

# LAPALABRA

YELHOMBRE • REVISTA DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Brenda J. Caro Cocotle

juglardeoficina@gmail.com

University of Leicester

## De murales y pintas

*La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*

Número 57-58, julio-diciembre 2021, pp. 90-92.

ISSN:01855727

Xalapa, Veracruz, México



*La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*  
Lic. Benigno de Nogueira Iriarte Núm. 7, Col. Centro, C.P. 91 000  
Xalapa, Veracruz, México  
Tel. 8 42 17 00 / ext. 17 820

# DE MURALES y pintas

Brenda J. Caro Cocotle

**A más de uno tomó por sorpresa el cambio en el tono y formas de las marchas en contra de la violencia de género en el año 2019. Al acostumbrado despliegue de los cuerpos –las cuerpas– en el espacio público, se sumó la marca y la huella sobre este último a través de la palabra y el daño material sobre inmuebles. Pintas, esténciles, *stickers*, brillantina púrpura y tinta tradujeron sobre paredes de edificios, bardas, negocios y casas un reclamo que no ha encontrado respuesta en las instancias responsables de atenderlo.**

**M**e lo pensé mucho antes de aceptar escribir un texto sobre *Históricas*, el mural realizado por una colectiva de mujeres y recién inaugurado el 22 de mayo. Me preocupaba, primero, la presunción de que mi condición de género –*cis hetero*– me facultara para verter una opinión sobre una obra realizada por mujeres –bajo el peor de los supuestos esencialistas– o, al contrario, que aquella me desautorizara por las limitantes de mis experiencias vitales, afectivas y socioculturales. En segundo lugar, el recelo provenía de que carezco del bagaje teórico y metodológico para brindar una postura crítica, en tanto que mis acercamientos a los estudios de género han sido

tangenciales, a partir de la lectura de otros/otras con una mirada más incisiva, esclarecedora y comprometida. También me incomodaban mi falta de afinidad para con ciertas estrategias de lucha y debates dentro de los feminismos contemporáneos y los límites de la corrección política (en otras palabras, no es lo mío asumir banderas ajenas o plegarme a lo que se espera que uno diga). Por último, había un motivo más de resistencia, en absoluto menor: mi tránsito a caballo entre Xalapa y Ciudad de México, que me concede cierto carácter desterritorializado. Aún no veo la obra terminada de manera presencial, de modo que hay muchos detalles sobre su integración plástica que desconozco.

Tras sopesarlo una última vez, me he hecho cargo de todo lo anterior. Lo que usted va a leer (si es que no lo he perdido a estas alturas) no es una interpretación en clave feminista de la obra en cuestión ni una crítica que llene una cuota de género ni un conjunto de aseveraciones simplistas que reduzcan el mural, su circunstancia y su contexto a una consigna. Es un texto inquieto, incierto, de preguntas abiertas y cuestionamientos, sobre los muralismos, los usos políticos del arte y la cultura, las definiciones y reapropiaciones del espacio público y las exigencias que le hacemos, equivocadamente, a las obras artísticas.

## De murales, pintas y la construcción de lo público

A más de uno tomó por sorpresa el cambio en el tono y formas de las marchas en contra de la violencia de género en el año 2019. Al acostumbrado despliegue de los cuerpos –las cuerpas– en el espacio público, se sumó la marca y la huella sobre este último a través de la palabra y el daño material sobre inmuebles. Pintas, esténciles, *stickers*, brillantina púrpura y tinta tradujeron sobre paredes de edificios, bardas, negocios y casas un reclamo que no ha encontrado respuesta en las instancias responsables de atenderlo.

El debate público se centró en si dicho despliegue era correcto o no. Más de uno lo consideró inexcusable e incomprensible mientras otros lo reivindicaron y juzgaron lógico y necesario. En particular, el posible daño al patrimonio artístico e histórico se convirtió en el centro de la discusión. Al argumento del monumento como evidencia material de la *memoria pública* se contrapuso aquel de la pinta como el *relato de lo público*, es decir, de los asuntos que importan a una comunidad en un contexto dado. Bajo este cariz, a las pintas y demás manifestaciones gráficas que acompañan a las manifestaciones de protesta se las caracterizó, dependiendo de qué lado se sitúe uno, o bien como inscripciones que violentan el patrimonio privado, el espacio común y la estética de la ciudad, o bien como la expresión visible de discursos y voces canceladas.

Así, pareciera que todo se redujo a las pintas. El resto: la falta de justicia en casos de feminicidio, derecho al aborto, inequidad, violencia física, verbal, económica y social, podía esperar.

## Murales y pintas

La pinta es un acto performativo por partida doble; es decir, es un acto de enunciación —existe en la medida en que se inscribe como escritura en el espacio público—, y a la vez, es una acción cuya ejecución se asume como una disidencia que marca, singulariza y resignifica un sitio. Allí donde se escribe, se hace presente.

La pinta, además, solo existe en la esfera pública. No sucede en la intimidad.<sup>1</sup> Contradictoriamente a lo que se aduce —que genera un daño—, tiene un carácter efímero y coyuntural, ya que puede ser borrada con disolvente y solo tiene sentido dentro de un contexto y momento sociohistórico.

Aunque emparentada con el arte urbano en el hecho de su realización en el espacio público y con el grafiti por el recurso a la palabra (la letra) y la “ilegalidad”, la pinta no es considerada un evento estético en sí, dado que no tiene una intencionalidad artística, lo que no implica que no se la pueda emplear como motivo conceptual o formal en una obra o proyecto de arte.<sup>2</sup> Su calificación, o bien como expresión vandálica, o bien como vehículo de denuncia, le confiere un cariz político, cambiante y resbaladizo.

En otro lado del espectro, el muralismo es considerado, dentro del contexto de la historia del arte en México, como una de las primeras vanguardias de la modernidad que buscó otras formas de organización para la producción artística, con base en un sentido de lo público en el arte. En su momento inicial, el muralismo concentró inquietudes y cuestionamientos diversos sobre el arte como producto social, las cuales encontraron una correspondencia con una política cultural de Estado para la cual la democratización de la cultura era la vía idónea para cohesionar una sociedad en cisma y con alta inestabilidad política. Desde el punto de vista formal, las características técnicas, el aspecto monumental, las soluciones compositivas, el repertorio de imágenes y el emplazamiento que caracterizaron al muralismo orientaron una noción de arte público, fuertemente entrelazado con un sentido didáctico.

Si bien se puede estar de acuerdo con la apreciación de Luis Cardoza y Aragón respecto a que el muralismo correspondió a “una expresión de lo propio en un tiempo preciso, [...] a una etapa de la vida mexicana y fuera de ella [su] continuación es artificial” (1980); es innegable que, para el imaginario cultural de nuestro país, la pintura mural sigue viéndose como la

manifestación idónea de un arte público de contenido social, de fácil apreciación, comprensión y accesibilidad; escribo lo anterior sin ningún dejo peyorativo.

Dicha caracterización del mural como vehículo de comunicación y acción social a través del arte ha sido retomada por igual tanto por instituciones del Estado como por grupos independientes o en resistencia: basta con pensar en los murales realizados en los caracoles zapatistas o en las plazas en Cherrán y los resultantes de programas gubernamentales o municipales. Lo anterior coloca a este tipo de obra en una posición ambigua, que oscila entre el uso utilitario del arte como vía de contención política para atemperar la inconformidad de ciertos grupos o sectores sociales y como una alternativa artística capaz de visibilizar narrativas, preocupaciones y discursos cancelados o silenciados por cierta hegemonía.

## Históricas: un mural y muchas preguntas

Sin duda hay que celebrar la realización de un proyecto que permite una participación amplia de mujeres artistas, la mayoría estudiantes de la Facultad de Artes Plásticas de la UV, para las que no es fácil, en este momento de su carrera, tener cabida en los espacios institucionales del arte en la ciudad de Xalapa. Oriana Ávila, Sofía Perusquia, María Teresa, Andrea Lira, Teresa Miranda e Ivania Smith, conformadas como *Colectiva Unidas*, estuvieron a cargo de la realización del mural, invitadas por el Instituto Municipal de las Mujeres.

El hecho ha sido señalado como un hito: una obra hecha por mujeres enfocada a generar una obra de arte público que presente una narrativa sobre las mujeres. En cierto sentido, lo es y eso es in-

discutible; pero en otro, la afirmación es incómoda y demanda una reflexión más detenida.

A decir de la colectiva, el punto de partida conceptual del mural parte de responder a tres preguntas: de dónde venimos, quiénes somos y hacia dónde vamos. A partir de allí, la estructura compositiva de la obra se estructura en ejes o secciones: 1) una centrada en representar a las mujeres “históricas”, es decir, aquellas que han jugado un papel relevante en ciertos campos o disciplinas (principalmente artísticas); 2) el “árbol de la memoria”, dedicado a las víctimas de feminicidio; y 3) una sección que reivindica nociones tales como la sororidad y la diversidad.

¿Cuál es la narrativa que nos propone? ¿Cuál es el sentido de lo histórico? A primera vista, no dista mucho del esquema seguido por una noción tradicional de la historia enfocada en las grandes acciones y en los grandes nombres. ¿Es necesaria una épica? Si se considera que sí, ¿para qué? La colectiva consideró que este proceder como espejo (rescatar a las mujeres olvidadas por la historiografía oficial) era una manera de visibilizar y crear referentes en la memoria colectiva. Pero, ¿basta esto para desmontar una perspectiva patriarcal de lo histórico o, por el contrario, procede bajo los mismos procedimientos y premisas?

Por otra parte, no dejan de ser cuestionables las referencias visuales que se incorporaron en la obra. Lejos de proponer una visión más amplia de la diversidad y de la pluralidad de feminismos, se refuerzan muchos de los clichés de “lo femenino” y roles de género –mujer-tierra, las mariposas, la mujer madre– sin que se acompañen de otros contrapuntos o elementos críticos. De manera personal, me molesta la idea

de que el mural termine siendo calificado como “bonito”, “lindo”, “girly”, “muy neni”, lo que minará su potencial de generar un debate público sobre aquellos asuntos urgentes a los que intenta aludir.

Ahora bien, desde el punto de vista formal, lo más problemático es la contraposición espacial, material y formal entre el mural y las pintas del viaducto. La colectiva no considera que la obra oculte o niegue las segundas y las concibe incorporadas a la composición; de allí que haya dejado inalteradas las existentes en el lugar y prevea adaptar la misma en el caso de que, en una futura manifestación, se hagan nuevas encima. Sin embargo, la incorporación no lo es tal en tanto que el planteamiento estructural se maneja en dos planos: el superior, donde va el despliegue mural, y el inferior o externo, donde quedan las pintas. Así, se genera una lectura maniquea donde uno representa lo legítimo y artístico y las otras, lo ilegal y prosaico (aunque no haya sido esa la intención de la colectiva).

Esto último plantea, a mi juicio, una pregunta incómoda: ¿a qué finalidades termina por obedecer el mural? Me queda claro que por parte de las artistas y voluntarias que participaron en su realización hubo un genuino convencimiento de que el arte tiene la capacidad de incidir en la sociedad y que la obra viene a sumar a la lucha por los derechos de las mujeres; quiero creer, también, que las autoridades compartieron dicha convicción y no hubo ningún otro interés de su parte. Sin embargo, hay cierto margen de suspicacia y uno no puede dejar de cuestionarse si la obra no fue más que una medida de contención política y de relaciones públicas a futuro.

¿Un mural conseguirá sanar a una sociedad rota, disminuirá los

feminicidios y acabará con el patriarcado? No. ¿El mural puede contribuir a mantener vivos en la esfera pública los debates urgentes sobre las condiciones de inequidad y violencia contra las mujeres? Tal vez, pero depende. El arte no es el sucedáneo de una varita mágica; no puede hacer, por sí solo, lo que le corresponde y está dentro del campo de acción y responsabilidad de las instituciones y de la ciudadanía. Qué bueno que el mural exista. Ahora, cada uno, desde su trinchera, ha de trabajar para cambiar las estructuras sistémicas de desigualdad. Y en el caso del arte, espero traduzca en acciones puntuales desde la universidad, el medio artístico y los espacios de difusión que amplíen la participación de las mujeres, la justa paga y condiciones laborales a las artistas y la no reproducción de las conductas y políticas que afianzan las estructuras patriarcales, para detrimento de ellas, ellos y elles. **LPyH**

#### NOTAS

<sup>1</sup>Este argumento es válido incluso si se piensa en las pintas en los baños públicos u otros espacios destinados a la *intimidad de los cuerpos* (vestidores de gimnasios, duchas colectivas, saunas). Se trata de ámbitos en donde lo individual se desdibuja y se vuelca hacia lo común compartido. Así, consolidan otro tipo de esfera pública donde la participación del colectivo se hace presente a través de, vélgase la redundancia, el cuerpo.

<sup>2</sup>El colectivo artístico Tercero un quinto realizó, en 2017, una serie de obras en las que reflexiona sobre el relato de lo público en contraposición con la Historia (así, con hache mayúscula) tomando como motivo la pinta.

**Brenda J. Caro Cocotle** es licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas por la UV, maestra en Museos por la Universidad Iberoamericana y doctora en *Museum Studies* por la University of Leicester. Gestora, curadora e investigadora en diversas instituciones.