

Femicidio es Genocidio

Ana Casal¹ y Paloma Macchione²

Resumen

Esta ponencia tiene como objeto analizar la performance de 2017, Femicidio es Genocidio de FACC - Fuerza Artística de Choque Comunicativo- Para ello utilizaremos una doble perspectiva. Por un lado, en tanto obra de cruce de lenguajes artísticos -sonoro, visual, verbal, corporal-. Por otro, desde una mirada de género, en tanto la producción es presentada como una forma de visibilizar las muertes violentas de mujeres por razones de género frente a la indiferencia o, más aún, complicidad de los tres poderes del Estado.

Asimismo, nos interrogaremos sobre la potencia de esta performance como ejercicio de memoria, esbozando un planteo de la misma en tanto contra-monumento.

¹ Ana Casal es psicóloga, administradora gubernamental, especialista en Lenguajes Artísticos Combinados y artista. Docente de la materia Lenguajes Artísticos y Género de la Universidad Nacional de las Artes e investigadora en esa misma casa de estudios dentro del proyecto “Cuerpo vivo, política y cruce de lenguajes en la Argentina desde los 80 hasta la actualidad”.

Tiene una larga trayectoria en la elaboración y desarrollo de políticas públicas en el ámbito nacional, tanto en el poder Ejecutivo como en el Legislativo. Fue Subsecretaria de Planificación Estratégica del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación entre el 2010 y fines del 2014. Desde el 2015 se desempeña como Secretaria de Asuntos Institucionales del Consejo de la Magistratura de la Ciudad de Buenos Aires, donde coordina el Plan Senda de Justicia y Mujeres en Situación de Violencia.

² Paloma Macchione es Licenciada en Artes por la Universidad Nacional de San Martín y Especialista en Lenguajes Artísticos Combinados por la Universidad Nacional de las Artes. Se formó y trabajó como bailarina en compañías y grupos independientes, presentándose en teatros y espacios no convencionales del país y del exterior: Suiza, Austria, Chile, Brasil y Argelia. En los últimos años se dedica a la producción de obras performáticas que combinan los distintos lenguajes artísticos.

Es docente de la Universidad Nacional de las Artes en las materias Técnica de la Danza Moderna y Contemporánea III y IV, Lenguajes Artísticos y Género e Historia de la Producción de Cruce (posgrado LAC). Actualmente es Investigadora del Instituto de Investigación del Departamento de Artes Visuales de esta misma casa de estudios, participando del Proyecto de Investigación “Cuerpo vivo, política y cruce de lenguajes en la Argentina desde los 80 hasta la actualidad”.

Femicidio es Genocidio

1. Sobre la performance

El 30 de mayo de 2017 el colectivo Fuerza Artística de Choque Comunicativo llevó adelante la performance Femicidio es Genocidio (en adelante FEG) que se desarrolló en tres puntos de la ciudad de Buenos Aires: en la Plaza de Mayo frente a la Casa Rosada, frente al Palacio de Justicia y frente al Congreso de la Nación. Las performers fueron trasladándose de un lugar al otro para realizar estas acciones durante una misma jornada.

En este trabajo analizamos en detalle la acción llevada adelante frente a la Casa Rosada, aunque es necesario pensar que estas tres acciones conforman una totalidad, tanto porque interpela a los tres poderes del Estado como por su carácter de insistencia en la repetición.

La acción comienza cuando un grupo de músicas –ejecutando instrumentos de viento, cuerdas y percusión- comienzan a tocar una melodía que concita la atención de los transeúntes. Ciento veinte mujeres aproximadamente, vestidas con ropa de calle, miran hacia los edificios emblemáticos. Comienza a sonar un redoblante y entran cuatro mujeres que colocan frente a ellas una pancarta donde se lee “Femicidio es Genocidio”. Mientras la despliegan, van sacándose la ropa lentamente formando pequeñas pilas delante de cada una, hasta quedar completamente desnudas. Por último, sueltan sus cabellos.

Al quedar desvestidas, la velocidad de la percusión se acelera. Se comienza a escuchar un texto que es emitido por una mujer utilizando un megáfono. Al mismo tiempo, las participantes, de a una y lentamente, avanzan hacia la pancarta, recostándose en el piso, una sobre otra, formando una montaña de cuerpos, de manera que sus rostros no son reconocibles.

El texto combina fragmentos de tres poesías – “Nombremos a todas”, de Paula Heredia (Córdoba); “Otro sí digo”, de Gabriela Robledo (Córdoba); e “India”, de Patricia Karina Vergara Sánchez (México) – y datos obtenidos de foros de Internet que describen algunos de los métodos que fueron utilizados para matar mujeres y el tiempo que tardan en ser asesinadas. La música se detiene en el verso que dice “Formas de matar a una mujer” y más adelante es retomada.

Las performers permanecen en total quietud durante tres minutos. Una de ellas se levanta y poco a poco se incorporan todas, volviendo lentamente hacia donde se encuentran sus ropas. Esta vez, quedan de pie, dando la espalda a los centros de poder, enfrentando con su mirada al público que se ha reunido.

El texto termina y ellas comienzan un grito de hartazgo y rabia que dura unos veinte segundos, alzando sus brazos.

Luego se visten y el público presente aplaude. Se van retirando despaciosamente.

2. Cuerpos

Esta es una performance que cruza todos los lenguajes artísticos -visual, sonoro, corporal y verbal-. Decimos que esta es una obra *de* cruce de lenguajes (Rosenbaum, 2011) en tanto la relación que se establece entre estos es intrínseca a la producción, de tal forma que ninguno de éstos puede considerarse meramente accesorio o ilustrativo en relación a los otros. La relación estructural que se establece entre estos puede asimilarse a la del *nudo borromeo* -tal como lo plantea la profesora Graciela Marotta (2010)- que está formado por tres anillos anudados entre sí, de modo tal que al cortar cualquiera de éstos, el nudo se deshace.

Esta performance apela a un espectador corporeizado, con todos sus sentidos activados. A diferencia de otras obras escénicas, se escapa de la hegemonía de lo visual para dar lugar a lo sonoro -la música, el texto leído, el grito- en un mismo nivel de jerarquía.

A su vez, el performer también es un sujeto corporeizado, con sus sentidos en acción. El cuerpo es la vez “base de operaciones” (Oliveras, 2000:56) de la acción artística. Desnudo y a la intemperie en un frío día de invierno porteño, imprime sentido sobre la acción.

Siguiendo lo propuesto por Julia Antivilo (2014), existen en el arte feminista latinoamericano dos temáticas centrales. La primera: el cuerpo propio, en tanto cuerpo político y como cuerpo social. La segunda: la denuncia de la violencia heteropatriarcal. FEG entrecruza esas dos cuestiones. Se denuncia la violencia sobre los cuerpos femeninos exponiendo su vulnerabilidad, presentándolos desnudos apilados y anónimos -por la ocultación del rostro-. Sin embargo, la acción trasciende esa fragilidad en el momento del grito y la confrontación con el público.

Por su parte, la propuesta sonora remite a una marcha, a la vez fúnebre y marcial, conjugando allí la idea del femicidio con el disciplinamiento de los cuerpos por parte del poder estatal.

Todos los lenguajes artísticos están atravesados por el cuerpo: la música es ejecutada en vivo, el texto es dicho por una performer, la pancarta es portada y colocada en el momento y los cuerpos individuales de las performers conforman un cuerpo colectivo, primero asociado a la muerte y luego activamente en lucha.

El tipo de obra que propone FACC, por la cantidad de recursos en juego, por lo numeroso de las performers y por el impacto de las pilas de cuerpos desnudos, provoca, también en aquellos que deciden no ver / no escuchar y alejarse del sitio, una pregunta sobre aquello que allí estaba sucediendo. En este sentido, el colectivo de artistas logra el choque comunicativo que su nombre indica.

3. Espacios

Esta es una performance site-specific, en tanto sus locaciones son componentes integrantes de la obra. El Congreso, la Casa Rosada, Tribunales: las sedes de los tres poderes no son el fondo escenográfico monumental de la performance sino elementos integrantes de ésta. Ello así en tanto esta performance tiene como destinatarios directos de su protesta a estos poderes.

Por lo tanto, es una producción en el espacio público donde el espacio no es circunstancial sino consustancial de la obra. Es allí donde se hace aparecer a aquellas que han sido enmudecidas, implicando a las artistas y a los espectadores en tanto testigos secundarios. FEG construye su acción frente a los edificios públicos fijos, inmóviles, indiferentes a las experiencias de las mujeres y desde allí activa las memorias.

A su vez, esta performance despliega en lo público aquello que aún hoy sigue siendo considerado privado: saca a los femicidios del ámbito de lo íntimo y los coloca de lleno en la esfera pública. Este movimiento posibilita pensar en esta violencia, ya no en términos de alguna característica atribuible al agresor o a la relación agresor-víctima, sino como producto lógico y esperable de una matriz social y política patriarcal.

Así las performers ponen el cuerpo al lema del feminismo con el que Kate Millet (1995 [1970]) fundó un pensamiento político sobre las relaciones de poder que se despliegan en el ámbito doméstico: *Lo personal es político*. Siguiendo esta fórmula, FACC aborda la dimensión pública

del espacio privado. Las muertes individuales, muchas veces dentro de los hogares, son expuestas en el espacio público, haciendo de ellas un reclamo político.

Esta práctica artística retoma las experiencias de numerosas artistas feministas, que desde la década de los setenta trabajaron para que todos los temas silenciados, considerados privados de las mujeres -sexo, familia, violencia doméstica, entre otros- pasaran a estar en la mira pública. Aún hoy, esa reivindicación continúa siendo necesaria, especialmente al referirnos a la problemática de la violencia hacia la mujer. Sigue existiendo resistencia a considerarla como una cuestión política, que supera con creces las explicaciones que se limitan al ámbito de la familia o que centran la cuestión en problemas psicológicos de los agresores o -aún peor- en el comportamiento de las víctimas.

Podemos enmarcar a FEG dentro del campo del artivismo, en tanto en una producción artística en el espacio público asociada con la protesta política y fundada en un objetivo de transformación. En este punto, es interesante tomar en cuenta la asociación directa entre performance y artivismo. Como lo plantea el antropólogo español Manuel Delgado “Lo que hace el artivismo es, al fin y al cabo, llevar a las últimas consecuencias la lógica de la performance artística” (Delgado, 2013:70), considerando que ésta, tiene la capacidad de producir "desterritorialización, dislocamiento, descentralizaciones, intensidades, intersubjetividades. La performance coloca el cuerpo y los signos en un estado nómada, transitorio, en el que las experiencias son transformadas. Asocia el artista con un público que debe compartir la intensidad de la experiencia propuesta [...]. Como poéticas de la acción, las performances persiguen una radicalización de las emociones en una especie de ritual” (Barbosa de Oliveira, 2007:106, citado en Delgado, 2013:70).

En la acción bajo análisis las performers no sólo están frente a la Casa Rosada sino que se ubican sobre la Plaza de Mayo, específicamente en cercanías de la Pirámide de Mayo, lugar de una de las performances políticas más relevantes de nuestra historia: las rondas de las Madres de Plaza de Mayo. No hay que olvidar aquí que esas rondas y las Marchas de la Resistencia han estado asociadas a producciones artísticas emblemáticas como el Siluetazo (Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores, Guillermo Kexel) cuya primera intervención fue el 21 de septiembre de 1983 (Bruzzone/Longoni, 2008).

FEG está destinada a tres públicos. El conformado por los actores estatales que encabezan los diferentes poderes: el Presidente, la Corte, los diputados y senadores; los transeúntes que son interrumpidos por las acciones y el tercero, aquellos que acceden a través de las redes sociales. Estos públicos aluden a tres espacios diferenciados.

En el primer caso, su correlato espacial son los espacios institucionales de acceso restringido. Sitios, donde a pesar de poder ser denominados lugares públicos, son edificios difícilmente visitados por la población en general. Sus fachadas están cargadas de un peso histórico que las convierte en símbolos de lo nacional.

En el segundo caso, el espacio público donde tiene lugar la acción. La obra no ha sido previamente anunciada por lo que los espectadores son personas que transitan por el lugar. Algunos deciden quedarse durante toda la performance y otros continúan su marcha.

En el tercer caso, el espacio virtual entendido como espacio público expandido (Reguillo, 2002). La performance es reproducida a través de las redes sociales y más tarde a través de los medios de comunicación masivos -que tampoco han sido previamente convocados-. En el caso de las redes, se utilizó el hashtag #CaravanaFemicidiosGenocidio y #FemicidiosGenocidio. Así vemos como el espacio público ampliado de Internet es también un lugar donde la obra continúa activándose, más allá de la temporalidad propia de la performance. Esta producción opera

abriendo el debate público sobre la violencia contra las mujeres, no solo en el espacio público urbano sino también en el espacio público expandido de las redes. Como lo afirma Marcela Fuentes (2015): “El espacio físico y la esfera digital están íntimamente relacionados y se alimentan entre sí” (s/p).

Esta reproducción en los medios digitales habilita la posibilidad de que el público se manifieste por medio de comentarios. Por ejemplo, el artículo publicado por el diario Clarín (https://www.clarin.com/sociedad/mujeres-desnudas-manifestaron-femicidios-tribunales-plaza-mayo-congreso_0_r1y0Edj-W.html) titulado “Mujeres desnudas se manifestaron contra los femicidios en Tribunales, la Plaza de Mayo y Congreso” recibió 394 comentarios. En su gran mayoría critican el cuerpo de las mujeres, son homofóbicos, misóginos y atacan el uso del cuerpo en las protestas, atribuyéndolo a la falta de inteligencia y uso de la razón de las mujeres. Así, esta obra destinada a luchar contra los femicidios tiene en la web una repercusión que reproduce y a su vez visibiliza las lógicas de marginación, inferiorización y estigmatización propias del sistema patriarcal.

4. Memorias

Podemos pensar esta obra como un contra-monumento que busca acercar a los destinatarios una concepción de femicidio que hace equivaler esta figura a la de genocidio. En términos estrictos es una alusión a una tercera noción que es la de feminicidio, acuñada en 1994 por Marcela Lagarde.

Para la antropóloga feminista mexicana, el vocablo femicidio, por su similitud con homicidio, puede llegar entenderse equivocadamente como feminizar a la víctima asesinada. Feminicidio quiebra esta asociación por semejanza y construye una relación con el término genocidio. Lagarde afirma que: “El feminicidio es el genocidio contra mujeres y sucede cuando las condiciones históricas generan prácticas sociales que permiten atentados violentos contra la integridad, la salud, las libertades y la vida de niñas y mujeres. En el feminicidio concurren en tiempo y espacio, daños contra niñas y mujeres realizados por conocidos y desconocidos, por violentos -en ocasiones violadores-, y asesinos individuales y grupales, ocasionales o profesionales, que conducen a la muerte cruel de algunas de las víctimas. Sin embargo, todos tienen en común que las mujeres son usables, prescindibles, maltratables y desechables. Y, desde luego, todos coinciden en su infinita crueldad (...)” (Lagarde, 2008:235).

Independientemente de las diferentes identidades de los feminicidas, podemos considerar estos crímenes como seriales, en tanto en primer lugar se sostienen en la subordinación y opresión de las mujeres, una cosificación que las trata como algo que se puede usar y descartar; en segundo lugar, una naturalización de las prácticas sociales que toleran y posibilitan la violencia y en tercer lugar una coincidencia en la infinita crueldad de los ataques. En cuarto lugar debemos mencionar el silencio, la negligencia, la indiferencia e incluso la complicidad de los poderes del estado frente a las violencias (Segato, 2013).

FEG interpela a los poderes del estado y también al público, revelando las conexiones entre femicidio y genocidio, no sólo desde el título y la consigna escrita, sino a través de la acumulación de los cuerpos, provocando una imagen que recuerda al Holocausto. Funcionan como un recordatorio de algo que está ocurriendo y que tanto el Estado como las personas son proclives a

olvidar, naturalizándolo bajo expresiones tales como conflictos interpersonales, relaciones tóxicas, o monstruizando o psicopatologizando al agresor.

Es un tipo de prácticas conmemorativas, que James Young, a comienzos de la década de los '90, denomina *contramonumento* (Young, 2000). Lejos de consolar, apaciguar o relevar de las prácticas recordatorias, buscan provocar a los espectadores, activando la memoria colectiva al plantear [...] una interrogación crítica a las problemáticas y sentidos de una comunidad” (Arfuch, 2015, s/p).

Se llaman contramonumentos porque se oponen a la cosificación y cristalización del recuerdo que conllevan los monumentos, que exigen a la sociedad del trabajo interno de memoria. Siguiendo a Pierre Nora (1984): “Cuanto menos vivida desde el interior sea la memoria más necesita exteriores y referencias tangibles, vive sólo a través de ellos” (p.8). Son depósitos donde dejar olvidado aquello que se pretende recordar.

La memoria colectiva, en cambio, es transitoria, viva, móvil, cambiante, en evolución permanente. Es más apropiado, entonces, superponerle la temporalidad del contramonumento: efímera y transitoria (Casal, 2017).

Lo efímero de toda la propuesta de FACC, que arma y desarma la acción en esos tres sitios claves de la ciudad, expresa la temporalidad propia de las memorias y desde allí las activan, posibilitando una relectura de los eventos traumáticos. En vez de considerar el femicidio como algo del orden de lo individual y privado, denuncia la repetición sistemática de estos asesinatos y la inacción de los poderes del Estado frente a estos.

Las performers trabajan haciendo memoria de la memoria traumática de las otras, de las que ya no están, de las que ya no pueden hacer oír su voz. Por eso gritan: un grito en el que se revelan, en que hacen palpable la no tolerancia a la injusticia y en el que llevan también las voces de las ausentes.

Podemos denominar a esto como *posmemoria*, tal como fuera definida por Andrea Liss (1998) quien amplía este concepto desde su acepción original, utilizada para referirse a los recuerdos traspasados a una segunda generación, una memoria de los herederos, hacia la posibilidad de operar a partir de un recuerdo indirecto o ajeno, haciendo “memoria de la memoria del testigo” (Young, 20001).

El arte contemporáneo es uno de los medios privilegiados para realizar este trabajo, en un distanciamiento que, de todas maneras, no excluye ni el dolor ni el duelo (Casal, 2017).

FEG plantea un desafío añadido: se está haciendo memoria de un hecho no clausurado. Las mujeres siguen siendo víctimas de femicidio: en nuestro país muere mujer cada 27 horas. Así, esta producción hace memoria articulando en el presente algo sucedido en el pasado, y a la vez, denuncia el carácter sistemático y estructural de su persistencia.

5. Unas palabras finales

En este trabajo nos propusimos articular una producción de cruce de lenguajes artísticos referida a la violencia contra las mujeres, entrelazándola con lo espacial y con la memoria, en especial con la noción de contramonumento. En el análisis del espacio público expandido donde se despliega en diferido esta producción, advertimos una situación que excede los límites de este trabajo pero que, sin embargo, no queremos dejar de mencionar. Nos referimos a las reacciones de los internautas frente a la difusión de la performance. La violencia de género simbólica y verbal que esos comentarios manifiestan permite una relectura de la obra. El grito de las performers no

sólo es de rabia y de hartazgo. Encarna también una necesaria resistencia frente al sistema de desigualdad que discrimina, agrede y asesina a las mujeres.

Queremos terminar con unos versos extraídos del texto leído en Femicidio es Genocidio:

*Asesinadas, desaparecidas,
abandonadas, golpeadas,
discriminadas, expulsadas.
Nombremos a todas:
trabajadoras, desempleadas,
enfermas, sanas,
locas, no hay cuerdas.
Nombremos a todas:
vivas y muertas.
Decí mi nombre, el tuyo.
Nombremos a todas
y existiremos siempre.*

6. Bibliografía

Antivilo, Julia 2014 “Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista latinoamericano. Rupturas de un arte político en la producción visual”. En *Seminario Internacional Historia del Arte y Feminismo: del Discurso a la Exhibición* (Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos).

Arfuch, Leonor 2015 *Arte, memoria y archivo. Poéticas del objeto*. (En línea) Consultado 20/08/19 en: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/arte-memoria-y-archivo-poeticas-del-objeto1/>

Bruzzone, Gustavo y Longoni, Ana (comps.) 2008 *El siluetazo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora).

Casal, Ana 2017 *Translúcida* Trabajo Integrador Final de la Especialización en Lenguajes Artísticos Combinados de la Universidad Nacional de las Artes.

Delgado, Manuel 2013 “Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos” en *QuA-deerns-e Institut Catalá de Antropología*. Número 18 (En línea). Consultado 26/08/2019 en http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/434/manuel-delgado-arte-de-protesta.pdf

Fuentes, Marcela 2015 “Performance, política y protesta” en Taylor y Steuernagel (ed.) *Qué son los estudios de performance* (Durham: Duke University Press).

Lagarde y de los Ríos, Marcela 2008 “Antropología, feminismo y política: violencia feminicida y derechos humanos de las mujeres”, en M. Bullen y C. Diez Mintegui (Coord.), *Retos teóricos y nuevas prácticas*. (Donostia: Ankulegi Antropología Elkarte).

Liss, Andrea 1998 *Trespassing through Shadows: Memory, Photography, and the Holocaust*. (Minneapolis: Minnesota University Press).

Marotta, Graciela 2010 *El libro del libro de artista* (Buenos Aires: Ediciones Borrromeo).

Millett, Kate 1995 [1970] *Política sexual* (Madrid: Cátedra).

Nora, Pierre 1984 *Entre Memoria e Historia: La problemática de los lugares*. (En línea). Consultado 05/09/18 en http://comisionporlamemoria.org/bibliografia_web/historia/Pierre.pdf.

Oliveras, Elena 2000 *La levedad del límite* (Buenos Aires: Fundación Pettoruti).

Reguillo, Rossana 2002 “El otro antropológico. Poder y representación en una contemporaneidad sobresaltada” en *Anàlisi*. Número 29 (En línea) Consultado 26/08/19 en <https://core.ac.uk/download/pdf/13267366.pdf>

Rosenbaum, Alfredo 2011 “Lo que se oculta detrás de un nombre: cruce de lenguajes y apropiaciones disciplinares” en *IV Simposio en Lenguajes Artísticos Combinados* (Buenos Aires: Posgrado en Lenguajes Artísticos Combinados, Departamento de Artes Visuales, IUNA).

Segato, Rita 2013 *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*. (Buenos Aires: Tinta Limón).

Young, James 2000 “Cuando las piedras hablan” en *Puentes*. Número 1 (En línea) Consultado 02/06/19 en <http://www.memoriaenelmercosur.educ.ar/wp-content/uploads/2009/04/puentes01.pdf>.