

## PRESENTAR Y REPRESENTAR: LA MATERIALIDAD Y LA REPRESENTACIÓN DEL TRAUMA EN LOS *PERFORMANCES* DE TERESA MARGOLLES Y LAS HIJAS DE VIOLENCIA

*Gabriela Barrios*  
*University of California-Los Angeles*

El eje del *performance* es el cuerpo. Éste es el sitio sobre el cual se puede "leer" o entender el significado del arte plástico (Cordero Reiman 61). El *performance* que abarca la violencia y pretende dar voz a expresiones de resistencia contra esta violencia depende aún más del cuerpo y de su potencial simbólico. En la obra de Teresa Margolles, los cuerpos de las víctimas de la violencia frecuentemente se vuelven en eje de su *performance*. En su instalación titulada "Los sonidos de la muerte", expuesta en el Centro Cultural Montehermoso, los cuerpos de las mujeres involucradas se desplazan hacia la imaginación de la espectadora. La artista intenta meter al público en la escena del crimen. Las calles entran al museo a través del escenario que crea la artista. Por otra parte, Las Hijas de Violencia realizaban *performances* que interrumpieron las actividades cotidianas en las calles de la Ciudad de México. Este grupo canta, baila y echa confeti, enfrentándose de manera simbólica a los perpetradores del acoso sexual en las calles mientras que ofrecen a la vez una alternativa a esa misma violencia. Estos dos *performances* pretenden resaltar la realidad de la violencia contra la mujer en México de dos maneras muy distintas. En el presente capítulo analizo los procesos de creación e intervención de estas dos obras para entender la manera en que representan el trauma de las poblaciones afectadas por esta problemática social.

Estoy interesada en las respuestas a la violencia que ofrecen estos *performances* y las complicaciones éticas que pueden surgir cuando se representa el trauma de mujeres. Así mismo, examino el vínculo entre la materialidad y la representación del trauma colectivo en el arte del *performance* callejero. En el caso de Las Hijas de Violencia (2013-2016) y la instalación-performance de Teresa Margolles "Los sonidos de la muerte" (2008), la memoria de la violencia vivida de manera

colectiva es clave en la construcción del significado que cada pieza crea, especialmente a través de los materiales que se usan en cada representación.

Tanto la obra de *Las Hijas de Violencia* como la de Teresa Margolles abarcan el problema de la violencia y evocan un trauma colectivo que se deriva de éste. Sin embargo, el papel del cuerpo y el sitio de *performance* en cada obra difieren entre sí de manera importante para el significado y el resultado logrados. Aunque “Los sonidos de la muerte” es una colección de sonidos que se ha expuesto en museos, aquí se propone que esta instalación también se puede leer como una suerte de *performance*. Me valgo de la definición que ofrece Leonel Estrada para entender este término:

Acciones o hazañas de interés plástico desarrolladas por un artista. El Performance es arte más vida en un sentido más llano sería un acto consumado por la acción de un sujeto . . . es ante todo una obra de arte que incluye la temporalidad y la duración, como elemento más, circunstancia que lo hace “teatral,” se sirve del discurso del cuerpo implícita o explícitamente que es la materia plástica natural por excelencia. (190)

Los *performances* de *Las Hijas de Violencia* claramente tienen como elemento central la temporalidad, la duración y, más aún, el cuerpo como eje del significado de la obra. Por su parte, “Los sonidos de la muerte” también cobra sentido gracias a los elementos de *performance* que existen en su proceso de creación y recepción entre el público. Sin el espectro de violencia, de un cuerpo mutilado, los sonidos que exhibe Margolles no cobran el mismo sentido. Sin la referencia al sitio y momento del crimen, éstos son solamente sonidos ambientales de un sitio aleatorio. “Los sonidos de la muerte” tal vez sea una obra que vive en la frontera entre el *performance* y el arte conceptual. Lo cierto es que, al interpretar esta pieza, así como la de las *Hijas de Violencia*, con el lente de esta particular manifestación, podemos acercarnos más al contexto de estas obras artísticas y cómo afectan y se nutren de la experiencia del espectador.

Para el propósito de este capítulo, el *trauma* se define como el proceso psicológico que ocurre después de un evento violento y es necesario para enfrentarse a la memoria de dicho suceso. Consiste entonces en un fenómeno que puede incluir ciertos ritos asociados con el luto personal o comunitario, e incluso podría llevar también a la pérdida de memoria o a recuerdos fuera de lugar, así como la incapacidad de expresar emociones o experiencias propias. Esta definición combina las reflexiones que aportan Cathy Caruth, Shosana Felman y Dori Laub sobre la literatura y la cultura, y que tiene que ver con el trauma vinculado con el Holocausto (también llamado la *Shoah*); más allá de esto, también quisiera

reconocer las manifestaciones del procesamiento de ciertos tipos de violencia que no caben dentro de la teorización europea.

El concepto del *susto*, como condición médica o psicológica, se ha reconocido en el siglo XX por médicos tanto de Estados Unidos como de Latinoamérica (Rubel, O’Niell y Collado-Ardón 6). Sin embargo, aflicciones como el *susto* se han reconocido y han tenido tratamientos espirituales y comunitarios desde antes del primer contacto entre culturas indígenas y europeas en las Américas. El *susto* se describe como una “depresión profunda” cuyos “Symptoms of *susto* may appear anytime after the precipitator has occurred. It can be days, months, or years after a fright is experienced” (deAnn Mathews 30). El reconocimiento de esta terminología no-médica es importante para poder abarcar completamente el tema del procesamiento psicológico de la violencia en comunidades de mujeres latinoamericanas.

En este capítulo, se utiliza la palabra *trauma* para indicar el proceso colectivo que viven las comunidades referenciadas en el arte de las Hijas de Violencia y Teresa Margolles. Aunque el susto con frecuencia es un fenómeno que se vive de manera colectiva, la producción cultural que menciona esta aflicción lo representa como un evento físico y psicológico que pasa una persona de manera individual, con su comunidad actuando como sistema de apoyo. El enfoque en el trauma colectivo, o su expresión, permite acercarse tanto al proceso de la representación de éste en el *performance* como también al efecto que tiene un evento violento en una comunidad, más allá del individuo. Este enfoque centrado en el colectivo por encima del individuo es una práctica habitual en comunidades no europeas. Además, la colectividad puede servir como táctica de supervivencia en el procesamiento psicológico del trauma (Visser 10).

En los *performances* de Las Hijas de Violencia y Teresa Margolles, el trauma de una comunidad violada da lugar a la expresión artística. Sin embargo, la intersección entre forma y contenido en estos *performances* que se enfocan en la justicia social es el espacio en el que se encuentra el mensaje que transmiten. La materialidad de estas obras reúne la forma y el contenido, puesto que el cuerpo representa la materia prima del *performance* y a la vez es el contenido, especialmente en el caso de “Los sonidos de la muerte” y “Sexista punk”, canción a la que me referiré más adelante para analizar la obra de Las Hijas de Violencia.

Los *performances* de Las Hijas de Violencia son una serie de intervenciones prácticas. Dicho colectivo está formado por tres mujeres que se conocieron en un taller de actuación y empezaron a hablar sobre la experiencia de ser molestadas o acosadas al caminar en las calles de la Ciudad de México. Este *performance*, que se llevó a cabo desde 2013 hasta 2016, consistió en la interrupción de una

situación de acoso o atención no deseada en la calle con una canción, un baile y una pistola de plástico que echaba confeti o burbujas. Las artistas han citado a Pussy Riot como su inspiración, e indicaron el espíritu transgresor y feminista que yace detrás de sus intervenciones lúdicas (Delgadillo 4).

Sobre este colectivo sólo se ha escrito un trabajo académico; se trata de una tesis de maestría que analiza a profundidad la retórica y el uso de estas intervenciones callejeras. También abarca el tema de la diseminación virtual que tuvieron los performances de Las Hijas de Violencia, puesto que su trabajo se conoció mundialmente gracias a las grabaciones que captaban transeúntes distraídos en sus teléfonos. Aunque yo me enfoco más bien en estos performances efímeros, el grupo también tiene un video musical en el cual ellas recrean una de estas intervenciones callejeras, de manera estilizada, mientras cantan su canción más famosa: “Sexista punk”. Por otra parte, el arte de Teresa Margolles ha sido internacionalmente reconocido desde los años 1990, pero sobre todo desde su exhibición en el Bienal de Venecia en 2009, durante el cual la artista limpió los pisos con una mezcla de agua y sangre recuperada de asesinatos que tuvieron lugar en México. La obra de Margolles está marcada por la presencia de restos, así como por la abstracción de la violencia. La materialidad de las dos obras mencionadas está intrínsecamente vinculada a la ética del *performance*, en particular, y de la producción cultural, en general.

Tanto Las Hijas de Violencia como Teresa Margolles intentan llevar a la conversación pública la terrible realidad de la violencia de género en México. La propuesta del colectivo interviene en un momento de acoso sexual callejero, acto que contribuye a la violencia contra las mujeres y que es, en sí mismo, una forma seria de violencia. La Comisión Nacional de los Derechos Humanos (CNDH México) define la violencia sexual de la siguiente manera, “se exterioriza la violencia sexual, en términos muy amplios, como una acción u omisión que involucra las características sexuales y afectan la vida, integridad física, psíquica, moral o social de una persona, la libertad, su honra y dignidad” (8). Esta definición toma como punto de partida las “características sexuales”, las cuales, en muchos casos, tienen que ver con la expresión de género. La violencia de género es un problema global. La Organización Mundial de Salud (OMS) estima que una de cada tres mujeres ha vivido violencia sexual física; de este grupo de mujeres violentadas, casi un tercio (27 %) tiene de 15 a 49 años (“Violence against women” párr. 5).

En el caso mexicano, la cuestión del feminicidio y la violencia contra las mujeres se han reconocido como “la otra pandemia”. Los homicidios dolosos de mujeres en México se han incrementado en los últimos años. En 2020, de diez a once mujeres fueron asesinadas a diario; mientras que en 2015 la cifra fue de

cinco a seis, lo que permite ver que el problema ha aumentado (González Díaz 4). Aunque la violencia contra las mujeres no es un fenómeno nuevo, durante la pandemia de COVID-19, las medidas de cuarentena y los problemas económicos mundiales han sido factores para el incremento de este problema, de acuerdo a la ONU. Aunque personas de todos los géneros pueden vivir violencia en pareja, dicho organismo reporta que “80 % de las víctimas de asesinatos intencionales que involucran compañeros sentimentales son mujeres” (Feminicidios... párr. 3).

Las dos obras analizadas en este capítulo abarcan diferentes aspectos de la violencia contra la mujer; sin embargo, tanto el acoso sexual y los comentarios sexistas callejeros como el feminicidio son tipos de violencia relacionados entre sí. Se toma de base la teoría de conflicto de Johan Galtung, ya que se adapta con frecuencia para explicar el mecanismo de la violencia de género y su persistencia en una cultura determinada. La pirámide de violencia sexual, adaptada del triángulo de conflicto, es específica a las relaciones de género. En su base, la pirámide tiene actitudes y creencias (por ejemplo, el sexismo, el machismo, la homofobia, etc.), que suelen ser seguidas por el hostigamiento y acoso sexual. En el pico de la pirámide se ven los comportamientos explícitos de la violencia sexual, incluyendo el feminicidio. Esta pirámide demuestra que cada creencia o actitud relacionada con el sexismo retroalimenta el problema de la violencia sexual, ya sea un comentario sexista o una acción discriminatoria. Las Hijas de Violencia crean un *performance* que abarca la base de esta pirámide, como son los piropos y los comentarios sexistas, mientras Teresa Margolles aborda una acción más extrema, ubicada en el pico de la pirámide: el feminicidio. Las obras de arte de Margolles y Las Hijas de Violencia se valen del proceso de creación para generar un significado más allá del momento de intervención. Esta acumulación de sentido es importante en cuanto al mensaje que las artistas quieren transmitir a un público involucrado o implicado en la violencia que señalan.

Para entender estas complejidades, establezco una dicotomía entre la *creación* de un *performance* y la *intervención* que implica. La diferencia entre *creación* e *intervención* forma el centro de mi argumento puesto que estos dos conceptos representan los valores éticos implicados en la intersección entre forma y contenido que existen en las obras aquí analizadas. El escenario en el cual éstas se representan influye en la legibilidad y el mensaje en términos de activismo. Para los propósitos de este capítulo, defino el concepto de *exposición* como el proceso de creación a través del cual la artista logra crear las condiciones para el *performance*. En el caso de “Sonidos de la muerte”, el acto de *creación* incluye la relación entre la artista y el mundo forense, su relación y comunicación con las galerías de arte y los museos internacionales en los cuales se ha expuesto su obra

y el acto de recolectar sonidos y datos de las escenas de feminicidios. En el caso de las Hijas de Violencia, la *creación* se refiere a las relaciones que tienen las artistas entre ellas, el proceso de entender una experiencia individual como parte de un trauma colectivo y también cae bajo esta categoría el acto de ponerse máscaras e identificar una situación como un “acoso”.

El concepto de la *intervención* significa el momento en que hay un público y estos espectadores observan o hasta interactúan con los performances. En el caso de “Sonidos de la muerte” este momento ocurre dentro de un museo; mientras que, para Las Hijas de Violencia, la *intervención* sucede cuando empieza el *performance* en la calle. Los integrantes del público podrían ser los mismos que están involucrados en la obra misma. Hago hincapié en estos dos conceptos para acercarme a la materialidad del *performance*, y, al mismo tiempo, para resaltar la importancia del entorno y el público, el cual cambia frecuentemente. Dentro de todo esto, el trauma es lo que le da forma al significado de estas dos obras. Mi análisis primero sigue el proceso de la creación de cada pieza, después indaga en la intervención que cada *performance* ofrece para, finalmente, explorar el cuerpo como materia prima de la expresión del trauma en estas dos obras.

## Creación

La creación del *performance* va más allá de tan sólo reunir los materiales necesarios para llevar a cabo la obra. Sin embargo, dicha reunión también es parte de la pieza. La intención y el mensaje de la obra también entran en el proceso de creación. “Sonidos de la muerte”, una instalación que le demuestra al público los sonidos que se escuchan en los sitios de feminicidios, se vale de un conocimiento de la violencia contra las mujeres para hacer una conexión tangible con el público. Margolles es conocida por su arte forense y el comisario Cuauhtémoc Medina, quien fue el colaborador de Margolles con una de sus obras más exitosas, le ha llamado a la técnica de Margolles “la morgue como atelier”. La artista tiene entrenamiento formal como médica forense y empezó su carrera artística como integrante de un colectivo llamado Semefo, nombre que alude al Servicio Médico Forense de México. Este grupo de artistas “transforma el cuerpo muerto en una metáfora del conjunto de la sociedad” (Power 27). Margolles sigue esta misma filosofía en el arte que crea fuera del grupo. Este origen da un contexto necesario para el interés que tiene la artista de demostrar restos y confrontar a su público con las imágenes artísticas de la muerte. La obra de Margolles requiere una cantidad considerable de explicación y el aspecto de *creación*, en este caso,

implica una red de conexiones tanto en el mundo artístico mexicano como en el ámbito forense.

El significado de esta instalación se crea a través del acercamiento del espectador a las bocinas instaladas en la pared y el piso. La espectadora tiene que erguir la cabeza o agacharse un poco para oír bien los sonidos ambientales que flotan por las salas del museo. La creación del *performance* depende tanto del público como de la artista, así como de los que grabaron los sonidos. La reseña de la instalación que se incluye en el sitio *web* del Centro Cultural Montehermoso asegura que “para Margolles la muerte no es su propósito sino el instrumento que utiliza para provocar una respuesta social: su objetivo principal no es antropológico ni macabro: es político” (“Los sonidos de la muerte” párr. 1). La materialidad de la obra, o tal vez la abstracción de ésta, es vista como una acción política por varios que apoyan y siguen su carrera artística.

De una manera paralela, pero sumamente opuesta en varios aspectos, “Sexista punk” es una obra cuya creación también requiere la formación de una red de relaciones. Sin embargo, la red social que se puede vislumbrar en la obra de Las Hijas de Violencia depende de las amistades entre mujeres. Tanto Margolles como Las Hijas de Violencia abarcan el tema de la violencia contra la mujer mexicana; sin embargo, el tipo de *performance* y la manera en que la materialidad forma parte de la intervención de estas dos obras es diferente y se relaciona con su público de maneras distintas e importantes para la ética de cada obra. Teresa Margolles pretende exhibir los espectros de las mujeres asesinadas, su público es un testigo, pero también se sobreentiende que son los culpables; por su parte, Las Hijas de Violencia intervienen en un momento crítico, intentando parar la violencia en el momento que ocurre. El público es también la víctima, el victimario y los testigos.

Las integrantes de Las Hijas de Violencia se identificaron como “Ana Karen, 25, and Ana Beatriz, 28 . . . 24-year-old Beztabeth” (Delgadillo 1). Se negaron a compartir sus apellidos puesto que ya habían recibido amenazas de muerte en el momento de la entrevista que se llevó a cabo con el periódico *Bloomberg* en febrero de 2016; ahí cuentan que Ana Karen y Ana Beatriz se conocieron participando en una producción teatral. Su inspiración, para la serie de *performances* que irían a hacerlas famosas, fue una escena teatral en la cual representaron la realidad del acoso sexual en las calles urbanas. Su *performance* fue tanto una intervención artística como una intervención solidaria. Al interrumpir el momento del acoso sexual callejero, este conjunto de artistas interrumpe una instancia de violencia contra la mujer. El acto de creación de esta obra tiene que ver con la experiencia personal de las artistas. Entre las pocas publicaciones que se han escrito

sobre el grupo Las Hijas de Violencia, la tesis titulada *Las Hijas de Violencia: Performance, the Street, and Online Discourse* de Madison M. Snider explora la vida que ha tenido el *performance* de este grupo en el mundo digital. Snider señala la importancia de esta “mediación digital” para hacer llegar su mensaje a un público internacional. El análisis que ofrece Snider vincula el *performance* en la calle con la versión del mismo que existe y sigue “vivo” en línea. Este vínculo es importante y representa una porción importante del acto de *creación* de la obra. El video que existe del *performance* y de la canción “Sexista punk”, que es su versión musical, es un puente entre personas que viven este tipo de acoso sexual callejero.

De esta manera, la creación de “Sexista punk” y la de “Sonidos de la muerte” se destacan como procesos sumamente distintos. Los dos *performances* tienen algo de la realidad vivida en la calle, de las violencias cotidianas, y también algo de vida digital. Su existencia en el repertorio, como lo define Diana Taylor en *The Archive and the Repertoire*, es parte de su existencia en el archivo tangible. Sin embargo, propongo que el proceso de creación de “Sonidos de la violencia” existe casi completamente en el archivo, mientras que la creación de “Sexista punk” continúa, es vivido y re-presentado una y otra vez a través de su presencia virtual en una manera que no es apta para una pieza institucionalizada como “Sonidos de la violencia”.

Esta obra de Margolles se exhibió en un museo y su existencia se recuenta en el sitio *web* de varias galerías y en episodios de *podcast* que hablan de mujeres artistas mexicanas.<sup>1</sup> La galería Peter Kilchmann describe la obra de Margolles de la siguiente manera:

The names of the culprits are unknown because no one has even bothered to look for them. The crimes are thus lost in general oblivion, suffocated in silence. But it is this very “silencio” that the artist breaks with resolute expressive audacity, providing a “voice” for the forgotten victims entrapped here in the sounds of the dark corners where their lifeless bodies were found. (“Teresa Margolles” párr. 2)

La reseña de la galería pone énfasis en el poder de la obra y más bien de la artista como aparatos de diseminación de información. Margolles es la “voz” de las “víctimas”, según la galería Peter Kilchmann. Esta descripción de la obra de Margolles coloca a la artista en el papel de informante, ella es la que dice la verdad y saca al público de su supuesta ignorancia. Sin embargo, ésta no es la única obra de Margolles que se caracteriza de esta manera. Una de las instalaciones

<sup>1</sup> Además de la galería Peter Kilchmann, la instalación “Sonidos de la muerte” también figura en el sitio *web* del Centro Cultural Montehermoso. También ha sido discutida la obra de Margolles en los *podcasts* *Mujeres Artistas mexicanas* y *Horario de artista*.



artísticas que la llevó a ser reconocida mundialmente por su arte conceptual fue titulada “¿De qué otra cosa podríamos hablar?” y se expuso en el Bienal de Venecia en 2009. Esta exposición pretendía confrontar a un público cosmopolita con la realidad de la narcoviolenencia en México en ese momento. A través de un *performance* en el que la artista y otros afiliados lavaron el piso del Palacio Rota Ivancich con la sangre diluida recuperada de escenas de narcoviolenencia, la artista le comunicó a su público el horror de vivir siempre empapada de violencia.

“¿De qué otra cosa podríamos hablar?” y “Sonidos de la muerte” tienen filosofías artísticas parecidas que posicionan a la obra de arte como una provocación frente a un público que se asume ser ignorante de la violencia, ya sea narcoviolenencia o feminicidios. El acto de creación de las obras de Margolles es uno de recolección y demostración. Por otra parte, el proceso creativo que dio lugar a “Sexista punk” de Las Hijas de Violencia se llevó a cabo gracias a la amistad y comunidad entre mujeres jóvenes. Las mismas “víctimas” de acoso sexual callejero son las que participan en el *performance*. En el caso de “Sexista punk”, la intervención y la creación se juntan.

## Intervención

El momento de *intervención* en cada obra que se analiza aquí es el momento en que el significado detrás de la pieza sale al frente. En el caso de “Sexista punk”, la intervención es doble, ya que existe un video de música de la canción con ese mismo nombre, pero la canción y el *performance* que existe ahora en YouTube es sólo una parte de la intervención callejera que llevaron a cabo por un año en las calles de la Ciudad de México. Por otra parte, la intervención de “Sonidos de la muerte” ocurre en el espacio del museo, aunque también tiene una vida virtual gracias a su existencia en los sitios *web* de varias galerías de arte. Aquí me valgo del análisis de Sara Ahmed para entender el nivel afectivo de estos dos *performances*. Ella destaca la conexión entre extraños, un encuentro sorpresa que revela la posición social de las personas que se miran entre ellas sin conocerse (Ahmed 87). Esta conexión es parecida a la que ocurre entre el público y las obras que analizo aquí.

En cuanto a “Sexista punk”, el *performance* original necesariamente involucraba a varias personas que no tenían nada que ver con éste. El escenario era la calle y los integrantes incluían no sólo a las artistas sino al acosador sexual y, a veces, a la persona que se encontraba en una situación de ser acosada. Las artistas intervenían en un momento de machismo en el que un hombre incomodaba a

una mujer al acercarse o gritarle un “piropo” no apreciado en el espacio público de la calle. En el momento del piropo, las artistas interrumpen con un ataque de confeti y canciones feministas. La interacción entre artistas y público va más allá de lo transitorio. Aunque el encuentro es efímero, un momento que se pierde después de que se vive, el efecto es tangible y tiene consecuencias medibles. Estas artistas crean una situación absurda que funciona también como un servicio público a las mujeres que se encuentran en la situación incómoda, o bien aterradora de recibir una “atención” no deseada por parte de hombres en la calle. Los performances originales nunca se filmaron, pero de éstos surgió la canción y el video titulados “Sexista punk”.

Para los propósitos de este análisis, me refiero tanto a los performances originales en las calles de la Ciudad de México como también el video mencionado en el que las artistas bailan y presentan una imagen estilizada del acoso sexual contra el que lucharon con sus participaciones. Las dos obras son necesarias para entender el mecanismo de *intervención* que ocurre en el arte de Las Hijas de Violencia. En cuanto al video, el estilo juguetón de sus intervenciones callejeras sigue presente. El video sigue a dos de las integrantes de Las Hijas de Violencia conforme van caminando por una acera de la Ciudad de México. Cada una de las mujeres va caminando sola en tomas diferentes pero consecutivas; poco a poco van saliendo figuras vestidas de negro con máscaras de animal y empiezan a seguir a las dos mujeres que caminan solas. Pronto la actitud de las figuras de negro se vuelve amenazadora, se agachan y forman un círculo alrededor de cada mujer, tocando su cuerpo de manera explícita. La cámara se enfoca en la expresión de ellas y las tomas en la calle se interrumpen con otras de las mismas mujeres frente a una pared de ladrillos, solas. Durante el video, ellas cantan la canción y, a través de la letra, el público se da cuenta de los pensamientos interiores de cada mujer al ser atacada en la calle.

La letra de la canción es explícita al dirigirse al acosador sexual. Esta pieza es una de las que cantaba el grupo en sus performances callejeros, en los cuales intervenían literalmente en el momento del acoso entre dos extraños. Aunque el video es una representación estilizada, sigue siendo parte del performance contra el acoso sexual y sigue teniendo público a través de su vida digital en YouTube y a través de las redes sociales. En su tesis sobre Las Hijas de Violencia, Madison Snider afirma la importancia de las redes sociales en cuanto a la conversación internacional que surgió alrededor del *performance* de este grupo. Snider destaca la conexión entre varias de esas redes y percibe que, en el caso de Las Hijas de Violencia, tanto Facebook como Twitter y YouTube jugaron un papel importante en cuanto a la comunidad de mujeres que surgió alrededor del video

original que compartió la página del sitio periodístico AJ+ (25). Aunque la obra de Margolles, “Sonidos de la muerte”, también está guardada en línea a través de los archivos virtuales que tienen algunas galerías, su vitalidad no es la misma que la obra de Las Hijas de Violencia.

En el caso de “Sexista punk”, la comunidad de mujeres jóvenes que se identificaron con el mensaje de la canción son un público que se encuentra frecuentemente en línea, y particularmente en los espacios virtuales en los cuales aparece. La letra de “Sexista punk” va dirigida a los acosadores sexuales en la calle, pero el sentimiento detrás del video, el performance en sí, va dedicado a las personas que se encuentran en una situación parecida. Los primeros versos dicen:

Eso que tú hiciste hacia mí se llama acoso  
Si tú me haces esto de esta forma yo respondo  
Debes de saber que no eres el uno ni el diez  
Ya estoy harta de esto y tu gran estupidez.  
(Las Hijas de Violencia 00:03-00:13)

La cantante utiliza un estilo pseudohablado para cantar esta parte introductoria. Se oye la ira en su voz y la melodía que se escucha de fondo se forma a través de un bajo que emite una nota constante y la percusión de un tambor con címbalos que lleva un ritmo insistente. El fondo musical, la letra y la expresión de la mujer que sale a la calle en el video crean una sensación de que una situación incómoda está a punto de ocurrir. Con esta sensación se puede identificar una porción del público que ha pasado por situaciones de acoso sexual y especialmente el vivido en la calle.

Las Hijas de Violencia intentan establecer una conexión con las sobrevivientes de acoso sexual callejero a través del estilo *punk* y la cinematografía del video. Desde el primer verso, las artistas nombran este comportamiento violento como “acoso” y aseguran que van a responder. Aunque podría parecer un verso como cualquiera, éste es uno de los más importantes en cuanto al mensaje y la comunidad que quieren crear estas artistas. Una encuesta reciente del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) en México revela que 19.4% de la población (mayor de 18 años) ha sufrido violencia sexual o acoso en lugares públicos. De los entrevistados, 27.7% de las mujeres se enfrentaron a este tipo de acoso mientras que 10.1% de los hombres entrevistados reportaron haber pasado por esta situación. Sin embargo, sólo uno de cada diez sobrevivientes denuncia a su acosador (Barragán 3). Con estas estadísticas, se puede entender la importancia del principio de “Sexista punk”, puesto que la canción empieza con

una denuncia clara y directa. Y la canción no sólo realiza esta denuncia, sino que promete “responder”, y resalta la “estupidez” del acosador.

“Sexista punk” hace eco de los performances callejeros originales que dieron lugar a la representación más estilizada en el video musical. Existen algunos videos de los performances callejeros tomados con el teléfono de una de las artistas en las calles de la Ciudad de México. En uno de éstos, dos de ellas se acercan a un hombre joven que probablemente trabaje en el quiosco de periódicos y revistas que se ve detrás de él. Una de las dos artistas le pregunta qué hace y el muchacho responde, “estaba apreciando a las chicas guapas”. A esto responden las artistas, “¿Ah sí?” y le disparan confeti en la cara con una pistola de juguete (AJ+ 00:27-00:29). En otros videos de esta recopilación, las artistas le disparan a las caras de hombres en coches y camionetas que pasan gritando comentarios sexuales a mujeres en la calle. Las artistas corren hasta llegar a la ventana del que gritó el comentario y se aseguran de que el confeti le caiga en la cara. Estos performances son la “respuesta” que prometen las artistas en su canción “Sexista punk”. Las Hijas de Violencia aparecen “espontáneamente” y crean una suerte de venganza y castigo que hasta este momento sigue siendo casi imposible. La impunidad es el hilo que vincula las clases de violencia de género denunciadas tanto por Las Hijas de Violencia y por Teresa Margolles.

El “¿Ah sí?” y el “yo respondo” de Las Hijas de Violencia indican el retomo del poder y la agencia frente al abuso. Sin embargo, aunque las artistas responden a los acosadores y los castigan públicamente, su *performance*, al fin y al cabo, está dirigido a las víctimas de este acoso. Cuando hablan de la motivación detrás del proyecto artístico, dicen que ellas mismas pasaron este tipo de experiencias, lo cual las unió. De esta manera, el *performance*, tanto la intervención callejera como el video de “Sexista punk”, funciona como una declaración de solidaridad y su permanencia en el espacio virtual da la oportunidad para que otras sobrevivientes de este tipo de violencia se encuentren y se unan, tal como las artistas lo hicieron entre ellas. El trauma del acoso, de esta manera, da lugar a la construcción de comunidad y solidaridad. Las Hijas de Violencia convierten una experiencia horrible e indignante en una plataforma para denunciar, pero también para entablar lazos.

La conexión afectiva entre personas que no se conocen que destaca Sara Ahmed ocurre aquí. Primero, en el espacio público de la calle, a través de la intervención de Las Hijas de Violencia; luego, se aumenta a través de las interacciones virtuales en la sección de comentarios que crean la oportunidad de dialogar sobre este tipo de experiencia de acoso sexual callejero. Volviendo a la definición de *performance* desarrollado por Leonel Estrada, se ve que tanto las

intervenciones en la calle como el video “Sexista punk” crean este sentimiento teatral. Sin embargo, la sección de comentarios crea otro espacio de interacción, otra extensión de la temporalidad del *performance*. Por otra parte, “Sonidos de la muerte” de Teresa Margolles, aunque fue una exposición de sonidos en una galería, resultó más efímera que los *performances* de Las Hijas de Violencia, puesto que su presencia en línea ha sido mínima.

Con base en las fotos limitadas que existen, se entiende que, cuando se expone la obra, se instalan varias bocinas a diferentes niveles de la pared, y algunas en el suelo. Miembros del público acercan el oído a las bocinas para escuchar los ruidos ambientales de los sitios donde fueron asesinadas varias mujeres en Ciudad Juárez. Según el Centro Cultural Montehermoso, “el arte de Margolles habla de las historias que están tras los cuerpos muertos, no de la muerte en abstracto, ni de cadáveres ‘neutrales’. Historias de violencia y pobreza, llenas de trasfondo social” (“Los sonidos de la muerte” párr. 1). Esta descripción del arte de Margolles coincide con la reseña que hizo la galería Kilchmann de “Sonidos de la muerte”, en ambas se resalta la habilidad de “Sonidos de la muerte” de “hablar” o ser la “voz” de las mujeres asesinadas. El Centro Cultural Montehermoso, donde se expuso “Sonidos de la muerte” del 18 de septiembre de 2009 al 3 de enero de 2010, caracteriza las historias de estas mujeres difuntas como “historias de violencia y pobreza, llenas de trasfondo social”. Esta caracterización, como la de la galería Kilchmann, roba la individualidad y la agencia a las mujeres asesinadas puesto que las reduce a la “violencia y pobreza” que se imagina el autor de esta reseña.

Utilizando el marco teórico de Sara Ahmed y su reflexión sobre la relación afectiva entre dos personas que no se conocen, se puede atisbar el mecanismo detrás de “Sonidos de la muerte” y “Sexista punk”. Ahmed asegura que el momento de encuentro entre dos personas extrañas hace resaltar sus posiciones sociales relativas. En cuanto a “Sonidos de la muerte”, el método de intervención, o sea los sonidos ambientales de los sitios de feminicidios, tiene significado por el contexto que se provee a través de los carteles de información colocados en la galería. Sin contexto, los sonidos que se incluyen en la exhibición podrían no provocar respuesta emotiva en el público que los escucha. Sin embargo, en una foto que se encuentra en Wikipedia, tomada por la periodista Monserrat Boix, de tres mujeres que escuchan los sonidos de la instalación, se ve que una de ellas se muestra preocupada o tal vez concentrada en tratar de hacer sentido de los sonidos que salen de la bocina. Al entender “Sonidos de la muerte” como *performance*, el cuerpo del oyente es mucho más importante. El eje de esta obra es el cuerpo del extraño que se agacha o se estira para oír los sonidos. El público escucha, pero este proceso no es pasivo. Sin embargo, las mujeres asesinadas

no hablan y el público sólo oye sonidos que tal vez sean significativos o que no tengan significado alguno. El público está conformado por personas que bien pueden ser sobrevivientes o que no tengan otro contexto para la tragedia de los feminicidios fuera de la instalación que están viviendo en ese momento. De esta manera, “Sonidos de la muerte” pertenece más bien al museo o la galería. El significado y materialidad de esta pieza requiere un aparato académico o curatorial que lo explique.

## Conclusión

“Sexista punk” y los performances callejeros que van relacionados con la canción son intervenciones estratégicas, pero también espontáneas. Las Hijas de Violencia aparecen como si fueran heroínas de una novela gráfica dedicadas a parar la violencia del acoso sexual callejero. El punto de *intervención*, el encuentro entre el público y la pieza, crea dos relaciones diferentes con el grupo marginalizado que cada *performance* pretende representar. En el caso de “Sonidos de la muerte”, la *intervención* pone al frente la reacción del público. Margolles quiere sorprender o hacer incómodo a su público. De cierta manera, esta instalación está pensada para no ser descifrada. ¿Qué significan estos sonidos provenientes de un lugar que muy probablemente es ajeno al espectador? Las mujeres asesinadas y el público son extraños, y se seguirán sin conocer. Se puede leer “Sonidos de la muerte” como una respuesta traumática a la violencia contra las mujeres. Aunque las galerías leen esta obra como una intervención de parte de las mujeres asesinadas, los sonidos sólo pueden cobrar el significado que genere el espectador. De esta manera, la obra puede que sea un espacio para expresar un luto o bien un llamado a la acción.

Entonces, la *intervención* del *performance* callejero de Las Hijas de Violencia es mucho más directa. El momento en el que el público se enfrenta al arte es también el momento del delito que interrumpen las artistas con su *intervención*. El método de exposición es también una manera de intervenir. El público de estos performances son los acosadores, las sobrevivientes del acoso y los transeúntes que se convierten en una especie de “público general”, y que no hacen nada al respecto. Aunque “Sonidos de la muerte” también intenta crear conciencia en cuanto a la violencia contra las mujeres, las partes afectadas no juegan un papel en ese *performance* que en realidad sólo involucra el público y el museo o galería. Por otra parte, los performances de Las Hijas de Violencia fuerzan al espectador a enfrentarse con la violencia cotidiana que han asimilado en su día a día. Es

un *performance* hecho por las mismas sobrevivientes de acoso y dedicado a otras personas que han pasado por lo mismo. Así, hace hincapié en esta relación entre extraños y se vale de ésta para crear significado. La relación entre el hombre acosador y la mujer víctima de esta forma de violencia resulta ser antagónica y de poder. El acto de acoso sexual callejero, por su parte, puede ser leído como una especie de *performance* hecho para otros hombres, realizado para crear una imagen de masculinidad (tóxica). Visto de esta manera, el *performance* de Las Hijas de Violencia es entonces un anti-*performance*, lo opuesto a esta representación de la masculinidad. Las artistas interrumpen la relación de poder que establece el acosador y nombran el acoso como tal.

### Obras citadas

- Ahmed, Sara. "Embodying Strangers", *Body Matters: Feminism, Textuality, Corporeality*. Editado por Avril Horner y Angela Keane. Manchester University Press, 2000. <https://doi.org/10.4324/9780203349700-10>
- AJ+. "Fighting Street Harassers With Confetti Guns and Punk Rock". *Youtube*. 27 de enero de 2016. [https://www.youtube.com/watch?v=0ze4AH\\_5kJw](https://www.youtube.com/watch?v=0ze4AH_5kJw)
- Barragán, Almudena. "México incluye el acoso callejero en su encuesta sobre inseguridad", *El País*. 17 de enero de 2020. [https://elpais.com/sociedad/2020/01/17/actualidad/1579286902\\_550015.html](https://elpais.com/sociedad/2020/01/17/actualidad/1579286902_550015.html)
- Caruth, Cathy. *Unclaimed experience: Trauma, Narrative, and History*. Johns Hopkins University Press, 1996. <https://doi.org/10.1353/book.20656>
- Comisión Nacional de los Derechos Humanos. *Hostigamiento Sexual y Acoso Sexual*. Comisión Nacional de los Derechos Humanos (México), 2017.
- Cordero Reiman, Karen. "La invención de las neoidentidades mexicanas: estrategias modernas y posmodernas". *Hacia otra historia del arte en México*. Coordinado por Issa María Benítez Dueñas. Conaculta, 2001.
- Delgadillo, Natalie, "Fighting Street Harassment in Mexico City with Punk Rock, Performance Art, and Confetti". *Bloomberg: CityLab*. 11 de febrero de 2016. <https://www.bloomberg.com/news/articles/2016-02-11/this-mexico-city-girl-group-is-fighting-street-harassment-with-punk-rock-performance-art-and-confetti>
- Estrada, Leonel. *Arte actual: diccionario de términos y tendencias*. Diseño y Diagramación Alberto Sierra, 1985.
- Felman, Shoshana y Dori Laub. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. Taylor and Francis, 1992.
- "Femincidios, una pandemia ignorada que requiere medidas urgentes". Naciones Unidas, 23 de noviembre de 2020. <https://news.un.org/es/story/2020/11/1484502>
- Galtung, Johan y Dietrich Fischer. *Violence: Direct, Structural and Cultural*. *Johan Galtung Pioneer of Peace Research*. Springer, 2013. [https://doi.org/10.1007/978-3-642-32481-9\\_3](https://doi.org/10.1007/978-3-642-32481-9_3)

- González-Díaz, Marcos. "Femicidios en México: Arussi Unda, de Las Brujas del Mar". *BBC News*, 3 de febrero de 2021. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-55885880>
- Las Hijas de Violencia. "Sexista punk". YouTube. 30 de diciembre de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=Q5pqOWBLNqA>
- "Los sonidos de la muerte". Centro Cultural Montehermoso, 2016. [https://www.montehermoso.net/pagina.php?id\\_p=244](https://www.montehermoso.net/pagina.php?id_p=244)
- Mathews, Rosita deAnn. "Overcoming Susto: Restoring Your Soul". *Embracing the Spirit: Womanist Perspectives on Hope, Salvation, and Transformation*. Editado por Emilie M. Townes. Orbis Books, 1997.
- Margolles, Teresa. *Sonidos de la muerte*, 2008.
- Power, Kevin. "Campos de minas en suelo mexicano". *Eco: arte contemporáneo mexicano*. Conaculta, 2005.
- Rubel, Arthur J., Carl W. O'Neill y Rolando Collado-Ardón. *Susto: A Folk Illness*. University of California Press, 1984. <https://doi.org/10.1525/9780520342132>
- Snider, Madison M. *Las Hijas de Violencia: Performance, the Street, and Online Discourse*. Tesis de maestría. University of Denver, 2018. <https://digitalcommons.du.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2453&context=etd>
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press, 2003. <https://doi.org/10.1515/9780822385318>
- "Teresa Margolles". Peter Kilchmann. <https://www.peterkilchmann.com/artists/teresa-margolles/overview/sonidos-de-la-muerte-sounds-of-death-2008>
- "Violence against women". *World Health Organization*, 2021. <https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/violence-against-women>
- Visser, Irene. "Chapter 8: Trauma in non-Western Contexts". *Trauma and Literature*. Critical Concepts, 2018. <https://doi.org/10.1017/9781316817155.010>