



Brújula
Volume 15 • 2022

Enfoques

Tu cuerpo es un campo de batalla: tres visiones artísticas en torno a la violencia sexual bélica en Latinoamérica

Mónica Fernanda Ruiz Castro*
Universidad Nacional Autónoma de México

En la medida que olvidamos el horror pasado, permitimos el horror futuro.

Doris Salcedo

En abril de 1989, la artista estadounidense Barbara Kruger diseñó un cartel icónico para la marcha de mujeres en la ciudad de Washington D. C., en la que se manifestaban en contra del recrudecimiento de las leyes antiaborto en los Estados Unidos [Fig. 1]. En él, tres paneles rojos surcados por gruesas letras blancas conforman la frase “Your body is a battleground” (Tu cuerpo es un campo de batalla), impresa sobre la imagen en blanco y negro de la cara de una mujer, dividida simétricamente en dos mitades verticales: un positivo y un negativo

* © Mónica Fernanda Ruiz Castro 2022. Used with permission.

fotográficos. A través de ese rostro separado del resto de su figura, Kruger enfatiza con ironía aquello central que está ausente, que no le pertenece a aquella cabeza femenina y solo se materializa en palabra/concepto: el cuerpo.

Con esta potente composición, inspirada en la publicidad mediática, la artista señala y critica la falta de autonomía y potestad que las mujeres tienen sobre sus propios cuerpos. Con ello, no solo se refiere a la falta de agencia para tomar decisiones libres sobre sus derechos reproductivos, sino a todas aquellas batallas que se libran en/por/desde los cuerpos de las mujeres como territorio político. Cuerpos atravesados por ejercicios de poder que muestran las relaciones asimétricas de género que estructuran el sistema patriarcal y en donde se ejercen múltiples violencias reales y simbólicas. ¿Quién puede intervenir o disponer de él? ¿Quién lo gobierna, controla, acciona y posee? El cuerpo femenino se presenta como territorio a conquistar.

“Your body is a battleground”, una penetrante consigna visual acuñada hace más de treinta años, sigue siendo poderosamente actual. Su vigencia no solo radica en lo que respecta al arte como un arma que cuestiona, denuncia, critica y expone el poder, y que, a la vez, opera como lugar de poder con la potencia ineludible de visibilizar y nombrar lo silenciado; sino que, además, toma relevancia ante la alarmante situación de violencia radicalizada contra las mujeres. Más aún, hoy día —como en tantos ayeres— adquiere una dolorosa dimensión literal cuando nos encontramos frente a hechos recientes como las violaciones masivas de civiles ucranianas por parte de militares rusos, en la actual invasión de Rusia a Ucrania (Pereira). “Tu cuerpo es un campo de batalla” es una metáfora que se convierte en axioma al manifestar que el cuerpo/territorio femenino sigue siendo lugar estratégico para el ejercicio del poder y la dominación; un espacio en pugna para los fines de la guerra.

La violación de las mujeres, como sostiene la antropóloga Rita Segato, ha sido una práctica sistemática a lo largo de la historia; un hecho reiterado y continuo

que, si bien inunda la realidad cotidiana, toma un cariz central como componente indisoluble de la violencia bélica en los enfrentamientos armados. La especialista en el tema señala que “Desde las guerras tribales hasta las guerras convencionales que ocurrieron en la historia de la humanidad hasta la primera mitad del siglo XX, el cuerpo de las mujeres, *qua* territorio, acompañó el destino de las conquistas y anexiones de las comarcas enemigas, inseminado por la violación de los ejércitos de ocupación” (Segato, *La guerra*, 138). Hoy en día, como plantea la investigadora María Villellas, el cuerpo de las mujeres se presenta como “lugar al que se ha trasladado el campo de batalla en unos conflictos armados en los que han desaparecido las trincheras” (8). Esto nos muestra que las mujeres experimentan violencias específicas en contextos de guerra que, además, se suman a los terribles efectos económicos, políticos y sociales que conllevan.

El imaginario artístico occidental no ha podido abstraerse de representar esta práctica sistemática y sistémica de dominio y sometimiento. Baste pensar en las múltiples escenas de corte mitológico/bíblico que, desde el Renacimiento y bajo la autoría de los más diversos artistas, muestran los “raptos” y violaciones operadas por divinidades masculinas, así como por ejércitos o varones que detentan el poder: El rapto de las Sabinas, Susana y los viejos, Las hijas de Leucipo, El suicidio de Lucrecia; o las historias de Europa, Hipodamia, Tamar, Proserpina, etc. (Tauroni). No obstante, estas obras, amén de su indudable calidad artística, desviaron la atención y enmascararon bajo las incursiones de Cupido, la sensualidad barroca o la ficcionalidad mitológica, la violencia patriarcal que subyace en las historias. Como afirma la historiadora del arte Esther Tauroni “La historia del arte, como historia de las imágenes nos permite [...] comprobar la naturalidad con que se ha vivido la violación” (8).

Sin embargo, frente a esta aparente normalización de los hechos, surgen a contrapelo otras obras que procuran visibilizar los mecanismos y dispositivos de la violencia de la guerra, inscritos en el cuerpo de las mujeres. ¿Qué lugar tiene el

arte frente a la experiencia del horror inconmensurable de la guerra? ¿Cómo representar lo tremendo, lo excesivo, lo radical de la violencia y el trauma? ¿Cómo presentar la memoria de lo ocurrido? Ante la punzante sentencia “Your body is a battleground”, me interesa pensar, desde el sur y en español, desde la práctica artística latinoamericana, las maneras en que se representan los campos de batalla que son y atraviesan los cuerpos de las mujeres de nuestras latitudes. Campos que se insertan, a su vez, en un campo de batalla más extenso: América Latina, espacio físico y simbólico, territorio cruzado por el conflicto desde la colonización, las independencias, las revoluciones, las dictaduras militares, las guerrillas, así como las nuevas formas bélicas del narcotráfico y el extractivismo.

Para este propósito, a la luz de los planteamientos teóricos de Rita Segato sobre la violencia contra las mujeres, analizaré distintas obras del artista mexicano José Clemente Orozco, enclavadas en el siglo XX; así como las propuestas contemporáneas, desde la trinchera del arte feminista, de la artista guatemalteca Regina José Galindo, y del arte conceptual de la colombiana Doris Salcedo. Estas producciones se presentan no solo como testimonios artísticos/históricos/sociológicos que enuncian y denuncian la violencia sexual y la crueldad patriarcal de la guerra, sino que se constituyen como retóricas del dolor, rituales de duelo, y presencias de la marca y la huella. Se trata de imágenes, actos performativos y esculturas que crean efectos, afectos y afectaciones que nos impiden sustraernos del horror y la desgracia. Son obras donde el cuerpo femenino no solo es sitio de ocupación y destrucción, sino también un espacio político (un campo de batalla) de reivindicación, de memoria, de compromiso ético y estético de lucha social. Un lugar para resistir, re-existir y disentir.

Los Horrores de la Revolución

En la serie de 82 grabados titulada *los Desastres de la guerra* (1810-1815), el artista español Francisco de Goya parte de un suceso histórico concreto, la independencia

de España del imperio francés de Napoleón, para dar un testimonio crítico de carácter universal del horror y la depredación bélicas. El autor retrata, con crudo realismo, desastres que toman forma explícita al mostrar, entre otras atrocidades, la violencia sexual como una herramienta bélica de represalia, de miedo, de dominación y tortura, así como una forma de “botín de guerra”, en ambos lados de la contienda.¹

Seguramente, esta serie estaba en la mente de la periodista Anita Brenner cuando comisiona al pintor José Clemente Orozco para realizar una colección de tintas que den cuenta de su propia experiencia en la Revolución Mexicana, iniciada en 1910 para derrocar al dictador Porfirio Díaz. Tras casi una década de haber testimoniado los acontecimientos (no como soldado, sino como artista/espectador participante),² Orozco produce entre 1926 y 1928 un robusto conjunto de obras que será bautizado por la escritora como *Horrores de la Revolución* y que conforman un discurso unitario en episodios individuales.

Al contrario de las narrativas heroicas del conflicto armado que se plasmaban en el arte de la época, Orozco —quien pronto se conocería como uno de los “Tres Grandes” del muralismo mexicano— muestra un enfrentamiento sangriento y desalmado entre varias facciones políticas y militares confrontadas, a todo lo ancho del territorio mexicano. El artista no romantiza la Revolución como una gesta epopéyica, de ímpetu épico de transformación, progreso y justicia social, como fue planteada. Por el contrario, muestra sin ambages la brutalidad de la guerra: la violencia desmedida, arbitraria y sin sentido que maltrata no solo a los combatientes —varones la mayoría— sino a las mujeres civiles que se entrecruzan

¹ Como podemos ver en sus estampas “Ni por esas”, “Tampoco”, “No quieren” y “Amarga presencia”, así como en los óleos *Violación y asesinato*, y *Mujeres atacadas por soldados*. Para consultar las imágenes, remitirse a la siguiente página: www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/goya/goya-en-la-calcografia-nacional/desastres-de-la-guerra.

² Especialmente durante su trabajo como caricaturista en el periódico *La Vanguardia*, dirigido por el pintor Gerardo Murillo “Dr. Atl”. Ello le permitió una cercanía directa a la zona de combate, pero sin ser un contendiente (soldado) de la revuelta.

en el refugio. Muestra a madres en luto que pierden a sus hijos, esposos, familiares; a pobladoras de a pie que habitan los territorios ocupados; a mujeres que sufren en carne propia el rapto y la violencia sexual a manera de sometimiento, así como una forma de dominio sobre el otro-contrincante-militar-varón.

En una de las tintas de la serie, titulada *La violación* [Fig. 2], nos muestra sin miramientos, un ataque sexual en el que un hombre monta a una mujer semidesnuda tirada en el suelo, mientras que aquel que le antecedió se sube y acomoda los pantalones, aprestándose a la salida. Es una escena retratada en el interior de una habitación devastada que señala la violencia pública de la guerra en el ámbito privado. Orozco deja claves, rastros, para reconocer a los perpetradores: las gorras tiradas señalan su inconfundible procedencia militar. Aunque se trata de sujetos concretos, el intencional anonimato de sus rostros ocultos apela a una conducta de carácter genérico y de género. Al lado de la brutal escena, hay otros vestigios, una pistola y un bastón como símbolos del poder, así como varias botellas vacías que sugieren el consumo de alcohol como aliciente de la bravura corporal y, a la vez, como se pensaba en la época, como atenuantes legales y morales para el acto de abuso.

La violación es un testimonio plástico de lo que el artista recordaba en sus memorias escritas sobre la Revolución: “se acostumbraba la gente a la matanza, al egoísmo más despiadado, al hartazgo de los sentidos, a la animalidad pura y sin tapujos. Las poblaciones pequeñas eran asaltadas y se cometía toda clase de excesos” (Orozco 55). Lo que testificamos en esta tinta es precisamente la violencia excesiva y atroz que se materializa en el uso de la fuerza como potencia de dominación, como superioridad física y social del violador sobre la mujer, quien no da su consentimiento al acto. El sometimiento queda patente en las acciones desde y sobre el cuerpo: el hombre sostiene fuertemente la mano encrespada de la mujer, deja caer su peso sobre ella para abrirle las piernas y aplasta su cabeza contra el suelo, volteando su rostro. La cara de la víctima queda cubierta por su

cabellera: ella es otra figura anónima concreta que representa el dolor colectivo de todas aquellas mujeres en igualdad de circunstancias.

El escenario de *La violación* retrata con elocuencia la violencia sobre los cuerpos en tanto objetos, como vía de la demostración del poder. El closet abierto con las puertas rajadas y el espejo de al lado hecho añicos: todo donde se puede “reconocer” y reflejar la identidad de la mujer está roto, ultrajado, tal como ella. En esta obra, las “ruinas expuestas son el locus en el que se exhibe la potencia predatoria del más fuerte” (Segato, *La guerra* 58). Orozco no solo expresa la violencia como contenido sino en el lenguaje plástico mismo. Su trazo expresionista, las líneas angulosas y zigzagueantes, y la composición de los planos en una narrativa casi cinematográfica ponen en tensión toda la escena. El uso de la tinta sobre papel, y la paleta en blancos, grises y negros, nos remiten a la visualidad periodística de la prensa y a la pretensión de realismo “fidedigno” de la fotografía.

En la tinta *Heridos* [\[Fig. 3\]](#) —en consonancia temática y formal con la estampa de Goya *También estos*—,³ el pintor vuelve a mostrar a un oficial que viola a una mujer mientras la somete jalándole el pelo y aprisionando su mano con la rodilla. Otro hombre, cómplice militar anónimo, parece sujetar el otro brazo. En esta pesadilla enfocada en blanco y negro, el acto se comete en medio de una gris desolación plagada de camillas, mutilados y mujeres sollozantes. La metáfora es exacta, la mujer violada está mutilada, herida, es otra forma de víctima de la crueldad de la guerra. Las mujeres que no forman parte de la lucha son integradas al horror del espectáculo bélico. A la sazón de los *Horrores de la Revolución*, Orozco hace énfasis en la destrucción corporal, en las huellas fehacientes, materiales, concretas, de la belicosidad en el cuerpo: hombres tullidos, cojos, mancos, ciegos; las mujeres, vejadas, vulneradas y violadas. Todos ellos, cuerpos desmembrados.

³ Remitirse al enlace de la nota 1.

El “cuerpo como campo de batalla” se nos presenta de manera literal en la tinta *Campo de batalla* [Fig. 4], que plasma no el frenesí de la lucha militar cuerpo a cuerpo, sino el testimonio de los restos del asalto, de las huellas del saqueo y expolio. Dos cuerpos abatidos yacen sobre el terreno ocupado, la pendiente en declive genera en lxs espectadorxs una sensación de caída, de descenso, un desplome en picada a la decadencia. Dos campesinos asesinados —la mujer muy probablemente violada (lo señalan su desnudez y sus manos atadas detrás de la espalda)— aparecen abajo de un maguey, que para él es una metáfora dolida de la Revolución. Orozco muestra el cuerpo-territorio invadido y conecta el paisaje destrozado con los cadáveres como restos, huellas fragmentarias de la masacre. De igual manera, en *Tren dinamitado* y *Despojo humano*,⁴ las mujeres aparecen bajo esta maquinaria patriarcal de guerra como cuerpo-objeto; es decir, como remanentes, escombros, basura que se desecha, des-hecha. Son mobiliarios que se destrazan y, a la vez, objetos valiosos que se sustraen al contendiente. Restos que forman parte del espectáculo de la crueldad que parte de una pedagogía que “trasmuta lo vivo y su vitalidad en cosas”, donde “se enseña a matar de una muerte desritualizada, de una muerte que apenas deja apenas residuos en el lugar del difunto” (Segato, *Contra-pedagogías* 11).

La visión corrosiva de Orozco sobre la gesta armada también desacraliza a los héroes revolucionarios y la versión triunfalista de sus hazañas; en particular, al General Pancho Villa, un ícono popular mexicano. Al pintar su retrato en 1931 [Fig. 5], delinea al caudillo desde su cariz sanguinario y rapaz;⁵ su corpulencia solo es equiparable a la magnitud del horror que funge como escenografía del cuadro. El artista, cuidadoso del lenguaje plástico, juega con la escala, la proporción y la composición central para recalcar la sensación de dominio y poderío y, a la vez, lo

⁴ Consultar imágenes en: <https://www.museodeartecarrillogil.com/coleccion/?author=José%20Clemente%20Orozco>.

⁵ Orozco participa de la causa de Venustiano Carranza (enemigo político de Villa), a través de sus relaciones con el Dr. Atl.

caricaturiza. En esta obra, Orozco hace una síntesis visual biográfica de los “desaguisados de Villa” (Orozco 100), como él les llamaba; es decir, sus actos de saqueo, incendios de ciudades y las atrocidades que había perpetrado en contra de civiles, tales como la matanza de 90 soldaderas carrancistas en Camargo y la violación tumultuaria de 110 mujeres en Namiquipa, al norte del país (Katz 634, 891).

Resulta relevante la correspondencia visual con los planteamientos de Segato sobre la existencia de un “mandato de la violación” —no solo en contextos bélicos— que responde, asimismo, a un “mandato de masculinidad” que se basa en una masculinidad victoriosa donde la mujer es colocada en una posición de subordinación y obediencia (*La estructura*). En este cuadro, Orozco coloca en primer plano, en una formación triangular que focaliza la vista, las figuras de Villa y dos mujeres postradas en el suelo. Se trata de dos cuerpos femeninos desvestidos, encuerados, despojados a la fuerza. Existe en el caudillo, pistola en mano, una actitud de sometimiento contra las víctimas. Su anatomía quebrada enfatiza su condición de cautivas, humilladas y “deshonradas”. Su desnudez y deformidad son un signo inequívoco de vulnerabilidad frente al gran macho vestido. Posiblemente, se trata de las esposas, hijas y madres de los hombres que en el fondo testimonian el incendio de su pueblo. Las mujeres son los únicos sujetos cargados de emotividad dolorosa, impotentes frente a la brutal rudeza del general y sus revolucionarios. Lo que vemos aquí es cómo opera en el cuerpo/territorio femenino la instrumentalización del poder, la venganza y escarmiento contra el enemigo.

En la serie *Nación pequeña*, donde somos testigos inermes de una violación en manada, también podemos confirmar la tesis de Segato sobre la violencia sexual como una “violencia expresiva” (*La guerra* 178), “un acto de lenguaje corporal manifiesto a otros hombres a través de y en el cuerpo de una mujer” (Bal ctd en Segato, *La estructura* 310). Es decir, la violación se configura como un discurso para

otros, no solo para los enemigos, sino para una cofradía masculina. Se trata de una “demostración de fuerza y virilidad *ante* una comunidad de pares, con el objetivo de garantizar o preservar un lugar entre ellos probándoles que uno tiene competencia sexual y fuerza física”. En ello “persiste la intención de hacerlo *con, para o ante* una comunidad de interlocutores masculinos... Se trata más de la exhibición de la sexualidad como capacidad viril y violenta que de la búsqueda de placer sexual” (*La estructura* 311).

Nación pequeña es una serie de 3 caballetes —casi en secuencia cinematográfica— pintados por Orozco entre 1944 y 1946, en el contexto de la Segunda Guerra Mundial. Se enmarcan en un conjunto de obras que mostraban “su repudio a la guerra, al militarismo, al neocolonialismo ejercido con toda violencia por las naciones fuertes contra las débiles” (Tibol 202); cristalizado en figuras despóticas, demagogos y criminales de guerra, recalcando su brutalidad, arrogancia y megalomanía.⁶

Si nos concentramos en el cuadro que pertenece a la colección del Museo Nacional de Arte (MUNAL) [Fig. 6], nos encontramos ante la repetición inaudita de los mismos mecanismos de la violencia de las tintas revolucionarias, pero en un cambio de entorno. La locación ya no es un cuarto desvencijado, sino una lujosa recámara, mostrada casi como escenario teatral. Todo está decorado con emblemas y signos monárquicos, insignias estridentes del poder político. El rojo sangre y el verde olivo acentúan la paleta bélica. En medio de una blanca cama hecha jirones, yace el cuerpo desnudado, contorsionado, de una mujer. La escena, enmarcada por los drapeados de la cortina y las sábanas, juega con las imágenes bien conocidas de las venus y odaliscas de la historia del arte, donde lxs espectadorxs toman el lugar de *voyeurs*, testigos plácidos del *nude*; que, en este caso, se subvierte

⁶ Ver, por ejemplo, los cuadros *Pomada y Perfume*, *El Tirano*, y *Don Juan Tenorio* en la colección del Museo de Arte Carrillo Gil. <https://www.museodeartecarrillogil.com/coleccion/?author=José%20Clemente%20Orozco>.

ante el crudo *naked* (aún con zapatos) de una mujer aterrorizada, expuesta, imposibilitada a defenderse ante la desproporción en fuerza y número. En esta visión bélica y beligerante, lo que aquí presenciamos es la apropiación del cuerpo femenino como apropiación del territorio. Un cuerpo conquistado y sometido. La *Nación pequeña* es una mujer patria alegórica, una nación violentada, ocupada, torturada.

Lo que más llama la atención en la imagen es esa “cofradía”, a la que se refiere Segato, conformada por seis hombres enfundados en trajes militares. El primero, y más importante, es el uniformado con casco prusiano que blande su bayoneta cual falo en la sugerencia de un acto de sodomía, muestra viril de su capacidad de sujeción del otrx. Toda su gestualidad y postura demuestra la fuerza y poderío de la posición de ataque. Aparecen también los tres cómplices que sujetan a la mujer, vestidos con una especie de armadura medieval que nos remite a los conquistadores españoles, y cuyos yelmos permiten nuevamente el anonimato. Son personajes que evocan las representaciones de las “masas” anónimas que son solo bocas, que el autor pintó a lo largo de su carrera. Otros dos testigos participantes, con trajes parecidos a los generales revolucionarios, ejecutan un gesto con la mano (reminiscencia del “*Hail Hitler!*”) con el cual saludan, felicitan, se “cuadran” y dan muestra de reconocimiento mutuo ante el oprobio. Todos los rasgos grotescos e indefinidos que no nos permiten particularizar identidades nos señalan los *tipos* universales de las fuerzas públicas, coloniales, imperialistas y militares de las grandes naciones sobre las “naciones pequeñas”, del poder arbitrario de lo masculino sobre lo femenino.

Siguiendo los planteamientos de Segato, podemos observar a lo largo de las obras analizadas que el artista revela los códigos de una masculinidad hegemónica, exacerbados por el contexto de guerra, donde la violación es una prueba de hombría que sobrevalora la fuerza, la superioridad, la insensibilidad, la agresividad y la crueldad, como muestras de virilidad y potencia sexuales. El

poder necesita mostrarse y demostrarse en escena; de esta manera, establece también una complicidad y cohesión grupal con la “fratria”, al mismo tiempo que coloca en una posición “feminizada” a sus oponentes. Esta violencia intencional y estratégica, que es al mismo tiempo “expresiva”, va a tomar como medio y mensaje el cuerpo de las mujeres, en tanto campo de batalla material y simbólico.

Filomela, o el poder del habla y la escucha

En los conflictos bélicos, la violencia “expresiva” toma el cuerpo de las mujeres como superficie de inscripción de los mensajes de dominación, control y poder; un “bastidor o soporte en que se escribe la derrota moral del enemigo” (Segato, *La guerra* 61). Estos mensajes que resuenan con estridencia desde la carne no tienen su contraparte en el testimonio femenino. Como observamos, la visión de las mujeres no aparece en los relatos revolucionarios de Orozco. En contraste con ello, en las propuestas contemporáneas de las artistas que presento a continuación, la subjetividad de las víctimas es nodal en la representación. Regina José Galindo y Doris Salcedo muestran, casi un siglo después, una interpretación diferente de la misma temática de la violencia sexual, donde la aparición de la voz de las mujeres es un motivo central. En sus obras se actualiza el planteamiento de Kruger del cuerpo en tanto campo de exploración, de resistencia y enunciación.

La propuesta de estas dos artistas tiene como común denominador el ponerse en el lugar de escucha para conocer y transmitir los testimonios de las mujeres violentadas, que luego se transforman en obra. Se trata de dar existencia y forma estética a estas voces —en sus propios términos— frente a una política de silencio y silenciamiento de las narrativas de las víctimas que conjuga tanto la imposibilidad de la verbalización, como también la negación de la escucha. Sus palabras no pueden desatenderse, ignorarse o borrarse si estas se encarnan, se escriben o se esculpen. Se trata entonces de un ejercicio de enunciación.

Podemos pensar, como antecedente de estas propuestas de materialización testimonial de la violencia sexual, en la cruda historia de la ateniense Filomela, relatada por el poeta romano Ovidio en sus *Metamorfosis* (siglo VIII d. C.). El relato mitológico cuenta que Procne, su hermana, solicita a su esposo Teseo que viaje a Atenas y traiga a Filomela junto con él. Cuando Teseo conoce a la joven virgen de “rica belleza”, “arde de pasión” con deseo de poseerla. En el camino de regreso, Teseo lleva a la mujer a un “establo oculto en un viejo bosque y allí la encerró... Él le revela sus vergonzosas intenciones y la viola”. Aún con la culpa que le genera el atroz acto, la mujer pugna por dar su testimonio: “Yo misma, despojándome del pudor, contaré lo que has hecho: si tengo ocasión, me presentaré ante el pueblo; y si permanezco prisionera [...] llenaré el bosque con mis gritos, y hasta las piedras, al saberlo, se conmoverán. ¡El aire me escuchará, y con él los dioses!”. Ante semejante declaración, Teseo “apresa con unas tenazas su lengua, que pronuncia palabras indignadas, [...] que lucha por hablar, y se la corta con el hierro cruel [...] Después de cometer esa atrocidad Teseo [...] desahogó repetidamente su lujuria sobre el cuerpo martirizado de ella” (VI, 109-110). El hombre regresa al lado de Procne y le anuncia con una mentira que su hermana murió en el camino.

Tras un año cautiva, Filomela no puede huir y con “la boca muda, no puede revelar lo ocurrido. Pero grande es el ingenio en la desgracia y [...] tiende en un primitivo telar los hilos de una urdimbre, y entreteje sobre la blanca tela signos purpúreos, con los que da fe del delito”. Consigue convencer a una mujer que la asiste que le entregue el mensaje tejido a su hermana. Al recibir el envío, Procne “desenrolla la tela, lee el triste relato... y permanece en silencio” (VI, 111); más tarde rescatará a Filomela y juntas se vengarán de Teseo. La encarnizada lucha de Filomela por conseguir rendir testimonio, por que sus palabras se escriban, se hagan *obra* y sean leídas, vistas y atendidas a pesar del silenciamiento, nos remueve y conmueve sobremanera porque contraviene “la escritura en el cuerpo de las mujeres” de la violencia patriarcal (Segato, *Guerra* 61). Sin embargo, como

señala la escritora Brenda Lozano, “No conocemos el contenido del mensaje que teje... Me pregunto por qué no nos llega el contenido de esos mensajes. ¿Qué dicen esos mensajes?” (109).

Transitar del cuerpo-texto de la violencia “expresiva” al cuerpo-voz que expresa la violencia, como un acto de re-presentación, ha sido una de las luchas y los logros de las prácticas feministas en el arte desde la década de los setenta. Las mujeres, con y desde su cuerpo como campo de batalla, se convierten en productoras de los mensajes a través de la palabra, el gesto, la pintura, la escultura, el cine y el performance. El poder del testimonio concreto rompe el silencio y el anonimato, para enunciarse en primera persona, para visibilizarse como imagen social: “lo personal es político”. El acto de testimoniar, no obstante, implica no solo a quien declara sino a quien recibe la palabra. Filomela lucha por contar su experiencia encarnada tanto como por ser escuchada, aún por las inertes piedras. Darle lugar al habla y a la escucha atenta, así como a su transmisión y representación como reclamo de verdad y justicia, es una manera de contrarrestar las estrategias patriarcales de jerarquización de discursos y silenciamientos; es poder saber y reconocer cuál es “el contenido de esos mensajes”. ¿Estamos, pues, dispuestxs a escucharlos?

Mientras, ellos siguen libres, testimonios encarnados

Regina José Galindo es una reconocida poeta y artista guatemalteca del performance que cuenta con una larga y sólida trayectoria. Su quehacer artístico, ligado a un compromiso político y social, nace desde su experiencia situada como testigo y víctima de las violencias bélicas, coloniales, raciales, de clase y de género que atraviesan su territorio natal: “Nací en la guerra y crecí durante los momentos más terribles del conflicto, cuando masacraban a 200.000 individuos” (ctd en Fernández, parr. 9). “Lo que yo trabajo es tan radical porque soy guatemalteca.

Surge de dónde procedo, de qué estoy hecha, de qué imágenes estoy formada” (ctd en Ramírez 527).

Gran parte de su propuesta ética, estética y política se centra en mostrar y denunciar la violencia contra las mujeres y, en particular, la violencia sexual. En uno de sus primeros performances, *Dolor en un pañuelo* (1999),⁷ la artista presta su cuerpo como pantalla para proyectar noticias de la prensa sobre los abusos y violaciones cometidas en su país. Amarrada de pies y manos sobre una cama vertical, como un cristo femenino, las letras de los titulares cubren y se hacen carne sobre su anatomía desnuda e inmóvil (de manera similar al discurso gráfico de Kruger). “Treinta violaciones en dos meses” reza uno de ellos. Su cuerpo se convierte en superficie de inscripción de la brutal realidad que la atraviesa como mujer/género, pero también como habitante/nación; un hilo conductor que traza el recorrido continuado de una violencia estructural, cuyo curso aún parece inalterado y en avance.

Ocho años después, este performance se actualiza, recrudescido, en la pieza *Mientras, ellos siguen libres* (2007) [Fig. 7]. Presentado en la Oficina de Correos de la ciudad de Guatemala, la artista hace una intervención en el espacio público para plasmar un dolor privado, íntimo, que no por ello deja de tener dimensión política y colectiva. Galindo, con ocho meses de embarazo, aparece ante la mirada de lxs espectadorxs sobre una cama desvencijada de blancas sábanas. La oxidación de la estructura metálica remarca el acto corrosivo del devenir del tiempo. Completamente desnuda, está amarrada con las manos unidas a la cabecera mientras que sus piernas, atadas a los barrotes inferiores, se abren en compás. Lo que la sujeta no son simples cuerdas, sino cordones umbilicales reales, extraídos de una clínica ilegal para practicar abortos (otro señalamiento sobre la imposibilidad de las mujeres a decidir/tener poder sobre sus cuerpos).

⁷ Consultar en el enlace: <https://www.reginajosegalindo.com/el-dolor-en-un-panuelo/>.

Mientras, ellos siguen libres representa el hecho histórico de la violación sistematizada y masiva de mujeres indígenas guatemaltecas, ordenada y orquestada por los gobiernos militares de Lucas García y Efraín Ríos Montt (1978-1983) durante el conflicto armado, en el marco de la política de “tierra arrasada” en la que se llevaron a cabo represiones, masacres y desplazamientos en zonas rurales contra la población indígena de ese país. Estos crímenes sexuales que consistieron en “violaciones múltiples, colectivas y públicas”, así como “violaciones de mujeres en sus casas frente a sus familiares”, “fueron minuciosamente pensados y ejecutados por parte del ejército para someter, infundir terror, quebrantar cualquier tipo de oposición, y masacrar al ‘enemigo interno’ a través de los cuerpos de las mujeres” (Fulchiron 396).⁸ Este hecho señala que “la agresión, la dominación y la rapiña sexual ya no son, como fueron anteriormente, complementos de la guerra, daños colaterales [como lo vimos en las obras Orozco], sino que han adquirido centralidad en la estrategia bélica” (Segato, *La guerra* 59-60).

Para la confección de este performance, Galindo recupera los testimonios de viva voz de las víctimas, documentados por la Comisión para la Clarificación Histórica de Guatemala, y publicados en el informe *Guatemala. Memoria del silencio* (1999). En esta obra, se trata del poder del relato individual y autobiográfico inserto en una trama de violencia estructural de género, clase y raza. La artista da lugar a algunos de ellos: “Me ataron y me vendaron los ojos, tenía tres meses de embarazo, pusieron sus pies sobre mi cuerpo para inmovilizarme. [...] De repente vinieron al cuarto, me golpearon y me violaron. Empecé a sangrar mucho, en ese momento perdí a mi bebé”. “Fui violada consecutivamente, aproximadamente unas 15 veces, tanto por los soldados como por los hombres que vestían de civil.

⁸ Para ampliar más sobre la violencia sexual como arma y estrategia de guerra en Guatemala y otros conflictos armados mundiales, consultar el peritaje antropológico de Rita Segato sobre el caso Sepur Zarco (*Peritaje*, 2016 1-65), y también Sánchez (207-230) y Franco (16-33).

Tenía siete meses de embarazo, a los pocos días aborté”.⁹ Galindo no copia sino reconstruye, desde el relato de las víctimas, las tácticas de sometimiento y tortura que sufrieron las mujeres embarazadas para provocar sus abortos y, así, eliminar su descendencia. Durante el performance, ella permanece todo el tiempo en silencio, pero su cuerpo habla.¹⁰

Esta obra es una exploración del dolor físico y psicológico en primera persona, que se extrapola al dolor histórico colectivo de una nación que experimentó una limpieza étnica y social, un genocidio.¹¹ La artista *encarna* la memoria de la violencia sexual como estrategia de erradicación planificada¹² para “destruir la tradición indígena y desbaratar las comunidades” (Franco 25). Se trata de la violación sistemática como forma de dominación sistemática; una violencia que no se circunscribe al conflicto armado, sino que hunde sus raíces hasta la colonización. El cuerpo de Galindo, como campo de batalla, es también Guatemala, violada, expoliada, asediada, racializada.

La estrategia estética de la artista es poderosa y contundente. Al contrario de lo que sucede en las obras de Orozco, en la escena no aparecen los perpetradores de la violencia; sin embargo, el ambiente está impregnado con sus actos. El título de la obra explica esta ausencia. Ese *Mientras* denota una simultaneidad de sucesos en el tiempo del performance, pero también rompe con su fijación temporal precisa en un pasado, un presente o un futuro (o en los tres): ellos, los criminales, desaparecen porque *siguen libres*, impunes; *mientras* la mujer permanece atada en la escena y, a la vez, cautiva en repetición incesante de la

⁹ Testimonios tomados de la página web de la artista: <https://www.reginajosegalindo.com/mientras-ellos-siguen-libres/>.

¹⁰ La artista da lugar a las voces de las mujeres, pero también reconoce a todxs aquellxs que oyeron, indagaron, encontraron y documentaron esas voces. El trabajo de archivo forma parte de la acción artística misma, que reactiva los testimonios en tinta de aquel importante informe.

¹¹ Con ello, Galindo demuestra que la violencia de género no puede ser disociada de otras categorías como la etnia, la raza y la clase.

¹² Tal como pasó en Ruanda o en el campo de violación masiva “Vilina Vlas” en Bosnia (Sánchez 210-11).

experiencia del trauma. Ese *mientras* marca una acción incesante, una reiteración, una re-presentación que está aconteciendo ante nuestros ojos en un intervalo de tiempo que puede ser de un instante o una eternidad.

Los criminales, engranajes bien aceitados de un sistema de opresión militar, se vuelven fantasmagorías; junto con la artista, solo quedamos en presencia, ocupando el espacio, lxs espectadorxs. Somos a la vez testigos y partícipes del horror. Sin concesiones, nos enfrentamos a una escena inquietante, que rebasa la incomodidad para volverse profundamente perturbadora (aunque no más, por supuesto, que la realidad misma que retrata). Nos perturba porque no nos permite la distancia, ni el disimulo, ni la ojeada de soslayo; nuestra mirada atraviesa, penetra, el cuerpo expuesto, vulnerable, inmóvil de la artista. La visualidad convocada cala, lastima, ante este espectáculo público represivo de purga y confrontación que nos vuelve mironxs cómplices, a la vez que pobladorxs amedrentadxs y mujeres amenazadas (¿o, incluso, perpetradorxs?). Como sostiene la escritora cubana, Ileana Diéguez, “¿Hasta dónde se puede mantener a distancia ‘el dolor de los demás’ sin que también contamine nuestros propios dolores?” (45).

El cuerpo desnudo de la artista desnuda la verdad del acontecimiento. La vulnerabilidad y el sometimiento de su postura demuestra la humillación perpetrada por los criminales que socava su poder de actuación y la presenta como espectáculo. En esta violencia expresiva, la violación es “un acto punitivo y disciplinador de la mujer” (Segato, *La Estructura* 303), que no solo hace una advertencia a todas las mujeres de la comunidad, sino también disciplina política, económica, social y militarmente a los contrincantes varones. Un emasculamiento de padres, hermanos o pares masculinos que no han sido “capaces de proteger” a sus mujeres y a sus hijos, como tampoco a su tierra (Segato, *La Estructura*). El cuerpo expuesto de Galindo — donde toma lugar el de las víctimas — se convierte en un mapa abierto que señala el espacio tomado, el cuerpo/territorio que ha sido allanado y despojado.

El poderoso performance de Galindo logra perturbar, asimismo, nuestras concepciones visuales cargadas de emotividad ante la imagen de una mujer embarazada; pero, también, de las imágenes eróticas de la mujer desnuda tendida en su lecho que se muestra para el consumo del placer escópico. Evoca y a la vez contraviene estructuras artísticas semejantes como el *Origen del mundo* de Courbet (1866), la *Venus de Urbino* de Tiziano (1538) y la *Olympia* de Manet (1863), y las diversas imágenes de vírgenes y maternidades (como ya había hecho en otros performances como *Pañuelo* y *Esperando al príncipe azul* de 1999). *Mientras, ellos siguen libres* nos sobresalta no solo por la crudeza de la historia que personifica, sino porque implica un revés grotesco de las imágenes ideales y modélicas femeninas de la historia del arte occidental. Y es que, precisamente, Galindo echa mano del poder crítico y ambivalente de la categoría estética de lo grotesco y nos presenta un cuerpo abyecto donde se rompe el límite entre el adentro y el afuera; un cuerpo desgarrado que presenta la grieta, el corte; que nos pone ante un umbral, el sitio liminal entre la llegada de la vida y la sentencia de la muerte, de lo sacro a lo *profanado*.

El poder disruptivo de este performance es que se trata de una reconstrucción no solo como acto de memoria, sino de resistencia que pervive a futuro. Galindo acuerpa el testimonio de la ignominia tanto como el de la sobrevivencia. Esas miles de mujeres indígenas están vivas y se resisten al silenciamiento y al olvido.¹³ Tal como la artista escribe en uno de sus poemas: “aunque forzaron nuestras vaginas / y sacaron de dentro los fetos / no estamos muertas. / Sin pellejo en los huesos / bajo 26 años de tierra / seguimos aquí” (Galindo, s.p.). Con su acto performático, los testimonios que retoma la artista

¹³ Es importante señalar los recientes procesos de justicia que lograron 15 mujeres mayas q’eqchi’ de Sepur Zarco en 2016 y otras 5 indígenas mayas del municipio de Rabinal en enero de 2022, con las condenas a exfuncionarios militares y paramilitares guatemaltecos acusados de violencia sexual como arma de guerra, en tribunales de ese país (Salomón, Ortiz, parr 1-2).

retumban y se expanden, con eficacia simbólica, más allá de su historia concreta para universalizarse en tanto relato significativo.

Fragments: dimensiones poético-políticas de la escultura

Frente a la cruda narrativa plástica de Orozco y la expresión corporal del horror que hallamos en la producción de Galindo, la artista colombiana Doris Salcedo propone un discurso de representación que parte de lo evocativo, lo sutil, lo metafórico y lo poético. Esta estrategia estética, sin embargo, no cala menos hondo ni resta fuerza y poder a la visibilización de las atrocidades de la violencia acaecida en su país durante un conflicto armado de casi cincuenta años (de 1964 a 2016). Ambos posicionamientos, no obstante, no se excluyen o confrontan entre sí; por el contrario, son modos de expresión que impiden suponer un relato “hegemónico” para representar y comprender la complejidad de la violencia.

Para su quehacer creativo, Salcedo también recurre a la recuperación de testimonios, pero en su caso — debido a la cercanía temporal de los acontecimientos — no se aboca a informes o material de archivo, sino a entrevistas personales con las víctimas de violencia sexual durante el conflicto. Rescatando la práctica feminista de los grupos de reflexión y autoconsciencia entre mujeres (Alcázar 143, 150), la artista plantea un ejercicio de habla y escucha, donde el intercambio horizontal crea una relación de afectividad que rebasa el dato periodístico. La artista se coloca como investigadora en un trabajo de campo de arqueología de lo silenciado, lo acallado.

A partir de ese centenar de testimonios, Salcedo realiza la instalación escultórica *Tabula Rasa* (2018-2020) [Fig. 8] que consiste en la colocación de cuatro mesas de madera esparcidas a distancia dentro del espacio museístico. La elección de este elemento no es fortuita, ni mucho menos banal; la mesa en tanto objeto doméstico de la vida cotidiana rememora que estas mujeres fueron atacadas en sus espacios íntimos, propios, familiares. Esta propuesta, así, entrelaza el cuerpo con

el hogar/pueblo/territorio en clave de “lo personal es político”. En el proceso de la obra, la escultora golpeó las mesas hasta desmoronarlas en pequeños fragmentos, para luego reconstruirlas detalladamente, cachito a cachito, en un ejercicio artesanal continuado y cuidadoso —cercana a una restauración arqueológica— que evoca una acción ritualizada, casi una plegaria, un mantra. A la distancia, observamos las mesas como objetos completos que cualquiera reconocería, prácticos, útiles, ordinarios. Pero, a medida que nos vamos acercando a cada una de ellas, podemos vislumbrar las marcas sutiles: líneas, grietas, cortes, agujeros, resquebrajaduras. La sensación cambia de lo “macro” a lo “micro”. La cercanía que exige la pieza provoca la ganas de palpar las líneas, la profundidad de las hendiduras; experimentar “la textura de la violencia”, como la llama Salcedo; leer en braile lo que no está cifrado en el alfabeto de la voz; y reconocer las marcas en tanto huellas digitales, como signo de identidad de lo más individual y único.

La artista activa el poder metafórico de la pieza y señala que “una vez que has dividido una de estas mesas de madera, es completamente imposible presentarlas como si nada hubiera pasado... Lo mismo pasa con las mujeres que han atravesado esta terrible experiencia de violación o esclavitud sexual, nunca volverán a estar enteras” (ctd en Bacci). El objeto se vuelve cuerpo como manera de contrarrestar el cuerpo-en-tanto-objeto de la guerra. Aunque la herida “no deforma”, sí deja marcas: “por fuera se ve como un ser completo, que nada le ha pasado y por dentro está completamente rota” (ctd en Castro). La herida expuesta, así como la huella interior y secreta, como afirma George Vigarello en su *Historia de la Violación*, tiene “esa forma tan especial del crimen que, al atentar contra el cuerpo, atenta contra la parte más incorpórea de la persona” (10-11).

El acto violento sobre el cuerpo femenino no se hace visible ni explícito en la obra, pero se evoca y reconstruye en un ejercicio de metonimia. Cada una de estas marcas transmite la historia de aproximadamente quince mil mujeres y niñas

que sufrieron violencia sexual a manos de todas las facciones opuestas inmiscuidas en el conflicto: grupos paramilitares de extrema derecha, fuerzas de seguridad del Estado, las guerrillas y el narcotráfico (Salcedo ctd en Castro). La violación, como ha sido expuesto anteriormente, es un crimen que se calla, se guarda y/o se silencia. Y cuando se denuncia, hay una tara en la escucha, un descrédito. Sin embargo, con este acto de reconocimiento a la experiencia de esas mujeres, Salcedo transforma la herida en cicatriz, que si bien evidencia la huella de la grieta (como en el arte japonés del *kitsugui*), también demuestra su reparación, una suerte de curación. De la violencia que deja la ruina, pasa a la reconstrucción. En esta *Tabula Rasa* tanto las víctimas como ese territorio-nación agujereado por las balas, surcado por las tumbas, marcado por las líneas de combate, “empiezan desde cero a reconstruirse poco a poco” (ctd en Castro).

La artista crea esculturas constituidas tanto por materiales concretos como con emociones cargadas de memoria. En su obra *Fragmentos* (2017), la colombiana utilizó como soporte el metal que resultó del derretimiento de 37 toneladas de armas y municiones que las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-Ejército del Pueblo (FARC-EP) depusieron, como resultado de los Acuerdos de Paz con el Gobierno colombiano en 2016. Con esta “basura” que ella torna en materia prima reciclada, congregó a un grupo de 20 víctimas que forjaron, a golpe de martillo, los moldes de una serie de 1300 baldosas metálicas que conforman el piso de 800 m² de un sitio de conmemoración, exhibición de arte y reflexión sobre el conflicto armado, administrado por el Museo Nacional de Colombia y nombrado “Fragmentos, espacio de arte y memoria” [Fig. 9], con sede en Bogotá. Se trata de un recinto donde Salcedo da espacio a la contemplación y da contemplación al espacio. Así como su trabajo de campo largo y profundo, esta instalación artística invita al tránsito lento, a desacelerar el ritmo y a permanecer envuelto en la atmósfera de la quietud para reelaborar las múltiples narrativas de la historia acontecida.

Fragments es un contra-monumento donde la poética del acto creativo se opone a la política del acto de destrucción. Se trata de una pieza colectiva que tiene efectos terapéuticos, de expresión y catarsis, que les permite a las mujeres elaborar el trauma y transitar un duelo inconcluso, truncado e invisibilizado: “por cada martillazo que daba botaba esos recuerdos”; “pum, pum, pum, eso se sentía como unos tiros”; “empieza uno a descargar veneno” (ctd en Carrasco). Salcedo da lugar y escucha a los testimonios, pero va más allá al otorgar agencia creativa a sus emisoras. Ante la “violencia expresiva” que se inscribe en los cuerpos femeninos de la que nos habla Segato, aquellas mujeres, a través de la conceptualización de Salcedo, operan acciones artísticas que conforman contrarelatos, contramensajes. Y esto es una clave para diferenciar el poder del testimonio y el poder de la obra de arte; del proceso de catársis y el de la creación. *Fragments* no hace un traslado de lo dicho, sino lo transforma, lo *forja* en algo otro: de la semilla germina la planta. Es así que de la especificidad del testimonio se transtita a la universalidad del arte.

Como sostiene la socióloga Elizabeth Jelin, “la experiencia individual construye comunidad en el acto narrativo compartido” (10). *Fragments* nos impele a observar el poder de las baldosas en su individualidad, pero nos recuerda que para que cumplan su función en tanto “piso”, en tanto sostén, territorio, cuerpo social, es necesario que se vinculen, que se ensamblen con otras baldosas (con otrxs), en horizontal. Aunque no están grabadas con palabras escritas como el tejido de Filomena, esas baldosas murmuran, a través del sonido de nuestros pasos, los relatos íntimos de aquellas mujeres. Así, logran nombrar sin la palabra, mostrar sin la evidencia. Con esta obra de arte público, Salcedo remonta la denuncia para operar una restitución de la memoria donde lo olvidado, lo ignorado, lo silenciado —no exento de rabia—, transmuta en creación. Una reparación por medio de un producto nuevo que torna el campo de batalla en cimiento, en un *piso* para transitar el presente y sostener el futuro. Es un memorial que se constituye en “un recuerdo del porvenir”. El arte no puede reparar el daño

de la violencia, no salva. Pero sí resignifica, dignifica, captura, dinamiza la reflexión, crea un ensalmo que procura el duelo.

Reflexiones finales

Las obras analizadas a lo largo de este artículo nos proponen como espectadores tres estrategias distintas de aproximación a la compleja representación de la violencia sexual. Con José Clemente Orozco, tomamos distancia para vislumbrar el retrato de un testimonio masculino sin individuos concretos que nos muestra, a manera de viñetas, la brutalidad bélica contra un colectivo femenino. Por su parte, Regina José Galindo nos posiciona frente a frente con la re-creación de los testimonios encarnados que hacen fehaciente el cuerpo de las mujeres como campo de batalla y resistencia. Finalmente, Doris Salcedo nos impulsa a acercarnos para mirar a detalle la re-construcción de los testimonios del duelo de una comunidad/nación, que se tornan materiales.

Los tres artistas nos muestran los rastros y los rostros de una violencia encarnizada contra las mujeres que, aunque está enclavada en el cuerpo-territorio latinoamericano, no es privativa de esta geografía. Forma parte del engranaje social, político y cultural de un sistema (patriarcal-colonial-capitalista), que la sostiene y reproduce. Una violencia que tampoco está enmarcada en los hechos del pasado pues todavía se hace presente y amenaza con continuar en un futuro perenne.

Frente a la repetición del horror y su ensañamiento, frente a su olvido e impunidad, representar el testimonio de la violencia se convierte en un compromiso ético y estético que nos da la posibilidad de construir memoria, pero también de ritualizar la tragedia, la confusión, el dolor, el trauma, el duelo y las visiones de futuro. El quehacer artístico transmite y expresa las dolorosas experiencias del cuerpo femenino como campo de batalla y, a la vez, como un campo fértil para crear re-existencias. Como afirma Salcedo: “el arte tiene un poder

enorme: el poder de devolver al dominio de la vida, al dominio de la humanidad, la vida que ha sido profanada” (ctd en Valcárcel, parr. 25).



Lista de figuras

Fig. 1 Barbara Kruger, *Sin título (Your body is a battleground)*, 1989. Serigrafía sobre vinilo, 284 x 284 cm. The Broad, Los Ángeles. <https://www.thebroad.org/art/barbara-kruger/untitled-your-body-battleground>.

Fig. 2 José Orozco, *The Rape [La violación]*, 1926-28. Píncel, tinta negra, y carboncillo sobre papel, 35.9 x 48.1cm. Philadelphia Museum of Art, Filadelfia, Estados Unidos. <https://philamuseum.org/collection/object/71061>.

Fig. 3 José Clemente, *Heridos*, 1928. Tinta sobre papel, 31.2 x 48 cm. Museo de Arte Carrillo Gil, Ciudad de México, México. <https://www.museodeartecarrillogil.com/obra/heridos/>.

Fig. 4 José Clemente, *Campo de Batalla*, 1926-28. Lápiz y tinta sobre papel, 31.3 x 48 cm. Museo de Arte Carrillo Gil, Ciudad de México, México. <https://www.museodeartecarrillogil.com/obra/campo-de-batalla/>.

Fig. 5 José Clemente, *Pancho Villa*. 1931. Óleo sobre lienzo, 104 x 86 cm. Museo de Arte Carrillo Gil, Ciudad de México, México. <https://www.museodeartecarrillogil.com/obra/clementepancho-villa/>.

Fig. 6 José Clemente, *Nación pequeña*, 1944. Técnica mixta sobre tela, 49.5x 60.5cm. Museo Nacional de Arte, (MUNAL), Ciudad de México, México. <http://munal.emuseum.com/objects/2255/nacion-pequena>.

Fig. 7 Regina José Galindo, *Mientras, ellos siguen libres*, 2007. Performance. Oficina de Correos de Guatemala, Ciudad de Guatemala, Guatemala. Fotografía David Pérez. <https://www.reginajosegalindo.com/mientras-ellos-siguen-libres/>.

Fig. 8 Doris Salcedo, *Tabula Rasa VI*, 2018-2020. 74 x 114.5 x 61.5 cm. White Cube Bermondsey, Londres, Inglaterra. <https://whitecube.viewingrooms.com/artworks/9541-doris-salcedo-tabula-rasa-vi-2018-2020/>.

Fig. 9 Doris Salcedo, *Fragmentos*, 2017. En colaboración con Nancy Medina, Gladys Ruiz, Nelcy Ramos, Ahidé Prada, Jennifer Prada, Aurora Moreno, Nidia Cortés, Marisol Betancourt, Mayra Hernández, Estebana Roa, Ana Murcia, Sirley Domicó, Felicitas Valderrama, Fulvia Chungana, Blanca Muñoz, Nancy Gómez y Ángela Escobar. 1300 baldosas metálicas martilladas, 800 m2. Fragmentos, Espacio de Arte y Memoria, Bogotá, Colombia. <http://fragmentos.gov.co/fragmentos/Paginas/default.aspx>.



Obras Citadas

- Alcázar, Josefina. *Performance: un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*. Siglo XXI Editores, 2014.
- Bacci, Umberto. "Escultora colombiana busca mostrar el impacto perdurable de una violación". *Thomson Reuters Foundation*, 28 de septiembre de 2018, www.reuters.com/article/gbretana-colombia-arte-idLTAKCN1M829J-OUULD. Accedido el 3 de julio de 2022.
- Diéguez, Ileana. *Cuerpos sin duelo. Iconografía y teatralidad del dolor*. Ediciones DocumentA/Escénicas, 2013.
- Fernández, Lola. "La artista que se mete en la piel de las mujeres asesinadas en Guatemala". *El Mundo*, 8 de mayo de 2017, www.elmundo.es/yodona/lifestyle/2017/05/06/590b542ee5fdea731e8b458e.html. Accedido el 15 de julio de 2022.
- Franco, Jean. "La violación: un arma de guerra". *Debate Feminista*, vol. 37, abril de 2008, pp. 16-33, <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2008.37.1351>. Accedido el 5 de julio de 2022.
- Fulchiron, Amandine. "La violencia sexual como genocidio. Memoria de las mujeres mayas sobrevivientes de violación sexual durante el conflicto armado en Guatemala". *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, vol. 61, no. 228, 2016, pp. 391-422.
- Jelin, Elizabeth. "Memorias en conflicto". *Puentes*, vol. 1, 2000, pp. 6-13.
- José Galindo, Regina. *Hay que conocer a fondo este lugar de metamorfosis* (Blog), 8 de marzo de 2008, <http://reginajose.blogspot.com/2008/03/>. Accedido el 3 de julio de 2022.
- Katz, Friedrich. *The Life and Times of Pancho Villa*. Stanford University Press, 1998.

- Lozano, Brenda. "No a dónde va sino de donde viene". *Tsunami*. Editado por Gabriela Jáuregui. Sexto Piso, 2019, pp. 103-177.
- Orozco, José Clemente. *Autobiografía*. Ediciones Occidente, 1945.
- Ovidio. *Metamorfosis*. Traducido por Ely Leonetti. E-book. Austral, 2012.
- Pereira, María. "Violación de mujeres y niñas en Ucrania: el otro drama de la guerra". *AmecoPress*, 26 de abril de 2022, <https://amecopress.net/Violacion-de-mujeres-y-ninas-en-Ucrania-el-otro-drama-de-la-guerra>. Accedido el 26 de abril de 2022.
- Ramírez Blanco, Julia. "Regina José Galindo o el cuerpo como Nación". *Boletín de Arte*, no. 30-31, marzo de 2018, pp. 519-532, <https://doi.org/10.24310/BoLArte.2010.v0i30-31.4390>. Accedido el 9 de jun de 2022.
- Salcedo, Doris. Entrevista con Pía Castro. *¡Aquí Estoy!*, Deutsche Welle, 19 de septiembre de 2019, www.youtube.com/watch?v=bf8sUzbyuqA&t=101s. Accedido el 18 de junio de 2022.
- Carrasco, Mayté, directora. *Fragmentos*. PhotoHolic, Big Story Films, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=d7rAb2O0JV8>. Accedido el 2 de julio de 2022.
- Sánchez, Cristina. "La violencia de género en los conflictos armados". *Violencia contra las mujeres. Relaciones en contexto*. Coordinado por Silvia Álvarez y Paola Bergallo. Ediciones Didot, 2020, pp. 207-230.
- Segato, Rita Laura. *Contra-pedagogías de la crueldad*. Prometeo Libros, 2018.
- , "La estructura de género y el mandato de violación". *Mujeres intelectuales: feminismos y liberación en América Latina y el Caribe*. Editado por Alejandra de Santiago Guzmán, Edith Caballero Borja y Gabriela González Ortuño. CLACSO, 2017, pp. 299-331.
- , *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de sueños, 2016.
- , *Juicio Sepur Zarco: Peritaje Antropológico de Género*, 2016, pp. 1-65,

- <https://www.unsam.edu.ar/pensamientoincomodo/files/Peritaje%20Antropológico%20de%20Género.%20Causa%20del%20Caso%20Sepur%20Zarco..pdf>. Accedido el 10 de agosto de 2022.
- Tauroni Bernabeu, Esther. *La cultura de la violación*. E-book. S.N., 2020.
- Tibol, Raquel. *José Clemente Orozco, una vida para el arte: Breve historia documental*. Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Valcárcel, Marina. “Doris Salcedo. El arte como cicatriz”. *ABC Blogs*, 1 de marzo de 2015, <https://abcblogs.abc.es/alejandradeargos/otros-temas/doris-salcedo-el-arte-como-cicatriz.html>. Accedido el 3 de julio de 2022.
- Vigarello, George. *Historia de la violación. Siglo XVI-XX*. Traducido por Alicia Martorel. Ediciones Cátedra/Universitat de Valencia, 1999.
- Villellas Ariño, María. “La violencia sexual como arma de guerra”. *Quaderns de Construcció de Pau*, no. 15, septiembre de 2010, pp. 1-15, https://escolapau.uab.cat/img/qcp/violencia_sexual_guerra.pdf. Accedido el 1 de julio de 2022.
- Salomón, Josefina; y Sergio Ortiz Borbolla. “Dra. Jo-Marie Burt: ‘Las mujeres indígenas de Guatemala tuvieron el valor de romper el silencio’”. *WOLA*, <https://www.wola.org/es/analisis/dra-jomarie-burt-mujeres-indigenas-guatemala-valor-romper-silencio/>. Accedido el 4 de octubre de 2022.