaron cadenas de estambre que permite una visión tridimensional de la protesta, además de colocar elementos dimensionales como las fotografías, hojas con las fichas de reporte de desaparición, así como hojas con los nombres de algunas de las víctimas de violencia.

FUNCIÓN: La función de esta forma de protesta puede identificarse como simbólica, pero también en cierto modo didáctica, pues pretende ser una forma de conmemorar a las mujeres desaparecidas y asesinadas, pero también en cierto modo informar al presentar los reportes de desaparición, con datos duros, de tal forma que en la lectura de la protesta se pueda conocer datos

verosímiles y objetivos, aparte de lo abstracto de las representaciones simbólicas.

Esto por medio de crear una narrativa diferente de la protesta feminista, pues desde la técnica de tejido que varias mujeres dominan, estas realizan su activismo a partir de crear corazones que permiten reflejar sentimientos como el amor, la unidad y la comunidad de mujeres que apoyan la lucha de las mujeres.

CONTEXTO: Esta protesta se desarrolla luego de las denuncias impuestas al grupo de policías que presuntamente violaron a una joven en la CDMX. Pues en México uno de los principales y más alarmantes temas de conversación en ese momento era la violencia en contra de la mujer, ya que para ese momento de acuerdo con cifras obtenidas de las Naciones Unidas, el 43% de las mujeres mexicanas había experimentado violencia sexual.

Además de que para el año 2019 se contaban con aproximadamente nueve mujeres asesinadas al día. Situación alarmante que desató que un grupo de mujeres tejedoras, convocaran a reunirse en la Alameda para realizar una especie de monumento que conmemora a las mujeres desaparecidas, violadas y asesinadas.

Así, el 24 de agosto de 2019, se llevó a cabo la sesión de tejido de cadenas de corazones de diferentes colores, acompañada de carteles, y papeletas con la fotografía y nombre de las víctimas, interviniendo uno de los monumentos de la Alameda, colocando y pegando elementos sobre él.

De tal modo que esta protesta se desarrolla dentro de las categorías de análisis tanto en lo místico, lo decorativo y lo expresivo. Pues partiendo de la necesidad de comunicar y expresar la situación alarmante de violencia contra la mujer, así como el apoyo que quiere reflejarse para las familias y las víctimas, es-

tas mujeres realizaron una intervención estética a partir de su labor, que es la de tejer, decorando, es decir, cambiando la apariencia del soporte, y por tanto cambiando el sentido. Así, por último, propiciando también un contexto místico, en cuanto a resultar ser un espacio donde se colocaron veladoras entre los demás elementos, a modo de altar y ofrenda, como se hace en los rituales fúnebres mexicanos.

ICONO: La protesta en su generalidad no aplica como un signo icónico, puesto que esta protesta no logró tanta difusión ni visibilidad, por lo que casi pasó desapercibida con un nivel bajo de convocatoria en relación con otras protestas.

Sin embargo, en cuanto a sus elementos en particular se pueden rescatar ciertas representaciones icónicas tales como los tejidos circulares que tiene una relación física con la forma de los senos femeninos.

SÍMBOLO: Aplica desde que los corazones son ya en sí símbolos, que representan el corazón humano de una forma abstracta alejada de la forma real, pero también simboliza subjetividades tales como emociones y sentimientos, concretamente al amor, el cariño y la pasión.

Así, el primer símbolo que resalta es el “corazón”, signo que representa en un primer momento principalmente una fuente de vida, debido a su función biológica, y a esta vida se le relaciona simbólicamente con el amor, el cariño, la amistad, la alegría (Bruce- Mitford, M. ,1997).

Para la antigua Grecia representaba el centro de los pensamientos, sentimientos y de a voluntad; Para la cultura islámica, es el centro espiritual, y para la religión cristiana por ejemplo, es

símbolo de compasión, bondad, benevolencia, caridad, el amor de Dios, es decir un amor puro. al amor, pero también la amistad, valor, bondad, cariño, debido a que es una fuente de vida y en general a los sentimientos desde una perspectiva positiva, pero además lo irracional, lo susceptible, lo tierno, débil, noble, benevolente, piadoso, sagrado, verdadero, sensible, emocional, expresivo (Bruce- Mitford, M. ,1997).

Esta forma icónica del corazón es también símbolo con una convención universal, que tanto en forma como en palabra tiene una relación directa con el amor (Cirlot, J., 2010) e incluso puede reemplazar a la palabra (Bruce- Mitford, M. ,1997).

Por otra parte los colores resultan ser otro elemento expresivo que también nos redirige simbólicamente a algo y en este caso en un primer momento el color que predomina más es el rojo, símbolo de “la vida, de la sangre, del fuego, de la pasión y de la guerra. Las novias indias y chinas se visten de rojo como símbolo de buena suerte y de fertilidad. Los calendarios cristianos marcan los días de fiesta en rojo. Éste también significa peligro” (Bruce- Mitford, M.,1997, p.110)

Simboliza el amor, pero también la violencia en cuanto a relacionarlo con la sangre (Moore, M., Pearce, A., y Applebaum, S., 2010). Es un color que en conjunto con otros elementos, o dependiendo el contexto puede remitir a diferentes y opuestos significados. Remite a la religiosidad, lo sagrado, al fuego/llamas en tanto que es un color llamativo que inmediatamente se apropia de la atención del espectador. Resalta, indica importancia, y llama a prestar atención. Simboliza peligro, cuidado, pero también, poder, fuerza, lucha, resistencia (Moore, M., Pearce, A., y Applebaum, S., 2010).

Otro color que resalta en esta protesta es el amarillo, color relacionado con el sol, la luz, el oro y que representa por ejem-

plo en el Islam, sabiduría; mientras que para la cultura egipcia representaba envidia y desgracia. En Europa se asocia con la cobardía y en China con la realeza (Bruce- Mitford, M., 1997)

En cuanto a la psicología del color, este remite a la alegría, el éxito, la infancia, la felicidad y la energía, la juventud y la creatividad (Moore, M., Pearce, A., y Applebaum, S., 2010).

También al ser un color visible y llamativo que permite emplearlo como símbolo de alarma y advertencia, además de ser una herramienta de visibilidad como se utiliza por el movimiento francés conocido como “Los chalecos amarillos”, quienes ocupan el color amarillo en su vestimenta como

Y finalmente los colores rosa y morado, que se relacionan con la feminidad, con la infancia, con la mujer (Moore, M., Pearce, A., y Applebaum, S., 2010) (Bruce- Mitford, M., 1997) y precisamente con el feminismo, como se explicó anteriormente.

Por otra parte elementos como las veladoras y los tejidos de senos, también pueden leerse como signos simbólicos. Por su parte las veladoras son elementos que se asocian con los ritos místicos y religiosos como en los rituales fúnebres, donde representan la luz que ilumina el camino de las almas a su destino. Son por default elementos que están presentes en funerales, rosarios, misas, para brindar iluminación a la oscuridad, es decir, lo malo, ignorante, perdido, la muerte (Bruce- Mitford, M., 1997).

Y por otra parte los senos son signos representativos de la maternidad, la feminidad, de la protección y cuidado, la crianza, la familia, el alimento y la abundancia, pero también de la belleza, la sensualidad femenina, de la reproducción, afectividad y sexualidad (Bruce- Mitford, M., 1997) (Lapeira, P., Acosta, D., y Vásquez, M., 2015).

MENSAJE LINGÜÍSTICO: Este se puede reconocer en las hojas y carteles que están colocados sobre el monumento acompañando y dando contexto a la protesta.

Se encuentran mensajes como: “NO MÁS SILENCIO”, “NOS QUEREMOS VIVAS, LIBRES Y SIN MIEDO”, “NI UNA MENOS”, “NI UNA MÁS”, “SOY LA VOZ DE LAS QUE YA NO ESTÁN”, entre otras insignias representativas de estas manifestaciones feministas, con las que hacen alusión a la queja y la exigencia, además de ser frases que hacen llamado a la militancia y reconocimiento de la lucha.

Por otra parte, también hay mensaje lingüístico en las fichas de Alerta AMBER de los reportes de desapariciones de mujeres, con sus datos y características de identificación.

Además de listas con los nombres de mujeres víctimas de violencia.

MENSAJE DENOTATIVO: Lo que se puede ver en un primer momento con tejidos en forma del símbolo del corazón, de diferentes colores, unidos con estambres creando largas tiras que cuelgan de un monumento localizado en la Alameda de la CDMX. Alrededor hay colocados tejidos circulares, así como veladoras encendidas, reportes de desapariciones, y cuadros de papel de colores con mensajes y datos referentes al movimiento feminista de México.

MENSAJE CONNOTATIVO: El mensaje connotativo que puede leerse tomando en cuenta los elementos que rodean las cadenas de corazones así como su contexto. Pues este tipo de manifestación ya tiene antecedentes en otras protestas, por ejemplo, el colectivo Fuentes Rojas, quienes bordan los nombres y las his-

torias de las miles de víctimas de homicidio y desaparición en el país, con hilo color rojo vibrante con el fin de “crear una conmemoración tangible y cautivadora que fuera difícil de ignorar, especialmente en un país con una trayectoria tan alta de impunidad” (Cocking, L., s/f) de forma pacífica, como muchos más colectivos también protestan bordando o tejiendo.

Una colectiva que también sigue estos pasos es “Hilos”, grupo interdisciplinario de mujeres reunidas a partir del interés común en la denuncia social y el cuestionamiento de estructuras tanto artísticas como políticas a través de soportes textiles, conformada por artistas, gestoras, psicólogas, sociólogas y diseñadoras, quienes comentan que concentran su práctica común en “crear diálogos y restaurar lazos a través de acciones artísticas que utilizan el hilo como relato social y soporte, promoviendo la empatía, la denuncia social por los derechos humanos y la equidad de género” (<https://colectivahilos.com/acerca/>).

De este modo, una lectura más profunda sobre esta protesta, es la de un proceso de tejido social que reúne a mujeres con un ideal común que a través de acciones estéticas, concentrando su habilidad en la técnica del tejido, crear cadenas de estambre y figuras como corazones, senos y mandalas, narrando una forma distinta de la denuncia. Utilizando la metáfora que del tejido surge, haciendo referencia al tejido social, es decir la cohesión de los individuos a través de su solidaridad y pertenencia como grupo social. “Es una manera de unir a la comunidad, de crear el tejido social necesario para el cambio” (AP, 2019) comentó una de las mujeres tejedoras entrevistada por el sitio periodístico, Debate.

ALEGORÍA: Finalmente algunas de las figuras retóricas que aplican en esta protesta es la alegoría, de cuando las mamás o las abuelas suelen tejer ropa a sus hijos e hijas para abrigo y protegerlas del frío. En este sentido, esta protesta a través de tejer, puede representar a estas mamás y abuelas que quieren proteger a las mujeres en general, cuidarlas y cubrirlas de los peligros de un país machista y patriarcal sumamente violento con las mujeres.

Además de que el tejido representa la unión tanto de las mamás o familiares de las víctimas, sino también de la ciudadanía en general en solidaridad con la causa. Tejiendo comunidad y unidad a través de una protesta pacífica que muestra una narrativa sin palabras en donde cada punto representa una expresión de amor a quienes les quitaron la vida (AP, 2019)

ANÁFORA: Y otra figura que resalta es la anáfora, pues hay una repetición de los elementos, es decir los corazones, deliberadamente, creando así las cadenas, donde visualmente la forma de corazón resalta constantemente logrando identificarlo fácilmente.

ELIPSIS: Esta figura retórica la podemos apreciar con los tejidos de senos, pues estos círculos representan a la mujer, de modo que sin que aparezca todo el cuerpo femenino, solo con esta parte del cuerpo es posible entender que son o están en representación de la mujer.

4.4. PINTAS A RETRATO DE MADERO, CNDH

(Imagen recuperada de Murcia, A., para Cuarto Oscuro, 2019)



La mañana del viernes 4 de septiembre del 2021, colectivas feministas lideradas por la activista y madre de una víctima de feminicidio, Yesenia Zamudio, tomaron las instalaciones de la Comisión Nacional de Derechos Humanos (CNDH) ubicada en la alcaldía Cuauhtémoc, CDMX.

Procedieron a pintar las paredes, exponer archivos, destruir, quemar y pintar las oficinas, entre otras acciones, entre las cuales se tomaron cuatro retratos de personajes históricos: Francisco I. Madero, Benito Juárez, el cura Miguel Hidalgo y Costilla y el sacerdote José María Morelos y Pavón, realizados anteriormente para las oficinas de la CNDH, por el pintor José Manuel Núñez, quien se hace llamar “Jomanu Art”, para luego pintarlos y más adelante ponerlos a subasta.

Como objeto de análisis sólo se consideró el retrato de Francisco I. Madero.

SOPORTE: En este caso puesto que fue una intervención el soporte es el retrato. De modo que la pintura en éste será la herramienta de intervención sobre una superficie bidimensional.

FUNCIÓN: Se pueden identificar tanto la función simbólica, pues el retrato sobre el que se realizó la intervención ya implica un símbolo en particular debido a la importancia para la historia del país que representa el personaje Francisco I. Madero conocido por ser un personaje clave, prominente y líder de la Revolución Mexicana.

En este sentido, al pintar este retrato es también una expresión simbólica al intervenir la materialidad de las obras y además el imaginario colectivo histórico, en donde se tiene como válida, aceptable y normal la participación de los hombres.

Enaltecidos y presentados como héroes de la nación a pesar de que sus acciones no hayan sido justas o las mejores para el pueblo mexicano. Como en los libros de historia, las películas, y en este caso los retratos, no hay reconocimiento hacia las mujeres.

Así la intervención de este retrato plasma por medio de garabatos la presencia de mujeres en la historia de México. Se pinta una nueva historia sobre la tradicional en la que las mujeres ahora alzan la voz y se hacen ver y escuchar.

CONTEXTO: Surge luego de que María Isela Valdez (madre de Roberto Quiroa) se volviera noticia nacional tras arrodillarse frente al presidente pidiendo justicia por la desaparición de su hijo, desaparecido en Tamaulipas desde 2014, sin obtener respuesta por parte de las autoridades.

Para esto, María Isela junto al colectivo “10 de marzo”, realizaron un plantón afuera de las instalaciones de Comisión Ejecutiva de Atención a Víctimas; sin embargo, al seguir sin resoluciones, el día 2 de septiembre acudieron a reunirse con la titular de la CNDH, Rosario Piedra.

Al encuentro se unieron dos madres, Marcela Alemán, mamá de una niña víctima de violación sexual y Silvia Castillo, madre de un joven asesinado, ambas en la misma situación en cuanto a no tener respuesta ni apoyo de las autoridades.

En la reunión, la titular de la CNDH contestó que las carpetas de investigación no estaban integradas de la forma correcta y les recomendó regresar a su estado, San Luis Potosí, para acomodar las carpetas como era debido.

Tras la respuesta, Silvia Castillo amenazó con suicidarse, mientras que Marcela Alemán se amarró en una silla en forma de protesta ante la ineficaz respuesta.

Esa noche las dos madres no salieron de las instalaciones sumándose a la protesta feministas. Hasta que la mañana del viernes 4 de setiembre, colectivas feministas tales como “OKUPA”, “Crianza Feminista”, “Movimiento Estudiantil Feministas” y “Aquelarre Violeta”, comenzaron a tomar las instalaciones junto con “Frente Ni Una Menos” liderado por la activista Yesenia Zamudio (madre de Marichuy Jaimes, asesinada en 2016) (EFE., 2020).

Aunque Marcela y Silvia se regresaron a sus hogares dos días después de la protesta, la toma de las oficinas siguió en pie por las colectivas, dando paso a diferentes acciones de protesta como el mostrar los alimentos de alto costo que consumían en la CNDH, quema y destrozo de las instalaciones, ocupación del inmueble como refugio para familiares y para víctimas de violencia, pinta de paredes, y entre otras acciones, la pinta y subasta de los cuatro retratos de los personajes históricos: Francisco I. Madero, Benito Juárez, Miguel Hidalgo y José Maria Morelos (EFE., 2020).

El primer cuadro en ser intervenido fue el de Madero, por la una niña victima de abuso sexual, lo que provocó la reacción de los medios, autoridades y en particular del presidente Andrés Manuel López Obrador, quien expresó su desacuerdo argumentando:

No estoy de acuerdo en la violencia en el vandalismo, no estoy de acuerdo con lo que hicieron a la fotografía, a la pintura de Francisco I. Madero, yo creo que quién conoce la historia de este luchador social sabe que debemos guardarle respeto. Se le conoce a Madero como el apóstol de la democracia, él dio su vida por luchar en contra de la dictadura porfirista [...] Entonces el que afecta la imagen de Madero o no conoce la historia, lo hace de manera inconsciente,

o es un conservador. Así o sea es un pro porfirista. (Animal Político, 2020).

Erika Martínez contestó con indignación que una de las personas que intervinieron el cuadro fue su hija de 10 años, quien había sido violada por su tío tres años atrás sin obtener justicia, pues su agresor seguía en libertad (Arteta, I., 2020).

Las colectivas prosiguieron a intervenir tres cuadros más, siguiendo la línea de protesta con los retratos de Benito Juárez, Miguel Hidalgo y Morelos. Para más adelante realizar una subasta, en la que colocaron los cuadros de cabeza argumentando que “todo está de cabeza en este país” (Arteta, I., 2020), y en la que el dinero recolectado se destinaría a las madres de las víctimas (Heraldo de México, 2020).

De esta forma, esta protesta cabe dentro de las categorías de propaganda, en cuanto a su carácter político, pues es una respuesta disidente al poder, en este caso a una institución, desde un contexto en donde la categoría referente a la apariencia destaca, pues, a través de una intervención desde la expresividad, de modificar la apariencia del soporte, con el fin de visibilizar el descontento con la institución y en respuesta al presidente.

ÍCONO: Si bien el soporte, es decir, el retrato de Madero, ya es un icono con un gran grado de iconicidad, puesto que refleja y tiene relación directa con la apariencia del personaje. La intervención en la protesta se puede catalogar dentro de un grado bajo de iconicidad, en cuanto a las figuras de estrellas y flores, pero en este caso, esta interpretación iría ligada con una interpretación simbólica, puesto que estos elementos, así como las letras y frases, cobran sentido de acuerdo o desde un contexto y saberes determinados.

SÍMBOLO: Uno de los símbolos que más resalta por estar en la frente de Madero, son las letras “A.C.A.B”, siglas de “All Cops Are Bastards”, lo que se traduce, de forma literal, al español como “Todos los policías son bastardos”.

En la actualidad estas siglas suelen usarse en diferentes manifestaciones como símbolo para expresar rechazo hacia las autoridades haciendo así referencia a hechos de corrupción, brutalidad, impunidad e injusticia por parte de estas.

Este acrónimo viene de los movimientos urbanos *Skinhead*, *Redskin* o *SHARP*, en donde el A.C.A.B. se desarrolla como “proyecto de lucha vecinal por la autogestión del espacio público completamente antagónico y al margen de las instituciones públicas” (León, J. y Ruiz, A., 2017), de modo que resulta ser un símbolo de lucha social desde un contexto urbano hacia las injusticias institucionales, como las cometidas por los órganos encargados de la seguridad pública.

Además, otro símbolo que es relacionado con lo femenino es lo que conocemos como un “moño”, es decir, una especie de nudo que se hace para sujetar el cabello, asociado su uso comúnmente con peinados de niñas, pero también como adorno para obsequios, como accesorio de vestimenta en el cuello en conjunto con smoking, o como anuncio de muerte colocado en las puertas de las casas mexicanas católicas, entre otros.

El moño se pintó de rojo, sobre una banda morada y cabello rizado entre tonos morado y rosa, unido a una banda pintada sobre la frente de Madero, simulando un accesorio de adorno para el cabello. Así el moño de esta pinta funciona como icono al ser una representación visual de un accesorio, pero también como símbolo debido a su relación con las infancias femeninas, principalmente, feminizando la figura del ex-presidente.

Y por último, dos símbolos que encontramos sobre el traje de Madero, son garabatos que de acuerdo con la fotógrafa Andrea Murcia, los realizó una niña víctima de abuso y que junto a su madre intervinieron estos retratos.

El primer símbolo es la flor, el cual también es en cierto grado un icono al copiar la forma de una flor, pero que en este caso siguen la línea de ser símbolos de feminidad, pintados con pintura violeta sobre el traje del retrato de Madero.

La flor dependiendo su forma y color puede tener un sin fin de significaciones, sin embargo la flor en su generalidad puede simbolizar “fugacidad de las cosas, de la primavera y de la belleza [...] para recordar la realidad de la muerte y estimular el goce de la vida” (Cirlot, J., 2010, p.212) en ciertas culturas al utilizarlas en rituales fúnebres o de celebración y festejo, siendo símbolos también de “una nueva vida en potencia” (Bruce- Mitford, M., 1997, p.54).

Como esencia la flor entonces puede representar emociones o sentimientos dependiendo el contexto en el que se presente. Y como forma, es decir, en este caso como garabato, dibujo o imagen, es un signo que simbólicamente se asocia entre otras cosas, con la mujer, el cuerpo femenino (Litvak, L. 2013).

Por su parte las estrellas que también fueron pintadas sobre el saco del expresidente, son signos que igualmente funcionan como iconos con un bajo grado de representatividad, pero que también pueden ser interpretados como símbolos en cuanto a las asociaciones que a lo largo de la historia han tenido.

Desde la mitología griega, egipcia, hasta el cristianismo y catolicismo, la estrella ha sido símbolo del “espíritu [...], del centro, de la fuerza del universo en expansión” (Cirlot, J., 2010, p.204-205). Aunque dependiendo de su forma, número de puntas, disposición y color, su significado puede variar, sin embargo

es su generalidad, se le asocia con la luz, la iluminación, y la espiritualidad (Bruce- Mitford, M., 1997, p. 82).

Por otra parte, como símbolos también podemos reconocer a los colores que destacan en las pinturas, como el color rosa y el morado, representando el feminismo y la feminidad.

También el color rojo como símbolo de sangre, de violencia, intensidad, de la lucha y la resistencia (Moore, M., Pearce, A., y Applebaum, S., 2010), así como el color amarillo que también funciona como símbolo de alerta (Moore, M., Pearce, A., y Applebaum, S., 2010).

Otro color presente es el negro, que de acuerdo con el libro “Sensación, significado y aplicación del color” se le asocia:

Como color del fin, es también el color del duelo. La muerte es a veces representada como una figura que porta una daga, viste una túnica negra. El negro además, invierte todo significado positivo de cualquier color vivo. El negro establece la diferencia entre el bien y el mal, porque a su vez, establece la diferencia entre el día y la noche. Tiene características que pueden considerarse negativas para el ser humano, ya que simboliza desgracia, oscuridad, noche, misterio de la nada, desesperanza, terror, horror, maldad, satanismo, crimen y muerte [...] también es el color de lo misterioso, la magia y la introversión [...] El negro hace referencia a lo prohibido, el “mercado negro” y lo ilegal (Moore, M., Pearce, A., y Applebaum, S., 2010, p. 24).

Y finalmente otro color que encontramos es el verde, en el cual resaltan dentro de sus significados principales, los relacionados con la naturaleza y la vida, “por esto es apropiado para simboli-

zar la juventud, la lealtad, la esperanza y la promesa, así como la vida y la resurrección [...] Significa crecimiento, es el color simbólico de todo lo que puede desarrollarse y prosperar [...] Simbolizaba el derecho del hombre a la libertad y la igualdad” (Moore, M., Pearce, A., y Applebaum, S., 2010, p. 30-31).

En México, es uno de los colores más importantes ya que se encuentra en dos de los símbolos más representativos de la cultura mexicana. En un primer momento ya que es parte de la triada de colores de la bandera de México, remite precisamente a la mexicanidad. Siendo un color que representa la independencia y la esperanza. Y por otro lado, es un color preponderante en la vestimenta de la Virgen de Guadalupe, símbolo del catolicismo mexicano, por ende, de la fe, la religión, lo sagrado.

Sin embargo, en la lucha feminista, el color verde se ha adoptado como símbolo mayormente desde el año 2003, después del movimiento de la campaña de aborto iniciada en Buenos Aires, Argentina, un símbolo de la lucha por la garantía de los derechos sexuales y reproductivos de todas las mujeres y específicamente expresando una postura política a favor del aborto seguro, legal y gratuito (Milenio digital, 2021), tomando en cuenta que es un color que se refiere a la vida, a la naturaleza, al renacer, la fuerza y la esperanza, a lo que todas las mujeres tienen derecho.

MENSAJE LINGÜÍSTICO: Dentro del mensaje lingüístico tenemos el escrito, a través de unas siglas y un par de frases.

El primero es el de las siglas A.C.A.B, que como ya se explicó anteriormente, estas refieren a la frase “All Cops Are Bastards”, que en español se traduciría a “Todos los policías son bastardos”.

Y por otro lado tenemos la frase “Sufragio efectivo, No reelección”, consigna revolucionaria adoptada y popularizada por

Madero en su campaña electoral en 1910, haciendo un llamado a la soberanía y al respeto hacia el voto popular reflejado en las urnas (Memorica México, s/f), frase que actualmente fue también adoptada por el actual presidente, quien se proclama a favor y como devoto al gobierno que alguna vez fungió Madero.

Otro mensaje lingüístico que se aprecia es el de “#Aliade”: término o modismo para referirse desde un adjetivo neutral a los hombres heterosexuales que apoyan aparentemente al feminismo o la liberación feminista (Martí, R., 2022).

MENSAJE DENOTATIVO: Es un retrato de un personaje que ha formado parte de la historia de México, conocido por ser un representante de la libertad e independencia de México.

En el retrato original se encuentra desde un plano medio corto la imagen del ex presidente Francisco I. Madero, sobre un fondo en tonos amarillos y cafés, se aprecian grabados de figuras como caballos, ángeles, espadas, en movimiento a los que pareciera una escena de guerra o lucha. Además atrás de la cabeza de Madero, hay un tramo que figura un listón con la frase icónica de su gobierno “Sufragio efectivo, no reelección”.

Madero, se presenta originalmente con traje gris rayado, camisa blanca, corbata negra. Pero en la intervención sobre su traje se realizaron pintas de flores y estrellas violetas, así como puntos sobre el cuello de la camisa. Además de pintarle cabello rizado color violeta, y una banda con un moño sobre el inicio de su cabeza, a modo de accesorio. En la parte superior derecha pintaron la palabra “Aliade” con pintura color lila.

Sobre el rostro, hay pintas en su frente del acrónimo A.C.A.B.; delineado sobre párpados y mejillas con pintura roja; sombra en párpados con pintura color verde y los labios con color rojo.

MENSAJE CONNOTATIVO: Desde una vista general del retrato y partiendo de las normas convencionales de roles de género, una posible interpretación sería la de asumir que hay una intención de feminizar a la figura de Madero, pues se colocaron signos que usualmente refieren a la feminidad de las mujeres y de las infancias femeninas.

Madero, al ser una figura histórica que entre varias cosas representa la lucha y patriotismo, que en la cultura mexicana va de la mano con el rol masculino, entonces varonil, fuerte, valiente, etcétera. Esta intervención a modo sarcástico convierte a lo que podría representar la figura de un “macho”, en mujer, en niña, en travesti.

De acuerdo con un artículo publicado por Animal Político (2021), se menciona que la mayoría de estas intervenciones fueron realizadas por una niña de 9 años, de modo que estos signos podrían leerse entonces desde una infancia, que elige determinadas figuras a su gusto para transgredir a su forma y desde su contexto y mirada infantil.

Madero puede ser la cara de la institucionalidad, del estado, de la seguridad pública, de los derechos de las y los ciudadanos, de la presidencia, y del varón, del hombre y el macho, así como del sistema patriarcal. Y que por tanto puede y es intervenido y transgredido desde una figura subalterna y minimizada como las infancias, las mujeres y las víctimas.

Se le decora, adorna, y arregla con los colores que representan a la mujer, al feminismo y a sus derechos sobre su cuerpo.

A modo de denuncia, un letrero y anunció con las siglas A.C.A.B., como signo de desacuerdo con la autoridad. Donde Madero como figura de autoridad, funge entonces como el rostro de la CNDH, de la policía y del presidente, quienes les negaron a las

madres apoyo y justicia para sus procesos, convirtiéndose de alguna forma en *aliades*, es decir, aquellas personas generalmente hombres, que se asumen aliados de la lucha feminista pero solo en superficialidad, sin una lucha o apoyo verdadero, que se vea en hechos y acciones.

METÁFORA: La figura retórica que está en la mayoría de este tipo de protestas es la metáfora, pues en este caso, aplica en cuanto al utilizar ciertos signos para representar de forma indirecta diferentes situaciones. Por ejemplo, el moño y la diadema son elementos visuales que por su relación cultural representan la infancia femenina, así como las pintas a modo de maquillaje, que representan también a la feminidad.

ANÁFORA: Por otra parte, la anáfora, también está presente en la repetición de formas visuales como las estrellas y las flores, creando una especie de patrón.

4.5. EL MURO DE LA MEMORIA: FRAGMENTO “VÍCTIMAS DE FEMINICIDIO”

(Imagen recuperada de Aguilar, D., para Diario de Cuba, 202)



Desde el 5 de marzo de 2021, trabajadores del gobierno de México, comenzaron a colocar vallas alrededor del Palacio Nacional de la CDMX, con el fin de protegerlo de las posibles agresiones derivadas de la marcha del 8 de marzo en conmemoración del Día Internacional de las Mujeres.

Al día siguiente, el vocero de la Oficina de la Presidencia de la República, Jesús Ramírez Cuevas, informó vía Twitter: “El pdte. @lopezobrador da garantías a las manifestaciones del 8M. El cerco de Palacio Nacional es para proteger y no para reprimir; para cuidar el patrimonio de todos los mexicanos y evitar la confrontación. Es un muro de paz que garantiza la libertad y protege de provocaciones” (@JesusRCuevas, 2021), y de ahí que por las redes sociales se le comenzará a llamar “El Muro de la Paz”.

SOPORTE: La intervención se realizó en su mayoría con pintura blanca sobre un soporte tridimensional, el cual consiste en 23 vallas metálicas de fondo negro, de aproximadamente tres metros de altura, sobre las que se pintó en cada una una letra para formar la frase “VICTIMAS_ DE_ FEMINICIDIO”.

Si bien el número de vallas que se instalaron es mayor, en este caso, puesto que solo se analizará este fragmento, solo se contarán estas 23 vallas sobre las que se pintó la frase incluyendo las dos vallas que espaciaron las tres palabras.

FUNCIÓN: A esta intervención la podemos identificar dentro de la categoría *Epistémica*, al escribir los nombres reales de muchas de las mujeres que fueron asesinadas por esta violencia, a partir de otra función que es la simbólica, pues se vale de estéticas al adornar las vallas con flores, listones y veladoras, generando ciertos significados a las y los espectadores mediante un código diferente

al normativo, dándole otra funcionalidad a las vallas más que proteger de ataques, sirven aquí como lienzos de denuncia.

CONTEXTO: Puesto que en años anteriores tras las marchas feministas, la CDMX amaneció con pintas, destrozos, quemas y rupturas hacia inmobiliarios y monumentos, especialmente los referidos al Estado. Las autoridades y en esta ocasión el presidente de la República, mandaron a colocar tres días antes de la marcha del 8M una cerca de vallas metálicas que rodeaban al Palacio Nacional, con el fin de protegerlo de posibles ataques.

Esta medida de inmediato causó polémica y para la noche del sábado 6 de marzo la reacción por parte de las activistas feministas, familiares de víctimas y colectivas, fue la intervención hacia el cerco a través de pintar las vallas con nombres y colocándoles flores, cruces y listones, para así transformarlo en un *antimonumento* (infobae, 2021) que “además, gracias a la tecnología, fue atravesado para proyectar sobre la fachada principal de Palacio Nacional frases alusivas a los reclamos de la lucha por los derechos de las mujeres” (Motta L., 2021), pues para ese momento las cifras de feminicidios era de 3 000 por año y el 99% de casos de violencia sexual seguía impune (Montes, S., 2021).

Debido a estas cifras alarmantes, la medida que el presidente tomó de cercar el Palacio “para evitar provocaciones, infiltraciones y ataques al Palacio Nacional, que sirve de despacho y casa presidencial de México” (BBC News Mundo, 2021), obtuvo una serie de críticas en cuanto a las prioridades de seguridad en este país, pues se le reclamaba que con ese mismo ímpetu debería de proteger a las mujeres de su país, y lejos de llamarlo el “Muro de la paz”, grupos feministas y opositores del mandatario consideraron que “era un obstáculo al derecho a la protesta” (BBC News

Mundo, 2021) y en su descontento comenzaron a llamarlo “El Muro de la Memoria” (BBC News Mundo, 2021).

Además en redes sociales se compartieron mensajes como “NO OLVIDE SUS NOMBRES, SEÑOR PRESIDENTE”, publicado en Twitter por la colectiva Las Brujas del Mar (@brujasdelmar, 2021) añadiendo que “no hay forma de callar los justos reclamos de las mujeres, por más que lo intenten” (BBC News Mundo, 2021).

Además pronunciaron que pese a las medidas de protección referente a la pandemia, las manifestaciones tuvieron que ser frenadas, sin embargo resaltaron que por esto tuvieron que pensar en nuevas formas de hacer que su voz se escuche (Infobae, 2021).

SÍMBOLO: Esta manifestación se volvió un símbolo de la lucha de las mujeres contra la impunidad y corrupción que a lo largo de la historia el gobierno y las autoridades de seguridad pública ha prevalecido sin impartir justicia a las víctimas.

“El muro de la memoria” resulta ser un símbolo a través de ser una respuesta hacia las medidas del Estado por proteger bienes, utilizando las vallas como lienzos y soportes en los cuales se visibiliza la presencia de las mujeres que ya no están, pero también de las que aún están vivas y luchando por un cambio.

Desde una perspectiva general de la protesta, este muro se convirtió ya en un símbolo, desde su primera intervención pese a su polémica, y más adelante por las manifestaciones que han seguido pintando e interviniendo las vallas que el gobierno coloca tanto en el Palacio, como en otros lugares representativos de la capital.

Y desde sus elementos que conforman lo que llamarían no solo intervención sino antimonumento, “El muro de la memoria”, se conforma de diferentes símbolos, tales como las flores, elementos que remiten a la ritualidad fúnebre, como ofrenda y

recuerdo (Bruce- Mitford, M., 1997) (Cirlot, J., 2010) de las mujeres que fueron asesinadas; las veladoras también como símbolo de la luz que iluminara el camino hacia la muerte (Bruce- Mitford, M., 1997).

También las cruces rosas son un símbolo que resalta en esta protesta, pues son símbolos específicos en la historia y cultura mexicana desde la década de los noventa cuando se comenzaron a utilizar como denuncia referente a las llamadas “Muertas de Juárez” y que con el paso del tiempo se han utilizado para representar a cada mujer víctima de feminicidio, pues en un primer momento en México se suelen colocar cruces de madera o metal justo en el lugar donde las personas fallecieron ya sea asesinadas o en un accidente, a modo de que los familiares puedan ir frecuentemente a dejarles flores y veladoras, y en este caso, en Chihuahua se adoptó este mismo ritual pero pintando las cruces de rosa, para simbolizar la pérdida de sus mujeres.

Por otro lado nuevamente los colores rosa, morado y verde, surgen enmarcando la protesta dentro de la lucha feminista (Milenio digital, 2021).

Y finalmente la frase “VÍCTIMAS DE FEMINICIDIO”, se puede leer también como símbolo, tanto por ser una expresión en determinada lengua, pero también como frase al implicar una serie de significados en cuanto a la denuncia constante y permanente sobre las miles de mujeres víctimas de un país feminicida.

MENSAJE LINGÜÍSTICO: En un primer momento el primer mensaje lingüístico que llega directamente y con mayor rapidez es la frase “VÍCTIMAS DE FEMINICIDIO”, pues la tipografía tiene un mayor tamaño, en donde cada letra de la frase abarca el ancho de una valla.

La frase está pintada en color blanco lo que la hace resaltar aun más en contraste con el fondo negro. Es una frase potente y directa que ha sido utilizada en múltiples protestas feministas en los últimos años haciendo referencia a las miles de mujeres que han sido asesinadas por un sistema cultural machista y patriarcal, así como corrupto e impune, pues la mayoría de estos crímenes no son catalogados como *femicidio* por lo que el proceso legal así como las sentencias no se tratan desde la perspectiva del feminicidio y lo que este proceso implica tanto para las víctimas como para el agresor.

De modo, que el término FEMINICIDIO, utilizado desde la década de los noventa por la antropóloga feminista mexicana Marcela Lagarde recuperando el término inglés *femicide* desarrollado por la escritora feminista sudafricana Diana Russell, en donde se hace referencia al homicidio de las mujeres por parte de hombres en relación a una dominación de género desde un contexto machista y misógino (Lagarde, M., 1997).

Así, este término se comenzó a usar por Lagarde en referencia al “exterminio” (Lagarde, M., 1997) (Monárrez, J., 2017) de las mujeres chihuahuenses en los noventa, pero a pesar de los años estos crímenes no han cesado, por lo que en este país cobra bastante relevancia así como necesidad de ser reconocido tanto legal como social y culturalmente para que se le brinde justicia legal a los crímenes sin revictimizar o ser catalogados como crímenes pasionales en donde se le suele culpar a la mujer y quitar o aminorar la culpabilidad al feminicida (Romero, J, 2018).

Así, en esta línea de reconocer, visibilizar y nombrar, en la parte media a inferior de estas 23 vallas, fueron escritos los nombres de mujeres víctimas de violencia machista y misoginia, desde asesinadas, desaparecidas, violadas, etcétera.

Algunos de los nombres que están escritos con pintura blanca a mano de las familias y activistas que intervinieron las vallas son:

Flavia, Edith, Violeta, Carolina, Esthela, Rosita, María del Rosario, Mathilde, Mariana, Guadalupe, Maricela, Viridiana Núñez, Guadalupe Nolazco, Flor Aldana, María Isabel, Cristina, Cristal Torres, Ausencia, Fernanda Sánchez, Silvia Berenice, Anna, Ana Rosa M., Jessica Morlene, María Guadalupe Alvarado Z., Griselda, Laura Vanessa, Laura Maychap, Nancy Guadalupe, Gloria, Francisca Sánchez B., Jimena, Wendy Janneth González Licón, Carmen Guadalupe, Mirna Guadalupe, Yessica Marlene B., Edith, Ángela Esperanza, Valeria, Zenaida, Cinthia Araceli, Angelina, Lilia, Oyma Mazuli, Martha, Sandra Herrera, Amelia Vázquez h., Alejandra, María Elena Castillo, Diana Celia, Mayra Piñarrieta, Nazareth, Aracely, Brenda Lizbeth, Rosario, Serymar S. Torreón, Aurelia, Perla, Paulina Gómez, Margeli Lang, Antonio, Zenaida, Samantha, María de la Paz, Santa Eugenio Marcelino, María de los Angeles, Maricruz Altamirano, María Elena López Vironch, Miriam Barr, Irma Sabalza, Rebeca, Yamilet, Cecilia Maldonado Arambula, Lerma Fátima Ovintana, María, Yolanda, Esperanza, Gabriela, Norma Sarabia, Paola Oros, Martha Bivia, Lizbeth N. A., Marial Velázquez, Rosa Cano C., Sofía Siliak Castro, Nancy Claudia, Nelba Xajily, Beatriz, Bety Cariño, Teresa Bautista, Felicitas Mtz., Tleriberta, Jennifer, Laura Constanza, Cinthia Elizabeth, Martha Biviana Sánchez, Angie, Ana María, Rocio Alcaráz, Yesenia Lizbeth, Daniela Elizabeth, Mónica, Diana, Dulce, Paola, Araceli, Angélica, Selene, Marian Joseline, Jazmín Judith, Laura Concepcion, Adriana Barragan, Berenice Monse, Rosario, Lilia, Ana Gabriel, Sarai Basurto, Verónica Yarely, Martha Camari-

llo, Andrea Nayhelly, Erika Arellano, Irma Pichardo, Rosa Garay, Martha Valencia, Mariana Román, Nancy, Anayely, Karem García, Gloria del Carmen, Aracely García, Dulce Ivana, Blanca Estela, María Elena, Lucía Mariana, Michelle A.T, Andrea, Miriam Peralta, Saira Alicia, Victoria, Laura Elizabeth, Ma. de Jesus, Serenity, Katherine, Mariana, Adriana, Yesenia B., Hermelina, María Aurelia, Virginia, Sofía, Lorena, Cinthia Esther, Rosa Tenoxile, Virginia, Olivia, Pamela, María Guillermina, Monserrat, Maria Concepcion Cruz, María Elena, Agustina, Valeria, Jasmie C., Anabelle, María de los Ángeles, Lucía, Yesenia, María Guadalupe, Lorena, Wendy.

Y entre los nombres, se encuentran dos insignias que han acompañado al movimiento feminista contemporáneo y que cobran sentido a través del contexto de violencia en el que nos encontramos: “TODAS LIBRES, TODAS VIVAS” y “POR TODAS LAS QUE FALTAN”, que remarcan y reiteran la misma idea de reclamo hacia el arrebato de la vida de miles de mujeres.

MENSAJE DENOTATIVO: Aunque el muro de vallas pasó por varias etapas de intervención desde la noche del 5 marzo, el conjunto de intervenciones que se tomarán en cuenta para este análisis son las que se registraron el día 8 de marzo en la marcha del Día Internacional de la Mujer.

Para este momento el muro de vallas negras ya tenían cada una una letra color blanco que formaban la palabra VÍCTIMAS DE FEMICIDIO en la parte superior, y pasando las ranuras medias de las vallas tenían pintado desde la valla de la “V” hasta la “O”, una lista con cerca de 163 nombres. Además en el transcurso de la marcha el 8M se colocaron ramos de distintos tipos de flores

de distintos colores entre las ranuras y cruces de las vallas, así como listones, pañuelos verdes, y pedazos de tela morada.

Entre la unión de metal y soldadura de cada valla, se aprovecharon los cruces que las unían para pintar esa parte de color rosa, y colocando trozos de madera pintada de rosa con brillantina del mismo color haciendo y resaltando las ya icónicas cruces rosas, tres por cada unión y con un tramo de listón morado amarrado de la intersección.

También se colocaron moños negros a lo largo de las vallas, así como flores y cadenas de papel crepé.

MENSAJE CONNOTATIVO: Como mensaje manifiesto esta intervención resulta ser una demanda dirigida al Estado, en cuanto a que es la reacción a las medidas que las mismas autoridades tomaron para proteger, en este caso inmuebles.

La protesta feminista en gran medida ha sido dirigida a lo largo de los años hacia las injusticias e impunidad por parte de las autoridades y de su ineficaz e incluso nulo compromiso con las víctimas de violencia machista y misoginia.

Y en este sentido la colocación de las vallas desprende una metáfora de la misma protección que las autoridades tienen hacia ellas con la corrupción y la impunidad. Se protegen los inmuebles y como metáfora que protege al agresor, a la impunidad, a la corrupción, a la indiferencia, es decir, se protegen cualquier otra cosa antes que a las mujeres.

Así en respuesta a estas medidas la intervención al muro lo convierte o transforma para dejar de ser una armadura y convertirlo en un antimonumento y en un memorial.

Funge como un recordatorio y denuncia casi obligada a volver la vista a los nombres. A modo de listas casi interminables

visibiliza que efectivamente los feminicidios y desapariciones de mujeres parecen ser interminables.

Así dentro de los mensajes que pueden leerse más allá de lo denotativo, es una gran alegoría que implica la denuncia, el recordatorio y la protesta en sí, desde el coraje, la frustración y el enojo. Pero también desde la pérdida resulta ser un memorial con velas, flores y nombres, tal como se suelen colocar en las tumbas o altares.

A partir de la estética, con la elección y composición de ciertos elementos, se logra plasmar una imagen que impacta, que conmueve y que queda en la memoria, además incluso de ser una protesta que logró viralizarse en redes sociales, en los medios de comunicación, y en investigaciones académicas, además de convertirse ya de alguna forma en tradición al repetir este tipo de intervención en las demás vallas que se colocaron en otros inmuebles o en los mismos muros colocados en las marchas e los años que siguieron.

Dejando un entre varios, el mensaje de la acción contestataria de las mujeres que luchan y por su puesto de la presencia de activistas, familiares y apoyos que a pesar de que la colocación de este muro pueda tomarse como una medida que impida la libertad de expresión y reprima de alguna forma o sea el parte aguas para seguir estigmatizando a la protesta feminista como violenta sin sentido, esta transgresión con flores y listones, pintura y cruces, le otorga un giro de significados que van más allá de la simple destrucción de cosas.

ANÁFORA: Esta figura retórica se puede apreciar en la repetición de las cruces rosas marcadas a lo largo y ancho de cada unión del muro.

En este sentido, la repetición puede observarse en varios elementos, tanto en las cruces, como en las flores, los listones.

Pero además se aprecia una repetición no sólo de formas icónicas como las cruces o las flores, sino también desde lo conceptual, como la repetición deliberada de diversos nombres plasmando listas de ellos, a modo de juego visual en el que se representa así a las miles de mujeres víctimas de violencia

HIPÉRBOLE: Una posible exageración visual la podemos encontrar en la frase VÍCTIMAS DE FEMINICIDIO, ya que en comparación a la tipografía de los nombres, esta es mucho mayor que incluso se pudo apreciar desde los drones y a distancias más alejadas en las fotografías, brindándole peso simbólico desde lo visual.

También como lienzo de protesta, visualmente cuenta con una exageración visual por la gran longitud que se crea con todas las vallas unidas.

METONIMIA Y METÁFORA: Partiendo de la sustitución, en cuanto a los nombres como elementos que están en lugar de otra cosa, en este caso, se colocan los nombres en representación y en lugar de las mujeres, de modo que son una forma retórica de expresar visualmente la presencia/ausencia de las mujeres víctimas de esta violencia.

4.6. LA GLORIETA DE LAS MUJERES QUE LUCHAN

(Imagen recuperada de López, G., para Cuarto Oscuro, 2023)



El 10 de octubre de 2020, la estatua de Cristóbal Colón ubicada en Paseo de la Reforma fue retirada como una medida de prevención, pues se estimaba que el 12 de octubre, Día de la Raza, sería derribada en alguna protesta (Sáenz, C., 2021). Aunque el gobierno indicó que el INAH, la habría retirado para realizar algunas restauraciones.

Para el 2021, la Jefa de Gobierno, anunció junto con integrantes del Comité de Monumentos y Obras Artísticas en Espacios Públicos de la Ciudad de México (COMAEP), el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), la Secretaría de Obras y Servicios de la capital, y Vanessa Bohóquez, Secretaria de Cultura de la CDMX, que la elección de la escultura que sustituirá a la efigie de Colón, sería la réplica de la figura femenina de “La joven de Amajac” para representar a las mujeres de México, especialmente a las indígenas (Sáenz, C., 2021) (Guzmán, S., 2022).

Sin embargo, colectivas y activistas mexicanas difirieron con esta elección y decidieron colocar en su lugar su propia antimonumenta, tomando la glorieta el 25 de septiembre de 2021 para colocar la primera antimonumenta a lo alto la figura de una mujer/niña con el puño alzado, la que más tarde para marzo del 2021, sería restituida por otra con la misma forma pero de diferente material.

SOPORTE: En un primer momento se intervino sobre la base de concreto armado sobre la que ya estaba colocada la escultura de Colón. De modo que un sport fue la columna, pero también luego de colocar la escultura de la mujer, también se utilizó esta se soporte de protesta, al colocarle otros elementos temporales que siguieran la línea de la identidad feminista, tales como un megáfono o un pañuelo verde en el cuello.

FUNCIÓN: Debido a la estética de la intervención así como a su contexto de protesta, la función que resalta más es la de informar a través de lo decorativo y lo simbólico, valiéndose de elementos que ya son específicos de las protestas feministas, desde el color hasta la formas.

Desde la función decorativa, sigue en la misma línea de los monumentos en cuanto a estar colocada en un lugar específico para la contemplación y embellecimiento de la ciudad. A través de su estética resalta la figura de la mujer, y su fuerza, simbólicamente a través del puño alzado. Pero también, al desarrollarse dentro de un contexto de protesta, interpela convirtiéndose ya más que en un monumento, en una “antimonumenta”, que ya no solo sirve para la contemplación solamente, sino que se vuelve un instrumento que también tiene la función entonces de informar, de hacer notar la denuncia y la demanda.

CONTEXTO: Luego de que la columna quedará vacía tras el retiro de la efigie de Colón, mujeres, familiares de víctimas, activistas y colectivas feministas, particularmente la colectiva llamada *Antimonumenta. Vivas nos queremos*, convocaron a través de las redes sociales la reunión e intervención de la glorieta, ubicada en Avenida Paseo de la Reforma, colonia Tabacalera, alcaldía Cuauhtémoc.

Así en 25 de septiembre de 2021, estas mujeres salieron a protestar tomando la glorieta como “un lugar de memoria y para recordarle al Estado su omisión ante estos crímenes” (Guzmán, S., 2022) de violencia contra la mujer. En donde a través de la tres tipos de protesta/intervención: “Tendedero de denuncias”, “El jardín de la Memoria” y “La Antimonumenta de las mujeres que luchan” conformaron lo que resultó ser “La Glorieta de las Mujeres que Luchan”.

Dicha acción desató múltiples controversias, principalmente con el gobierno de la CDMX, pues se estaba impidiendo la colocación de la escultura que ya habían decidido que representaría a las mujeres en este espacio.

La Jefa de Gobierno, en un primer momento desistió y defendió la colocación de la escultura de la Joven de Amajac, argumentando que ya habían tenido un evento con mujeres indígenas “en donde vinieron de Guerrero, Oaxaca, Veracruz también, a solicitar que esta Glorieta se dedicara a las mujeres indígenas, que son las que históricamente han tenido menos voz” (Animal Político, 2021), pues debido a lo que simboliza Colón para este territorio, sería lo más adecuado que una mujer precisamente indígena sustituyera a la antigua escultura.

Sin embargo, familiares y activistas no aceptaron la propuesta y se siguió defendiendo la instalación de la nueva antimonumenta.

Antes de la marcha del Día Internacional de la Mujer en 2022, colectivas como *Antimonumenta. Vivas nos Queremos*, además de familiares volvieron a convocar el 5 de marzo a participar en la intervención sobre la glorieta, pues debido a que el material de la antimonumenta plantada en septiembre del año anterior no era del todo resistente a los cambios climáticos, se tuvo que sustituir por otra de acero completamente (Rodríguez, I., 2022) (Navarrete, S., 2022).

Así para el sábado 5 de marzo de 2022, la antimonumenta definitiva fue develada junto con otras acciones de protesta, como el colocar andamios, mamparas y tubos para hacer un espacio de denuncia de casos de acoso, nombrar a víctimas de desaparición, ataques con ácido, madres y familiares de desaparecidos, desplazadas por paramilitares y víctimas de feminicidio al que llamaron “Tendedero de denuncias”, además de llevar a cabo discursos,

performances y sumándose varios artistas a la denuncia por justicia además de invitar a participar en las manifestaciones del 8M (Frente amplio de mujeres que luchan, 2021) (Navarrete, S., 2022).

ÍCONO: En un primer momento la forma de la escultura se puede denominar como un signo que tiene un grado bajo de iconicidad en relación la con la figura de un cuerpo femenino. Aunado a lo simbólico, se puede decir que representa a una mujer por las convenciones sociales que determinan que el vestido y cabello largo pertenecen a los roles femeninos. Así, la silueta de esta antimonumenta es un signo que representa a una mujer desde la iconicidad que guarda debido a la relación formal de la forma y la identidad del cuerpo femenino.

Por otra parte desde un análisis como escultura o como monumento, no solo de la forma específicamente, sino desde la funcionalidad, esta escultura resulta ser un icono, en cuanto a ser ya un punto de reunión en las demás manifestaciones de los años que vinieron. En donde se le ha ocupado aparte de punto de reunión, también para realizar otras operaciones estéticas como ofrendas, tendedores de denuncias, pequeños conciertos, jardines, performance, etcétera, en donde la antimonumenta otorga cierta identidad al espacio, transformándolo en un espacio de denuncia constante y permanente que por lo tanto se relaciona directamente con la protesta, en este caso feminista.

SÍMBOLO: Desde lo simbólico, esta protesta en general puede leerse como un signo que representa cierta identidad, que es la de la protesta feminista y en cuanto a la organización de elementos visuales específicos del movimiento, tales como el color, la forma, y el contexto.

Pues en un primer momento la forma se puede denominar femenina, lo que ya es una designación convencional por la forma del cabello o el que traiga vestido, como elementos que identifican simbólicamente a la figura de una la mujer. Y en este sentido se recurre a esta representación convencional de la mujer, para identificarla y otorgarle la identidad, específicamente una identidad de la lucha y la protesta en conjunto con otro elemento simbólico que es el puño alzado, que como se vió antes en la Antimonumenta de Bellas Artes, este signo es representación de la rebelión contra el poder, es decir, la disposición a la lucha social (Cuvardic, D., 2013), en donde comúnmente el puño es independiente del cuerpo, pues no hace falta una corporalidad para entender este símbolo, sin embargo en este caso el puño alzado no está solo, pues proviene de un cuerpo (femenino), que proporciona una mayor claridad a la intención y procedencia del discurso de la protesta.

Así, aunado a los colores que prevalecen, sigue guiando la interpretación, pues de la misma forma, el color morado y rosa son los que están presentes visualmente en función y en representación de las mujeres y su lucha (Milenio Digital, 2021).

Además pese a las controversias causadas, en tanto a las respuestas a favor o en contra por parte de la sociedad, así como particularmente de las autoridades, desde la Jefa de gobierno, hasta los expertos del INAH (Navarrete, S., 2022) (Rodríguez, I., 2022), y a su vez por parte de las colectivas y familiares que la instalaron, esta antimonumenta se ha vuelto un símbolo de protesta al revelarse, desde su instalación transgresora, desde la intervención de la glorieta, hasta ser un punto de encuentro, reunión, intercambio, y protesta constante a través de diversas estéticas, pues desde su nombre “La glorieta de las mujeres que luchan”,

resulta ser un signo que nombra y visibiliza a estas mujeres que están luchando por un cambio, por justicia y por la verdad.

Y aunque en este caso específico, nos preocupamos solo por el análisis visual a la escultura, es importante resaltar, que solo de éste objeto, se desprenden diversos tipos de protesta, que pese a su constante y variada acción se tendría o podría hacer en otro estudio más amplio y actualizado.

MENSAJE LINGÜÍSTICO: El mensaje lingüístico que podemos encontrar es la palabra “JUSTICIA” perforada en la parte trasera de la escultura, justo en la escuadra que da soporte a la figura.

Mensaje claro y conciso de lo que se busca, justicia hacia las víctimas y a sus familiares, en sus particularidades, pero también en la generalidad, hacia la inequidad que vive la mujer por parte del sistema machista y misógino, incluyendo las nulas respuestas y apoyo de las autoridades y del Estado. Pues la palabra justicia, no solo incluye el respeto a los derechos y la equidad, sino también al castigo y pena correspondiente a los culpables (RAE) de feminicidio y en general de violencia hacia la mujer.

MENSAJE DENOTATIVO: el mensaje manifiesto que se puede percibir es la colocación disruptiva de una escultura, en lugar de otras, tanto de la de Colón, como la de la joven de Amajac.

En este sentido, a través del contexto se puede apreciar que fue un acto de protesta, en donde se resalta la figura femenina y los colores ya propios del movimiento feminista.

Así, una silueta de una mujer de cabello hasta los hombros, con vestido, y con el puño izquierdo alzado, es la escultura que hasta ahora está a lo alto de una glorieta, a la vista de miles de personas cada día.

A su alrededor, más que la construcción que ya estaba como base de la efigie, se suman jardines, y vallas pintadas a veces con los nombres de mujeres víctimas de feminicidio, desaparición y demás violencias machistas y misóginas, también el nombre del espacio “Glorieta de las mujeres que luchan”, así como carteles y fotografías de las víctimas, entre más manifestaciones.

Por lo tanto es una escultura que denota protesta, feminista particularmente, pero que también permite ser un punto para que de ahí se desprendan otro tipo de expresiones de denuncia.

MENSAJE CONNOTATIVO: En un primer momento al tomar específicamente esta glorieta la cual estaba destinada a enaltecer a un personaje histórico que aunque muchos años se alabó, más recientemente se ha empezado a hacer conciencia de otra historia más allá de la tradicional. Pues Colón ya como figura referente de intrusión y despojo, dominación, arrebato, robo, esclavitud, no solo para los latinoamericanos o mexicanos, sino para las mujeres, es pues un símbolo que remite a la territorialidad y a la posesión a través del engaño, la alevosía y la violencia, como actualmente se perpetra contra la mujer. Así en la toma de esta glorieta, desde la disidencia se resignifica el espacio, abriendo una capa de sentido en la que la mujer indígena luchadora ahora será la figura que merece ser enaltecida.

Un mensaje latente es la superposición de la mujer, en general, pero también en sus interseccionalidades. La escultura es también la representación de la mujer indígena, de la mujer revolucionaria, de la mujer obrera, de la mujer afrodescendiente.

Y a su vez, es una escultura para honrar a la mujer madre, hija, hermana prima, etcétera que le fue arrebatada, asesinada,

violada, desaparecida, su familia, y que sigue en la lucha para que se haga justicia.

Así, esta escultura muestra también un mensaje de denuncia permanente y constante que cada día recuerda a los transeúntes que la impunidad y corrupción en México sigue existiendo, y que la violencia contra la mujer sigue aumentando, incluso para las mismas mujeres que están en la búsqueda de sus familiares y de justicia, desde ser calladas, susurradas, ignoradas hasta ser también asesinadas.

Así, el mensaje latente de la Glorieta de las mujeres que luchan es el de representar “un lugar para exigir el reconocimiento de las luchas de las mujeres en México y su derecho a la memoria” (Frente amplio de mujeres que luchan, 2021).

METÁFORA: Quizás la metáfora más relevante en esta protesta es la que resulta de la dicotomía entre la efigie de Colón con esta nueva figura femenina, pues desde la toma sin autorización del gobierno, es decir, desde la disidencia feminista, surge ya una metáfora en cuanto a la recuperación de un espacio que nos pertenece.

Y dentro de esta metáfora, aparte de la referente al territorio y la propiedad, está la que se desprende de subir en lo alto de la glorieta a una mujer que representa la lucha desde el mal llamado descubrimiento de América y todas las implicaciones estructurales y sistémicas que de ella se han desprendido en cuanto a la sociedad y cultura mexicana. Es una metáfora que refiere a la lucha de la mujer por la recuperación no solo del territorio desde su primer significado, sino en su relación simbólica con el cuerpo femenino donde en una suerte de metáfora como plantea Rita Segato (2016), el cuerpo de la mujer ha sido tratado

como territorio mismo, cosificado como un área o zona que corresponde o pertenece a alguien.

Así, esta escultura sería una metáfora que representa no solo la recuperación de un espacio que glorificaba a un símbolo del despojo y dominación de las poblaciones indígenas, sino también representa la lucha de las mujeres indígenas y las mujeres en general que se han levantado en contra de la dominación del patriarcado, el machismo y la misoginia.

HIPÉRBOLE: Esta retórica se aplicaría desde lo conceptual en cuanto a ser una escultura que intenta reflejar o representar a todas las mujeres mexicanas. Y en este sentido, aplica como una exageración al abarcar de forma general a cada mujer de las casi 67 millones que habitan el país.

4.7. HALLAZGOS E INTERPRETACIONES FINALES

Partiendo de la primera matriz de análisis referente a la configuración de las características visuales que componen las protestas, encuentro que se desarrollan en un mismo contexto, tanto por el lugar (CDMX) y en determinada época (contemporánea), y partiendo de las mismas causas de lucha: la búsqueda de la libertad, respeto, dignidad, equidad hacia la mujer, así como la lucha constante por la impunidad a través de diferentes estrategias comunicativas, que permitan mostrar las anomalías sociales a nivel sistémico y estructural que están desatando el feminicidio de 11 mujeres al día en el país.

Así, en la primera matriz podemos encontrar como punto en común esta indignación contra los feminicidas concretamente, pero también con los mismos sistemas que permiten que esta realidad siga persistiendo, pues las protestas también van dirigidas hacia las autoridades, como lo fue específicamente *La Brillantada*, o la intervención al “Muro de la Paz”, en donde la transgresión llevaba como destinatario a la Seguridad Pública y a la misma Presidencia de la República, que aunque no fueron los que concretamente cometieron los delitos, sí son los responsables de que se imparta justicia y de brindar una vida libre y segura para las mujeres.

Tras analizar el contexto de cada método de acción colectiva de las protestas, en conjunto con la categoría de FUNCIÓN y SOPORTE, encontramos que los seis métodos tienen en común la función, que es en una primera etapa, la de hacer un llamado de atención, por medio de la intervención estética y hasta cierto punto decorativa. Pues a través de intervenir o transgredir con

elementos simbólicos específicos, como la brillantina, flores, estrellas, listones, etcétera, que usualmente se relacionan con lo festivo y carnavalesco, en estos métodos de acción colectiva de las protestas feministas se les da un cambio de sentido, que más que festejar, denuncia y reclama, a demás de propiciar un regimen de identidad feminista.

De forma que, si bien desde una primera lectura lo que engancha la recepción de las protestas son los elementos estéticos; es decir, estos objetos o intervenciones que de acuerdo a su configuración visual llaman la atención a través de los sentidos, interpelando las emociones a través de mostrar lo personal y lo íntimo de las personas, como el poner los rostros y los nombres, por ejemplo; también, desde otra lectura más profunda, encontramos que otra función de estas protestas, es la de informar, pues se dan a conocer datos concretos fuera del discurso oficial de los medios de comunicación, por medio de la protesta social, se informa que la seguridad para que las mujeres vivan una vida libre es prácticamente escasa. Se informa que las autoridades encargadas de proporcionar esta seguridad, siguen en esta línea de corrupción que no resuelve ni apoya a los familiares de las víctimas, y peor aún, ignora y estigmatiza la protesta feminista.

Así, en respuesta vimos que el soporte de las protestas, es de lo más importante, para que se cumplan las funciones antes mencionadas, pues si lo que se busca es que la sociedad se entere de las injusticias, así como del estado alarmante en el que se encuentra el país, el soporte aquí es un elemento que ayuda a visibilizar a mayor escala la protesta, de tal forma que encontramos que en su mayoría, las transgresiones estéticas son no desde la creación del soporte, sino precisamente desde la intervención de este soporte, como son: glorietas, vallas, obras en recintos

oficiales, banquetas, monumentos o incluso, hacia cuerpos, que permiten una mayor visibilidad presencial, y hoy en día virtual, al poder ser capturadas con fotografías y videos que circulan en las redes sociales y demás medios de comunicación, desatando así tanto un sin fin de controversias, pero también de apoyo y aprobación, pero que finalmente el objetivo de poner el tema sobre la mesa se logra.

Como lo es incluso en el interés que propició esta investigación, que particularmente entre los objetivos lo que se busca es comprender la relación entre la estética y estos métodos de acción colectiva de las protestas feministas. Así, con la segunda matriz de análisis, se plantea una forma de desglosar cada protesta a partir del análisis de sus signos y de estas mismas como signo, en donde encontramos que siguiendo el estudio de la configuración visual de cada una, resaltan signos que indican la causa de la protesta a partir de la forma en la que se desarrollan, el lugar y los discursos que las acompañan. Pues, con los elementos que tienen en común y por el contexto en el que se desarrollan y el que propicia incluso, brindan indicadores principalmente de que las protestas se desarrollan como parte del movimiento feminista.

Y por otra parte, como indicadores también podemos encontrar incluso a los iconos que se utilizan como elementos visuales que refuerzan los discursos feministas, de protesta social, y de la lucha de mujeres mexicanas por una vida libre de violencia, volviéndose algunas protestas ya incluso símbolos de la lucha feminista, propiciando un espacio de reunión que ya es reconocido y nombrado. Así, desde su permanencia como las antimonumentas, la repetición con las intervenciones a las vallas o el arrojar brillantina en cada manifestación.

De este modo, en una lectura de los métodos de acción colectiva de las protestas feministas como símbolos y desde los símbolos particulares que en ellos se utilizan, resaltan varios en común, como lo es el símbolo de Venus o las flores, pero principalmente los colores, ya sea el rosa, morado/violeta o verde, colores que ya son símbolo del movimiento feminista desde sus luchas particulares, como la lucha por la equidad o la libertad de decisión, por ejemplo.

De esta forma, estos colores en gran medida son símbolos en tanto a lo que connotan, pero también que desde estas mismas propiedades indican en qué línea de lucha social se desenvuelven.

Así, estas categorías para analizar los métodos de acción colectiva de las protestas feministas como signos y desde sus signos resultan estar unidas, pues aunque se analizaron por separado, no necesariamente se tienen que leer así, pues hay elementos que son iconos como símbolos, ya sea en un mismo momento o incluso irse transformando o apropiándose de estos atributos con el paso del tiempo.

De esta manera y a través de la segunda matriz de análisis, podemos identificar a las protestas como signo y a su vez a los signos que las componen, de tal forma que resulta una lectura de los métodos de acción colectiva como signos visuales que comunican y esto a través de un lenguaje visual, o por lo menos este lenguaje es el que aquí nos interesa.

Partiendo de esto, entonces se desprende la tercera matriz de análisis en cuanto a los mensajes que componen métodos de acción colectiva de las protestas feministas, desde las categorías propuestas por Barthes, tras analizar primero el mensaje lingüístico, resaltan la lista de nombres de las víctimas, así como

algunas de las insignias que acompañan a las marchas feministas, reiterando la exigencia de justicia.

Desde otra lectura en cuanto al mensaje denotativo, encontramos la repetición de los colores, rosa, morado/violeta y verde, que ya son elementos identificatorios del movimiento feminista. Además, de figuras icónicas y simbólicas, entre las que destacan el símbolo de Venus, el puño alzado, corazones, flores y cruces, y en menor medida el símbolo del anarquismo, senos femeninos, moños y veladoras.

También, una característica que comparten los seis métodos de acción colectiva de las protestas feministas es su disrupción y transgresión, pues en mayor o menor medida, métodos de acción colectiva se realizaron a través de la intervención de soportes que estaban destinados a otra cosa completamente distinta y que por lo tanto desataron controversias con el gobierno y en los medios de comunicación, ya sea por maltratar los materiales, burlarse, agredir o violentar los soportes.

Y en cuanto a la categoría de los mensajes connotativos presentes en métodos de acción colectiva de las protestas feministas, la constante es la de mandar un mensaje hacia las autoridades, hacia el presidente, la jefa de gobierno y la policía, así como a la sociedad en general del estado de emergencia en el que la seguridad de las mujeres se encuentra. Es una llamado a la lucha, desde las mujeres, las víctimas y los familiares, pero también desde estas mismas instancias que deberían de proporcionar y hacer valer las garantías individuales, pero que son ignoradas, y que por ello uno de los mensajes que más resalta es el de pedir justicia, pues cada protesta denuncia y visibiliza de alguna forma la impunidad y corrupción del país, así como el pacto patriarcal que sigue perpetrando la violencia contra la mujer en múltiples expresiones cada día.

Uno de los mensajes manifiestos de cada método de acción colectiva de las protestas feministas es que van dirigidos al Estado y a la policía, y son respuesta, es decir, que han surgido después de alguna medida o mensaje que anteriormente alguna autoridad había lanzado minimizando, estigmatizando o ignorando de la lucha feminista.

De esta forma, el colocar antimonumentas en lugares altamente visibles, pintar y llenar de brillantina a figuras y recintos políticos e históricos, brindan discursos visuales que reflejan la demanda a un cambio urgente en las relaciones respecto de la mujer en todos los ámbitos. Son un grito desesperado y furioso que demanda justicia por las que ya no están, pero también que demanda seguridad, libertad y respeto por las que seguimos con vida, pero enfrentándonos a violencias machistas y misóginas cada día.

Dentro de las protestas feministas se recurre a diferentes tipos de métodos de acción colectiva que permitan la mayor y más eficaz visibilidad de las intenciones de la lucha. Para ello, lo que podemos ver es que en cada método de acción colectiva de las protestas feministas se utilizan determinados colores, formas, figuras, etcétera, que en su composición resultan discursos visuales que no solo informan datos concretos, sino que comunican a través de su estética sentimientos y emociones que logren conmover a la ciudadanía.

De esta forma, la última matriz de análisis permite identificar algunas de las figuras retóricas visuales planteadas por María Acaso (2017) retomando a Roland Barthes (1982), en donde de acuerdo con este último autor, este análisis retórico permite reconocer a las protestas desde sus discursos visuales, los cuales contienen múltiples signos que permiten *leerlos* a través de las

figuras retóricas como son: la metáfora, la alegoría, la anáfora, la hipérbole y la prosopopeya.

La figura retórica que en todos los métodos de acción colectiva de las protestas feministas se repite es la metáfora, por su propiedad de permitir representar una idea que es cruda y fuerte, como lo es el tema del femicidio, pero que a través de otro signo por su relación de semejanza se puede representar estéticamente. Como lo vimos, colocando los nombres, senos, fotos, corazones o las cruces, en lugar de los cuerpos que fueron asesinados y arrebatados; y también con las veladoras, flores y moños negros representando los funerales y la despedida.

Además la anáfora, en la que varios signos fueron repetidos casi a modo de patrón, resultando ser una forma de representar la constante y casi perpetua injusticia. Y aunado a esto, la hipérbole, como la manifestación desesperada de denuncia, con protestas de tamaño visualmente exagerado que permitan una gran y amplia visibilidad de la protesta misma; es decir, desde materialidad, pero también desde lo conceptual, remarcando todo lo que las mujeres pueden hacer unidas por una misma causa.

Así, estas figuras retóricas, como los demás atributos visuales encontrados en las otras matrices, resultan elementos pueden ser analizados como componentes que enmarcan el concepto de estética en métodos de acción colectiva de las protestas feministas, pues si bien, en las matrices no se abordaron específicamente categorías acorde al capítulo del marco teórico, en el análisis se ha intentado relacionar a las protestas vistas como objetos estéticos (Rancièrè, 2005) que a través de su lenguaje visual, desde sus símbolos, índices, iconos; de su mensaje lingüístico, denotativo y connotativo, y desde sus figuras retóricas, remiten a los sentidos yendo más allá de lo racional.





CONCLUSIONES GENERALES

Esta investigación se basó en la premisa de que a través de un análisis semiótico y retórico visual se podría encontrar una relación entre los métodos de acción colectiva de las protestas feministas y la estética. Por lo tanto, utilizando un marco teórico compuesto por Mukařovský (1977), Rancière (2005) y Dussel (2017), se encontró que la estética no sólo es una disciplina para apreciar y estudiar el arte, sino que también se ocupa de la “condición sensible del sujeto” (Romeu, V., 2013, p. 57), relacionada con lo social, político y cultural, ya que está vinculada con la percepción y puede incluir cualquier fenómeno expresivo y sensible.

Según Mukařovský (1977), a través de la estética, se puede amortiguar la crudeza de la realidad de los objetos o funciones, convirtiéndolos en signos que persuaden e influyen en la convicción de los receptores. Por lo tanto, mediante la manipulación de elementos visuales en los métodos de acción colectiva de las protestas feministas, como colores, símbolos, iconos y tropos retóricos, como se encontró en las matrices de análisis, se busca lograr una comunicación efectiva que visibilice problemáticas sociales, políticas y culturales, a la vez que apela a la sensibilidad de la ciudadanía y busca transformar la estructura social a largo plazo.

Para alcanzar el objetivo general de esta investigación, se concluye que a través de una semiótica y retórica visual como métodos de análisis, es posible abordar los métodos de acción

colectiva de las protestas feministas con la estética realizados de 2019 a 2022 en la Ciudad de México como experiencias estéticas que desafían el orden establecido (Rancière, 2005) al representar una realidad cruda y fuerte a través de símbolos, iconos, mensajes y tropos que por medio de una retórica visual amortiguan la problemática, al estar en lugar de otra cosa, que no es más que estar en el lugar de las miles de mujeres asesinadas, desaparecidas y violentadas.

De esta manera, a través de estas estrategias de comunicación como lo son los métodos de acción colectiva de las protestas feministas, se da voz a aquellas que han sido silenciadas y marginadas por el sistema, interviniendo y transgrediendo el espacio público para expresar resistencia e invitar a la reflexión y al cuestionamiento de las divisiones sociales y políticas (Rancière, 2005).

La técnica de análisis propuesta desde la semiótica y la retórica visual resultó útil, ya que permite considerar los métodos de acción colectiva empleados en las protestas feministas como signos, es decir, como fenómenos que representan algo en función del contexto social y cultural en el que se desarrollan. Además, permitió identificar la configuración visual de cada método de acción colectiva para comprender su desarrollo desde el contexto, la función y el soporte, a través de categorías como: icono, símbolo, mensaje connotativo, denotativo, lingüístico y los tropos retóricos; es así que se logró desglosar la construcción visual de los métodos de acción colectiva y así identificar una experiencia sensible debido a los procesos de percepción que convocan desde la construcción de sus signos, los cuales “juegan un papel fundamental en la construcción del sentido” (Romeu, V., 2013, p. 59) de la identidad feminista.

Por tanto, la comunicación me permitió tener bases teóricas para poder abordar los métodos de acción colectiva de las protestas feministas desde sus signos y discursos visuales como estrategias comunicativas que buscan intercambiar información con la ciudadanía sobre el estado de emergencia en el que nos encontramos la mujeres, visibilizando así esta problemática a través de narrativas figurativas. Se encontró que los métodos pueden ser estudiados como discursos visuales que narran la memoria social de la violencia contra las mujeres, siendo estrategias de comunicación que permiten analizar la enunciación e interpretación del dolor, el repudio, coraje, miedo, etcétera, tanto desde la individualidad de cada mujer como desde la colectividad. Por lo tanto, se vuelven métodos de la acción y memoria cultural colectiva de las protestas feministas por la justicia.

Y de este modo, la investigación presente podría ser un aporte a las líneas de investigación que tengan interés en el estudio de la resistencia de las mujeres por una vida libre de violencia e injusticias, la participación desde la esfera artística en las protestas, o bien darle seguimiento al estudio otros métodos de acción colectiva de las protestas feministas. Estos métodos son objeto de estudio que permiten comprender el comportamiento humano y social dentro de un contexto determinado, así como su búsqueda de estrategias de comunicación para lograr un cambio en todos los ámbitos sociales.

Además, en futuros estudios, sería conveniente analizar este fenómeno desde una semiótica cultural y social, ya que la información que se desprende de las protestas es muy amplia y podría abordarse fácilmente desde otros ángulos de estudio. También sería beneficioso abordarlo desde una metodología cualitativa en la que las personas, tanto emisoras como receptoras, sean

el objeto de estudio, a través de entrevistas a profundidad, por ejemplo, para obtener una comprensión más profunda del proceso creativo de los métodos de acción colectiva de las protestas feministas.

Finalmente, como prospectiva personal debido a mis intereses profesionales y porque considero que sería útil y conveniente para futuros estudios, sería seguir el tema a través de un registro fotográfico que pueda ser difundido como producto editorial en medios impresos y digitales para llegar a un público lector más amplio y diverso. Esto permitiría ir más allá del ámbito académico, ya que es un tema que, desde mi perspectiva, vale la pena conocer y estudiar desde múltiples disciplinas para contribuir a la lucha contra esta situación de emergencia en la que nos encontramos las mujeres.

REFERENCIAS

LIBROS

- Acaso, M. (2006). *El lenguaje visual*. (PP. 180). Paidós: España.
- Barthes, R. (1971). *Elementos de la semiótica* (Méndez, A. Trad.), (PP. 101), Alberto Editor: Madrid. (Obra original publicada en 1964).
- Barthes, R. (1982). Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces. (Fernández, C. Trad). (PP. 382). Paidós Ibérica: Barcelona.
- Blanco, D. y Bueno, R. (1980). Introducción. En: Metodología del análisis semiótico. (PP. 9-12). Universidad de Lima: Lima.
- Bruce- Mitford, M. (1997). Signs y simbols. Editorial Diana: México.
- Cirlot, J., (2010). Diccionario de símbolos. (PP.520). Siruela: Madrid.
- Corsio, A. (Coord.), (2012). *Feminismo y cambio social en América Latina y el Caribe*. (PP. 272), CLACSO: Buenos Aires.
- Eco, H. (2000). *Tratado de semiótica general*. (PP. 464), Lumen: Barcelona
- Eco, U. (1970). *La definición del arte*. (PP. 278). Ediciones Martínez Roca: Barcelona.
- Fernández, C. y Galguera, L., (2009). *Teorías de la comunicación*. (PP-193). Mc-Graw-Hill: México.
- Fernández, T. (Coord.).(2004). *Violencia contra la mujer en México*. (PP. 272). CNDH: México.
- García, C. (2000). *Violencia contra la mujer: Género y equidad en la salud*. (PP. 55). Organización Panamericana de la Salud: E.U.A.
- Gutiérrez, G. (Coord). (2002). *Feminismo en México. Revisión histórico-crítica del siglo que termina*. (PP.241).PUEG: México.
- Hernández, R. (2014). *Metodología de la investigación*. (PP.583). McGraw-Hill/ Interamericana Editores: México.
- Ibañez, T. (2014). Preámbulo. En: *Anarquismo es movimiento. Anarquismo, Neoanarquismo Y Postanarquismo*. (PP. 5-8). Virus Editorial: Barcelona.
- Joly, M. (2009). *Introducción al análisis de la imagen*. (PP. 163). La marca editora: Buenos Aires.

- Koch, R., (2013). *El libro de los símbolos*. (PP.105). Dilema: España.
- Lagarde, M. (2002). Antropología, género y feminismo. En: Gutiérrez, G. (Coord.). (2002). *Feminismo en México: Revisión histórico-crítica del siglo que termina*. (PP. 478). PUEG: México.
- Lerner, G. (1990). *La creación del Patriarcado*. (PP.393). Editorial Crítica: Barcelona.
- Longoni, A. y Bruzzone, G. (2008). *El Siluetazo*. (PP. 510). Adriana Hidalgo Editora: Buenos Aires.
- Longoni, A. y Mariano M. (2010). *Del Di Tella a" Tucumán Arde": vanguardia artística y política en el '68 argentino*. (PP.496). EUDEBA: Buenos Aires.
- Monzón, A. (2015). *Las mujeres, los feminismos y los movimientos sociales en Guatemala: Relaciones, articulaciones y desencuentros*. (PP. 36). FLACSO: Guatemala.
- Moore, M., Pearce, A., y Applebaum, S. (2010). *Sensación, significado y aplicación del color*. LFNT: Santiago, Chile
- Mukarovsky, J. (1977). *Escritos de estética y semiótica del arte*. (PP.345). Gustavo Gili: Barcelona.
- Pal, S. (2009). *El ejército de los saris rosas*. (PP. 350). Planeta: España.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. (PP. 90). Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona: España.
- Riechmann, J. y Fernández, F. (1994). *Redes que dan libertad: Introducción a los nuevos movimientos sociales*. (PP. 145) .Paidós: Barcelona.
- Rodríguez, A., (2015). Feminismo y Ambientalismo. En: Velásquez, E., Quintero, M., y López, L., (Comp.) (2015). *El reencuentro con la naturaleza: Voces femeninas en el tiempo*. (Págs. 155- 175). Castellano Editores y UAEM: México.
- Rodríguez, R. (2015). Los derechos de las mujeres en México. En: *Historia de las mujeres en México*. (PP. 269- 295). SEP, INEHRM: México
- Romeu, V. (2013). Semiosis y experiencia estética: Una relación problemática. En: *Problemas semióticos*. (págs. 53-93). Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy: Argentina.

- Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. (PP. 200). Traficantes de sueños. Mapas: Madrid.
- Taylor, S., y Bogdan, R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación: La búsqueda de significados*. (PP. 301). Paidós: Barcelona.
- Torrea, J. (2011). *Juárez en la sombra: Crónicas de una ciudad que se resiste a morir*. (PP. 208). Aguilar: España.
- Touraine, A. (2000). Los movimientos sociales. En: *¿Podremos vivir juntos?* Fondo de Cultura Económica: México.

ARTÍCULOS

- Alonso, A. (2012). Repertório, Segundo Charles Tilly: História De Um Conceito. *Sociologia & Antropologia*, 2(3), 21–41. <https://doi.org/10.1590/2238-38752012v232>
- Animal político. (2020, Marzo). #8M: Como nunca antes, una potente marcha de mujeres lanza grito contra el machismo y violencia feminicida. México. *Animal Político*. <https://www.animalpolitico.com/2020/03/mujeres-marcha-8m-cdmx-protesta-machismo/>
- AP. (2019). Mexicanas tejen corazones para recordar a mujeres asesinadas. *Debate*. <https://www.debate.com.mx/cdmx/Mexicanas-tejen-corazones-para-recordar-a-mujeres-asesinadas-20190824-0230.html>
- Arcos, R., (2009). La estética y su dimensión política según Jacques Rancière. *Nómadas. Revista de Ciencias Sociales. Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos IESCO*, Universidad Central. Colombia. 31(octubre, 2009). http://nomadas.ucentral.edu.co/nomadas/pdf/nomadas_31/31_9A_Laesteticaysudimension.pdf
- Arteta, I. (2020). Quiénes tienen tomada la CNDH y cómo empezó la protesta. *Animal Político*. <https://www.animalpolitico.com/2020/09/quienes-tomada-cndh-como-empezo-protesta/>
- Artistas Visuales Chilenos. (s/f.). Intervención (Site-specific. Chile. *AVC-MNBA*. <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-54883.html>

- Arvide, C. (2012, abril). Arte Urbano: La Escena en México Despierta. México. *Sin embargo*. <https://www.sinembargo.mx/29-04-2012/217412>
- Asamblea General de la ONU. (1993). Declaración sobre la eliminación de la violencia contra la mujer. *Organización de las Naciones Unidas*. https://www.un.org/ga/search/view_doc.asp?symbol=A/RES/48/104&Lang=S.
- Bastidas, S. (2010, febrero). Ciudad Juárez resiste. México. *El País*. https://elpais.com/internacional/2010/02/09/actualidad/1265670009_850215.html
- BBC News Mundo. (2021). Día de la Mujer | El polémico muro que el gobierno de México instaló para el 8 de marzo (y que las mujeres llenaron de nombres de víctimas de feminicidios). *BBC*. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-56315543>
- Bladón, D. (2020). Una mujer es asesinada cada dos horas en América Latina por el hecho de ser mujer. *France 24*. <https://www.france24.com/es/20200303-dia-de-la-mujer-femicidios-latinoamericano-violencia-genero>.
- Blog de la Biblioteca Histórica de la Universidad de Salamanca. (2018). El libro de la ciudad de las damas. *El Mercurio Salamantino. Biblioteca historia causal*. <https://bibliotecahistoricausal.wordpress.com/2018/07/06/el-libro-de-la-ciudad-de-las-damas/>
- Buerón, A. (2020). La Antimonumenta: la escultura más importante para no olvidar. *Local MX*. <https://local.mx/ciudad-de-mexico/antimonumenta/>
- Campos, A. (2019). Sufragistas: La lucha por el voto femenino. España. *Historia. National Geographic*. https://historia.nationalgeographic.com.es/a/sufragistas-lucha-por-voto-femenino_12299/1
- Castro, C. (2017). Cuerpo y emoción en la protesta feminista: la Marcha de las Putas (Marcha das Vadias) de Río de Janeiro. *Sexualidad, Salud y Sociedad. Revista Latinoamericana*. (25). PP. 231-255. <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/SexualidadSaludySociedad/article/view/27381/20303>. Consultado: 26 de octubre de 2020

- Clarín. (2018, Diciembre). ¿Cuáles son las cuatro olas del feminismo en la historia? Argentina. *El Clarín*. https://www.clarin.com/entremujeres/genero/mujeres-feminismo-ola-feminista_0_N-yPg4mar.html
- CNDH. (s/f). *Libertad de expresión*. México. <https://www.cndh.org.mx/derechos-humanos/libertad-de-expresion>
- Cobo, R. (2019). La cuarta ola: la globalización del feminismo. *Servicios sociales y política social*, (119), 11-20. <http://www.serviciosocialesypoliticassociales.com/-40>
- Cocking, L. (s/f) The Activists Using Embroidery to Protest Mexico's Murder Epidemic. *VICE/ Broadly*. <https://www.vice.com/en/article/wjbw59/fuentes-rojas-embroidery-protest-mexico-murder>
- Colectiva Hilos. (2021). Colectivo hilos. <https://colectivahilos.com/>.
- Corona, S. (2019, agosto). El grito feminista retumba en México. México. *El País*. https://elpais.com/sociedad/2019/08/24/actualidad/1566676851_265446.html
- Cuvardic, D. (2013). Las manos como símbolo, huella física del trabajo y proyecto ético en “Manos de obreros”, de Gabriela Mistral. *Filología y Lingüística*, 39 (1): PP. 93-103.
- Deutsche Welle. (2019). Manifestación en México contra la violencia hacia las mujeres termina en disturbios. Alemania. *DW*. <https://www.dw.com/es/manifestaci%C3%B3n-en-m%C3%A9xico-contra-la-violencia-hacia-las-mujeres-termina-en-disturbios/a-50060756>
- Di Filippo, M. (2018, diciembre). Aparecer(es): la estética de los movimientos sociales. El caso del Frente Popular Darío Santillán Rosario (Argentina, 2004-2012). *Izquierdas* (43), PP.102-130
- Dussel, E. (2017). Siete hipótesis para una “estética de la liberación”. (PP.30-65). *Cuadernos Filosóficos. Segunda Época*, XVI: Rosario, Argentina
- EFE. (2020). La toma feminista de la CNDH cumple un mes sin síntomas de ceder. *Expansión Política*. <https://politica.expansion.mx/mexico/2020/10/04/la-toma-feminista-de-la-cndh-cumple-un-mes-sin-sintomas-de-ceder>

- El Heraldo de México. (2019). ¿Dónde están y qué significan los 6 antimonumentos de la CDMX? México. *El Heraldo de México*. <https://heraldodemexico.com.mx/cdmx/donde-estan-y-que-significan-los-6-antimonumentos-de-la-cdmx/>
- El Heraldo de México. (s/f). Antimonumento +43, la obra de arte que surgió por caso Ayotzinapa. México. *El Heraldo de México*. <https://heraldodemexico.com.mx/pais/antimonumento-43-la-obra-de-arte-que-surgio-por-caso-ayotzinapa/>
- El Sol de México. (2019). Mujeres pintan de rosa a Jesús Orta y así se enoja. *El Sol de México*. <https://www.elsoldemexico.com.mx/metropoli/cdmx/mujeres-pintan-de-rosa-a-jesus-orta-y-asi-se-enoja-4028915.html>
- Forbes Staff. (2019, Octubre). Cinco “hashtags” por los derechos de la mujer. México. *Forbes*. <https://www.forbes.com.mx/cinco-hashtags-por-los-derechos-de-la-mujer/>
- Frente amplio de mujeres que luchan. (2021). Glorieta de las mujeres que luchan. *Experiencias para la memoria*. <https://experienciasparalamemoria.mx/glorieta-de-las-mujeres-que-luchan/>
- Gaceta Parlamentaria, año XVI, número 3721-VI, México, martes 5 de marzo de 2013. <http://gaceta.diputados.gob.mx/Gaceta/62/2013/mar/20130305-VI.html>
- Galván, M. (2019, diciembre). 2019, el año en que la ‘ola feminista’ sacudió a México. México. *Expansión política*. <https://politica.expansion.mx/sociedad/2019/12/28/2019-el-ano-en-que-la-ola-feminista-sacudio-a-mexico>
- García, A. (2020). Buscan homologar castigo por feminicidio. *El Universal*.: <https://www.eluniversal.com.mx/nacion/buscan-homologar-castigo-por-feminicidio>
- Gutiérrez, J. (2019). Ensamblajes entre cuerpo y lenguaje: la potencia política de las lamentaciones públicas de las madres de víctimas de feminicidio en México. *Revista interdisciplinaria de estudios de género de El Colegio de México*. (5). <http://www.scielo.org.mx/>

- scielo.php?script=sci_abstract&pid=S2395-91852019000100104&lng=es&nrm=iso
- Guzmán, S. (2022). Glorieta de las Mujeres que Luchan se queda: acuerdan que antimonumenta no será retirada en CDMX. *Animal Político*. <https://www.animalpolitico.com/2022/10/glorieta-mujeres-luchan-antimonumenta-cdmx/>
- Hootsuite (2021). Informe global sobre el entorno digital 2021. *Hootsuite*. <https://www.hootsuite.com/es/recursos/tendencias-digitales-2021>
- Huguet, G. (2021). Por qué el morado es el color del feminismo. *National Geographic*. https://historia.nationalgeographic.com/es/a/por-que-morado-es-color-feminismo_16449. Consulta: 20 mayo 2022
- Índigo Staff. (2019, Noviembre). Lo Que Debes Saber Sobre El Performance Que Feministas Harán En Cdmx. México. *Reporte Índigo*. <https://www.reporteindigo.com/reporte/performance-que-feministas-replicaran-en-el-zocalo/>
- INFOBAE. (2019, Agosto). “Fue una provocación”: la polémica respuesta de Claudia Sheinbaum a las manifestaciones feministas causó indignación. México. *INFOBAE*. <https://www.infobae.com/america/mexico/2019/08/13/la-polemica-respuesta-de-claudia-sheinbaum-a-las-manifestaciones-y-la-indignacion-que-causo/>
- INFOBAE. (2020). Fueron asesinadas 2,240 mujeres en México en los primeros siete meses de 2020, de acuerdo con cifras oficiales. *INFOBAE*. <https://www.infobae.com/america/mexico/2020/08/26/fueron-asesinadas-2240-mujeres-en-mexico-en-los-primeros-siete-meses-de-2020-de-acuerdo-con-cifras-oficiales/>
- INFOBAE. (2021). Así se pronunció Inmujeres tras la intervención feminista en el “muro de la paz” de AMLO. *Infobae*. <https://www.infobae.com/america/mexico/2021/03/08/asi-se-pronuncio-inmujeres-tras-la-intervencion-feminista-en-el-muro-de-la-paz-de-amlo/>
- L.A Times. (2019). Vandalismo mancha ‘Día contra la Violencia hacia las Mujeres’ en México. EE.UU. *Los Ángeles Times* en Español.

- <https://www.latimes.com/espanol/mexico/articulo/2019-11-25/vandalismo-mancha-dia-contra-la-violencia-hacia-las-mujeres-en-mexico-reporte-fotos>
- Lanza, E. (Relator). (2019, Septiembre). *Protesta y Derechos Humanos: Estándares sobre los derechos involucrados en la protesta social y las obligaciones que deben guiar la respuesta estatal*. (PP. 129). RELE- CIDH.
- Lapeira, P., Acosta, D., y Vásquez, M. (2015). Significado social atribuido a los senos y su influencia en el autocuidado en jóvenes universitarias. *Universidad Pontificia Bolivariana*. 35 (1), PP. 9-16. DOI: <https://doi.org/https://dx.doi.org/10.18566/medupb.v35n1.a02>
- Larrache, J. (2020). Espacio público-político: Referencias en clave de géneros y performatividad. *La Ventana* (51), PP.10-31. <http://revistalaventana.cucsh.udg.mx/index.php/LV/article/view/7059>
- León, J. y Ruiz, A. (2017). 'All Cops Are Bastards' y el derecho a la ciudad. *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/elpais/2017/03/11/seres_urbanos/1489251024_515207.html#?ref=rss&format=simple&link=seguir
- Litvak, L. (2013). Las flores en el modernismo hispanoamericano. *Creneida*, 1 (PP. 134-159). <http://www.creneida.net/>
- Mallamaci, M. G. (2018). Hacia una analítica del sensorium común. Apuntes para una morfología estético-política de lo social. *Astrolabio*, (21), PP.196- 223. Recuperado a partir de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/article/view/19762>
- Marca. (2019). Protestas en Cataluña y otras de las manifestaciones más violentas de la historia. *Marca. Tiramillas*. <https://www.marca.com/tiramillas/actualidad/album/2018/12/22/5c114701468aeb-171c8b45a1.html>
- Marcos, L. (s.f). Las Olas del Feminismo a lo largo de la historia. España. *Muy Historia*. <https://www.muyhistoria.es/contemporanea/fotos/las-olas-del-feminismo-a-lo-largo-de-la-historia/9>
- Martí, R. (2022). 12 libros para entender el feminismo de verdad (y no convertirte en un aliado insufrible). *Esquire*. <https://www>.

- esquire.com/es/actualidad/libros/a36092760/mejores-libros-feminismo-hombres/#:~:text=%22Aliade%22%20es%20un%20t%C3%A9rmino%20acu%C3%B1ado,al%20machismo%20de%20sus%20h%C3%A1bitos.
- Martínez, J. y Mendoza, R. (2012, septiembre). El derecho a protestar. México. *Rebelión*. <https://rebelion.org/el-derecho-a-protestar/>
- Massimo, L. (2012). *Breve introducción a la Semiótica de protesta*. CIC Cuadernos de Información y Comunicación, vol. 17, (PP. 161-173).
- Memorica México. (s/f). “Sufragio efectivo, no reelección”: consigna de la Revolución hasta nuestros días. *Memorica México*. <https://memoricamexico.gob.mx/es/memorica/Temas?ctId=3&cId=ff51f40504fa4e6d9b97672c43e6d26f#:~:text=%C3%97-,%E2%80%9CSufragio%20efectivo%2C%20no%20reelecci%C3%B3n%E2%80%9D%3A%20consigna%20de%20la%20Revoluci%C3%B3n,popular%20reflejado%20en%20las%20urnas. Consulta: 05-09-2022>
- Méndez, O. (2020, marzo). Por qué las mujeres realizaron paro nacional el 9 de marzo. México. *El Universal*. <https://www.eluniversal.com.mx/nacion/por-que-las-mujeres-realizaran-paro-nacional-el-9-de-marzo>
- Milenio Digital. (2021). Morado, verde y rosa; ¿qué significan los colores en la lucha feminista? *Milenio*. <https://www.milenio.com/politica/comunidad/morado-verde-rosa-significan-colores-lucha-feminista>
- Milenio, (2019, Agosto). Marcha feminista en CDMX concluye en vandalismo. México. *Milenio Digital*. <https://www.milenio.com/ciencia-y-salud/sociedad/marcha-feminista-ciudad-mexico-concluye-vandalismo>
- Moguel, M. (2013, abril). La protesta social como derecho ciudadano. México. *Animal Político*. <https://www.animalpolitico.com/respublica/la-protesta-social-como-derecho-ciudadano/>
- Molina, H. (2020). El 2019, un año de pesadilla para las mujeres mexicanas. *El Economista*. <https://www.economista.com.mx/politi>

- ca/Feminicidios-en-Mexico-por-arriba-de-los-homicidios-dolosos-en-2019-20200121-0134.html
- Monárrez, J. (2017). La cultura del feminicidio en Ciudad Juárez, 1993-1999. *Frontera Norte*, 12 (23), 87-117. Recuperado de: <http://doi.org/10.17428/rfn.v12i23.1396>
- Montes, S. (2021). Feministas crean memorial de víctimas en la valla del Palacio Nacional. *El País*. https://elpais.com/elpais/2021/03/08/album/1615161781_186189.html#foto_gal_10
- Motta, L. (2021). El muro de la paz y la guerra contra las mujeres. *Letras Libres*. Recuperado de: <https://letraslibres.com/politica/el-muro-de-paz-y-la-guerra-contra-las-mujeres/>
- Naciones Unidas. (2015). Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer, 25 de noviembre. ONU. <https://www.un.org/es/events/endviolenceday/index.shtml>. Consultado: 30 de octubre de 2020
- Navarrete, S. (2022). Feministas cambian “monumenta” en la glorieta de las Mujeres que luchan. *Expansión Política*. Recuperado de: <https://politica.expansion.mx/cdmx/2022/03/05/feministas-cambian-monumenta-en-la-glorieta-de-mujeres-que-luchan>
- Navarro, L. (2011). ¿Para qué sirve la semiótica? Una propuesta de resignificación de la mujer a través de la comunicación para el cambio social. *Investigación y desarrollo*. Vol.19, N°1, PP.166-195.
- Organización de las Naciones Unidas. (2018). La violencia contra la mujer no es normal ni tolerable. ONU. <http://www.onu.org.mx/la-violencia-contra-las-mujeres-no-es-normal-ni-tolerable/>
- Pérez, A. (2013, julio-diciembre). Arte y política: Nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividades. *Nueva Época*, (20), PP. 191-210
- Pérez, S. (2017, octubre). Retomando las calles de la CDMX con inesperadas instalaciones de arte urbano. México. *Vice*. https://www.vice.com/es_latam/article/9k3e9a/creators-retomando-las-calles-de-la-cdmx-con-inesperadas-instalaciones-de-arte-urbano
- Pineda, K. (2010, septiembre-diciembre). El movimiento social de

- Atenco: Experiencia y construcción de sentido. *Andamios, Revista de investigación social*, 7(14), PP. 327. UACM: México.
- Porcelli, Marina. (2018). Los pañuelos verdes siguen presentes. El futuro ya llegó. *Revista de la Universidad de México* (PP.133-136) Argentina Ágora N°9
- Quintanilla A. y Bermúdez, F. (2020). ¿Por qué es necesaria la participación de mujeres en el movimiento estudiantil y las universidades públicas? *RUDA*. <https://rudagt.org/por-que-es-necesaria-la-participacion-de-mujeres-en-el-movimiento-estudiantil-y-las-universidades-publicas/>
- Range, A. (2020). #ElNueveNingunaSeMueve: únete a las actividades del 9 de marzo. México. *Chilango*.: <https://www.chilango.com/noticias/paro-de-mujeres-9-de-marzo/>
- Ravelo, P. (2004). Entre las protestas callejeras y las acciones internacionales. Diez años de activismo por la justicia social en Ciudad Juárez. *El Cotidiano*, 19(125), PP. 21-32. UAM- Azcapotzalco: México.
- Reyes, R. (2014). Relecturas desde las claves de lo visual-viral: imagen violentada, cuerpos sintientes y estéticas multisensoriales. *Revista Interdisciplinaria*
- Richard, N. (2009). Lo Político en el Arte: Arte, Política e Instituciones. New York. *Hemispheric Institute*. <https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-62/6-2-essays/lo-politico-en-el-arte-arte-politica-e-instituciones.html>
- Roche, M. (s/f). La ciudad de las damas, de Christine Pizán: Feminismo antes del feminismo. *Colofón Revista Literaria*. https://www.colofonrevistaliteraria.com/christine_de_pizan/
- Rodríguez, I. (2022). La antimonumenta de las mujeres que luchan llegó para quedarse. *Pie de Página*. Recuperado de: <https://piedepagina.mx/la-antimonumenta-en-la-glorieta-de-las-mujeres-que-luchan-llego-para-quedarse/>
- Romero, J. (2018). Del crimen “pasional” al femicidio. *Letras Libres*. Recuperado de: <https://letraslibres.com/cultura/del-crimen-pasional-al-femicidio/>

- Roncari, J. (2015). Las 10 manifestaciones que cambiaron el curso de la historia. *Le Journal International*. https://www.lejournalinternational.fr/Las-10-manifestaciones-que-cambiaron-el-curso-de-la-historia_a3447.html
- Sáenz, C.(2021).‘La Joven de Amajac’, la escultura que sustituirá a la de Colón en Reforma. *Capital 21*. <https://www.capital21.cdmx.gob.mx/noticias/?p=27666>
- Scerbo, R. (2019). ARTivismo político y teoría queer hacia una politización de la autobiografía femenina. *Debate feminista*. CIEG: México.
- Silva, A., García, A. y Sousa. (2019). Una revisión histórica de las violencias contra mujeres. *Revista Direito e Práxis*. 10 (1), PP.170-197.
- Silva, O. (2002). El análisis del discurso según Van Dijk y los estudios de la comunicación. *Razón y Palabra*. 2002;(26). <http://www.cemitemsm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriores/n26/osilva.html>
- Stettin et al. (2020, Marzo). “Nos quitaron todo, hasta el miedo”: así fue la marcha del 8 de marzo en la Cdmx. México. *Milenio*. <https://www.milenio.com/politica/comunidad/marcha-8-marzo-2020-cdmx-vivo-marcha-feminista>
- UNWOMEN. (s/f). Cronología: Mujeres del mundo, ¡Únanse! New York. *ONU Mujeres*. <https://interactive.unwomen.org/multimedia/timeline/womenunite/es/index.html#/2000>. Consultado: 28 de mayo 2020
- Valcárcel, A, (2001, marzo). La memoria colectiva y los retos del feminismo. (Serie N° 31) *Unidad Mujer y Desarrollo*. CEPAL. *Naciones Unidas*. https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/5877/S01030209_es.pdf
- Valenzuela, A. (2019, julio). Con ‘sube y baja’ en muro, demuestran que barrera no sólo sirve para dividir. México. *El Heraldodejuarez*. <https://www.elheraldodejuarez.com.mx/local/con-sube-y-bajaren-muro-demuestran-que-barrera-no-solo-sirve-para-dividir-3964968.html>
- Vela, D., (2023). Año 2022, más violento para mujeres en la historia reciente. *El Financiero*. <https://www.elfinanciero.com.mx/nacional/>

2023/01/27/ano-2022-mas-violento-para-mujeres-en-la-historia-re-ciente/#:~:text=Antes%20de%202022%2C%20fue%202019,fueron%20v%C3%ADctimas%20de%20alg%C3%BAAn%20delito.

Vega, C. (2013). El colectivo de acciones de arte y su resistencia artística contra la dictadura chilena (1979-1985). *Divergencia*. 3(2), Págs.37-49.

Xantomila, J. (2020). ONU: Femicidios en México crecieron diariamente de 7 a 10 en tres años. *La Jornada*. <https://www.jornada.com.mx/ultimas/sociedad/2020/03/05/onu-femicidios-en-mexico-crecieron-de-7-a-10-diarios-en-tres-anos-8647.html>

TESIS

Alcaraz, L. (2017). *El diseño de protesta en México a través del tiempo y un acercamiento a sus lineamientos mediante el análisis semiótico y compositivo de carteles*. (Tesis de licenciatura). UNAM: México.

Álvarez, A. (2015). *Construcción Identitaria Masculina: Un acercamiento a la Violencia contra la Mujer*. (Ensayo monográfico para Licenciatura). UNAM: México.

Arratia, A. (2011). *El arte feminista: factor de expresión e identidad*. (Tesis de licenciatura). UNAM: México.

Carpio, C. (2019). *Del movimiento a la movilización: des-habitualizar los cuerpos en la protesta social. El caso de la ciudad de México y Buenos Aires*. (Tesis doctoral). UNAM: México.

Carranza, N. (2016). *La criminalización de la protesta social: un enfoque desde la teoría del control social*. (Tesis de maestría). UNAM-FES Acatlán: México.

Castañeda, D. (2018). *Girl Power: análisis y propuestas sobre la participación de las artistas en Querétaro*. (Tesis de maestría).IBERO: México.

Cervantes, V. y Rivera, V. (2013). *Implementación y evaluación del Taller "Mujer y Violencia"*. (Tesis de Licenciatura). UNAM: México.

- Elenes, E. (2014). *La subversión del logos dominante: otro arte feminista latinoamericano*. (Tesis doctoral). UNAM: México.
- Espinoza, M. (2017). *Comunicar para empoderar: análisis de la importancia de la comunicación estratégica en el trabajo por ONG feministas de Nicaragua para incidir en el proceso de diseño de políticas públicas con perspectiva de género*. (Tesis de maestría). IBERO: México.
- Gámez, M. (2012). *Semiótica social de las representaciones en la marcha del Orgullo y la Diversidad Sexual, Afectiva y de Género (Distrito Federal, México, 2011 y 2012)*. (Tesis de maestría). UNAM: México.
- Olvera, K. (2020). *Protesta social en las calles de la CDMX: paradoja de la (in) visibilidad*. (Tesis de doctorado). UNAM: México.
- Robina, S. (2019). *El derecho a la protesta social: su relevancia y elementos*. (Tesis de licenciatura). UNAM: México.
- Torres, S. (2015). *Artillería visual: resistencia cultural contra las dictaduras militares de los años setenta en América Latina*. (Tesis de maestría). Universidad Iberoamericana: México.

AUDIOVISUALES

- Aguilar, D., (2021) *En México el día de la Mujer envuelve una lucha simbólica*. [Fotografía]. El Diario de Cuba. https://diariodecuba.com/internacional/1615240737_29404.html
- AP/G. Riquelme. (2019). *Fotogalería: tejen corazones para recordar a mujeres asesinadas*. [Fotografía]. El Informador. <https://www.informador.mx/mexico/Fotogaleria-tejen-corazones-para-recordar-a-mujeres-asesinadas-20190824-0095.html>
- Cultura Colectiva. (2019). *VIDEO: Jesús Orta no denunciará el ‘ataque’ con diamantina rosa*. [Fotografía]. Cultura Colectiva. <https://news.culturacolectiva.com/mexico/jesus-orta-no-presentara-denuncia-por-ataque-con-diamantina-rosa/>
- Lagarde, M. (7 y 8 de agosto de 1997). *VII Curso de Verano. Educación, Democracia y Nueva Ciudadanía*. Universidad Autónoma de Aguascalientes.

- López, G., (2022). *Conferencia Glorieta Mujeres que Luchan*. [Fotografía]. Cuarto Oscuro. <https://cuartoscuro.com/fotos/individual/925851/232801>
- Murcia, A., (2020). *Junta toma feminista CNDH*. [Fotografía]. Cuarto Oscuro. <https://cuartoscuro.com/fotos/individual/775637/204756>
- Ramírez, A. (2019). *¿Qué recuerda el nuevo antimonumento de la Ciudad de México?*. [Fotografía]. Plumas Atómicas. <https://plumasatomicas.com/feminismo/femicidio/a-que-refiere-el-nuevo-antimonumento-de-la-ciudad-de-mexico/>

TWEETS

- La Brujas del Mar. [@brujasdelmar]. (06 de marzo de 2021). *No olvide sus nombres, señor presidente*. [Tweet]. Twitter. <https://twitter.com/brujasdelmar/status/1368382009442246658?lang=es>
- Ramírez, J. [@JesusRCuevas]. (06 de marzo de 2021). *El pdte. @lopezobrador daga rantías a las manifestaciones del 8M. El cerco de Palacio Nacional es para proteger*. [Tweet]. Twitter. https://twitter.com/JesusRCuevas/status/1368261058209734662?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Ctwterm%5E1368261058209734662%7Ctwgr%5E53c74961430158f86b75bfe08b947f17aad8b5da%7Ctwcon%5Es1_&ref_url=https%3A%2F%2Froji.mx%2Fmuro-de-la-paz-palacio-nacional-cuando-costo

DEDICATORIA

Para y por María de los Ángeles Calderón Torres

“Si tú me dices que nuestro amor
sera por siempre yo te creo.
Porque tú has sido de mi vida la única verdad”.

AGRADECIMIENTOS

A las MUJERES. “Que sería de las mujeres sin el amor de las mujeres” (Marcela Lagarde).

A mi madre hermosa. Por su infinito amor que me demostró cada segundo de mi vida. Por siempre creer en mí y por apoyarme en todos los aspectos a pesar de cualquier cosa. La persona que más amo y admiro en el mundo y que sin ella no hubiese logrado nada. Gracias por existir. Todo lo bueno que pude y puedo llegar a ser y hacer siempre será gracias a ti.

A mi directora, Lic. Alejandra Galicia Cifuentes, por creerenmíyenelpropósito de este proyecto, apoyándome en cada momento. Gracias por las horas de trabajo, la paciencia y las pláticas. Es una parte fundamental en mi vida como profesora pero también como inspiración de una mujer talentosa, inteligente, creativa, amable y profesional. Gracias.

A mis lectoras, Dra. Edith Leal, Mtra. Rosario López y Mtra. Alicia Rodríguez, por su tiempo y guía no sólo en este trabajo, sino a lo largo de mi carrera, siempre con la mejor disposición y profesionalismo. Ayudándome a reiterar mi gusto por la Comunicación y la Cultura.

A mi papá y a mis hermanos. Gracias por amarme, apoyarme y cuidarme siempre. Los amo mucho.

A mis sobrinos, Adri y Santi. Por darme tanta felicidad y motivarme a ser mejor persona.

A mis tías, Yola y Silvia, y a mis primas. Gracias por alimentarme, cuidarme, consolarme y hacerme sentir como una de sus hijas/ hermana.

A mi Joy, por amarme y acompañarme cada día, noche y madrugada desde mi primera tarea y hasta el día de hoy.

A mi escuela pública: UACM Cuauhtémoc, mi segundo hogar, mi refugio y uno de mis lugares seguros. Por ser uno de los espacios más importantes en mi vida, donde conocí personas extraordinarias, como mis profesoras y profesoras, y en especial a mi amiga Megan Rubio.

Gracias totales.

