

archiva_mutante: la borradura, la grieta y la ciudad

archiva_mutante: o apagamento, a fissura e a cidade

archiva_mutante: the erasure, the rupture and the city

Andrea Sarahí Chávez Pérez

investigadora independiente, México

Isis Mariana Yépez Rodríguez

investigadora independiente, México

RESUMEN

En el presente trabajo abordaremos las obras *Borré las paredes de las pintas* (2019) y *Nuestra victoria* (2019-2020) de Diana Cano y Julieta Gil, dos artistas mexicanas contemporáneas cuyas perspectivas capturan un mismo suceso: la “Revolución de la Diamantina” o “Revolución del Glitter”, una serie de protestas feministas que comenzaron a mediados de agosto de 2019 en las que el monumento al Ángel de la Independencia fue pintado por los graffiti de las consignas de la marcha feminista. Tomamos ambas obras como si fuesen dos expedientes del archivo de la Ciudad de México de lo que fue deliberada y fehacientemente borrado por las autoridades capitalinas: las pintas de las protestas feministas en las paredes y monumentos históricos que buscan denunciar la violencia de género en el país. Consideramos que las obras de las artistas impulsan el cuestionamiento de la memoria histórica mientras se tejió la subjetividad y colectividad en el espacio público.

Palabras clave: espacio público, Ciudad de México, feminismo, graffiti, protestas

RESUMO

Neste artigo, abordaremos as obras *Borré las paredes de las pintas* (2019) e *Nuestra victoria* (2019-2020) de Diana Cano e Julieta Gil, duas artistas mexicanas contemporâneas cujas perspectivas captam o mesmo evento: a “Revolución de la Diamantina” ou “Glitter Revolution”, uma série de protestos feministas que começaram em meados de agosto de 2019, em que o monumento ao Anjo da Independência foi pintado por graffiti de slogans de marcha feminista. Tomamos ambas as obras como se fossem dois ficheiros do arquivo da Cidade do México, deliberado e fidedignamente apagados pelas autoridades da capital: os graffiti de protestos feministas em muros e monumentos históricos que procuram denunciar a violência de gênero no país. Consideramos que as obras das artistas impulsionam o questionamento da memória histórica, ao mesmo tempo que tecem a subjetividade e a coletividade no espaço público.

Palavras-chave: espaço público, Cidade do México, feminismo, *graffiti*, protestos

ABSTRACT

In this paper, we will address the works *Borré las paredes de las pintas* (2019) and *Nuestra victoria* (2019-2020) by Diana Cano and Julieta Gil, two contemporary Mexican artists whose perspectives capture the same event: the 'Revolución de la Diamantina' or 'Glitter Revolution', a series of feminist protests that began in mid-August 2019 in which the monument to the Angel of Independence was painted over by graffiti of feminist march slogans. We take both works as if they were two files from the Mexico City archive of what was deliberately and reliably erased by the capital authorities: the graffiti of feminist protests on walls and historical monuments that seek to denounce gender violence in the country. We consider that the artists' works push the questioning of historical memory while subjectivity and collectivity were woven in public space.

Keywords: public space, Mexico City, feminism, *graffiti*, protests

Andrea Sarahí Chávez Pérez es investigadora independiente y Maestra en Antropología por el Goldsmiths College, University of London.
<https://orcid.org/0009-0001-2544-4754> | andrea.vez111@gmail.com

Isis Mariana Yépez Rodríguez es investigadora independiente y Maestra en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual por la Universidad Autónoma de Madrid.
<https://orcid.org/0000-0001-8507-5789> | isismyr@gmail.com

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>
© 2025 Andrea Sarahí Chávez Pérez, Isis Mariana Yépez Rodríguez

Introducción

archiva_mutante es un colectivo formado por Andrea Chávez e Isis Yépez. Consideramos a la ciudad como un archivo amplio, en constante transformación y que cuestiona aspectos críticos en torno a las formas de sociabilidad y habitabilidad. Nos interesa rescatar las microhistorias que ofrecen una narrativa contrahegemónica para llegar a las otras historias, deseos y huellas que construyen la ciudad.

archiva_mutante es una propuesta curatorial que tiene como objetivo impulsar una lectura abierta y feminista de la ciudad, de manera que se expongan y detonen conversaciones en torno a la misma. La llamamos *archiva* (en femenino) porque se contrapone al acceso limitado, tradicional y patriarcal del archivo. Éste se puede entender como una figura patriarcal que esconde, que olvida, que desaparece. Sin embargo, al tiempo que esconde, deja ciertos rastros y grietas que pueden permitir una lectura del archivo distinta, donde se entretajan otras categorías de interpretación, como la vulnerabilidad, lo íntimo, lo borrado y lo que no se habla. Con *archiva_mutante* proponemos una lectura que posibilite otras sensibilidades, desde el cuerpo, desde el deseo, desde los afectos, de ahí que elijamos nombrarla *archiva*.

Proponemos adentrarnos a la ciudad como una *archiva*. Esto implica decodificar, leer, reescribir, observar, escuchar y sentir los espacios invisibilizados/borrados como los testigos materiales de una ciudad que muta. Lo *mutante* implica, entonces, un cuerpo, este caso la ciudad, en construcción.

Nos interesa rescatar las microhistorias que ofrecen una narrativa contra hegemónica para llegar a otros relatos, deseos y rastros en la *archiva* que también construyen la ciudad. Se busca escribir la ciudad desde nosotras, desde una geografía que implica al cuerpo y a la vida cotidiana como parte de las historias que nos conforman y que conforman a esa *archiva* que es abierta, colectiva, afectiva y cambiante.

¿Cómo podemos leer a la ciudad como una archiva? ¿Quién decide lo que permanece o no en ella? ¿Quién y qué determina la acción de borrar y ocultar? ¿En qué momentos se activa y por qué razones?

Decodificar la ciudad como si fuese una archiva implica reescribir, escuchar y sentir los espacios invisibilizados/borrados. Consideramos a las borraduras como agentes históricos a los que hay que consultar como si fuesen archivos para poder conocer las historias que las narrativas hegemónicas dejan fuera.

Consideramos que las grietas, intervenciones y borraduras de esos otros archivos, entendidos como agentes históricos a los que hay que escuchar, como los monumentos, las calles y los edificios, nos permiten entender las relaciones de éstos con sus habitantes, especialmente cuando se trata de hablar sobre la injusticia y la memoria, que fácilmente son borradas de la ciudad. Esto nos llevó a pensar en las prácticas artístico-políticas que comenzaron con los movimientos del 8M en la Ciudad de México a partir del 2019. Este tema nos interpela porque como mujeres, nuestras propias experiencias urbanas cotidianas están profundamente marcadas por el género, ya que éste determina cómo nos movemos por la ciudad, cómo vivimos nuestros días en ella o sobrevivimos a ella y la forma en que habitamos los espacios desde nuestros cuerpos. Es así que elegimos dos piezas de artistas mujeres contemporáneas para abordar estos planteamientos: la obra de Julieta Gil, *Nuestra victoria* (2019-2020) y Diana Cano, *Borré las paredes de las pintas* (2019).

La pieza de Julieta Gil expone el paso de la protesta por la ciudad a través de la intervención de los monumentos históricos. Mientras que la obra de Diana Cano remueve el monumento y se concentra en el mensaje de las consignas, separando la escritura del muro (Chávez, 2023, p. 182). Ambas obras se produjeron a raíz de la “Revolución de la Diamantina” o la “Revolución del Glitter”. Estas protestas denunciaron la falta de atención de las autoridades a los casos de violencia contra las mujeres por parte de la policía y

exigían al Estado, entre otras cosas, declarar una Alerta de Género y la promulgación de la Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia ya que en México ocurren diez feminicidios al día y, según el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) el 72.9% de las mujeres se sienten insegura (INEGI, 2023, p. 5).

En México, el 70% de las mujeres han experimentado una situación de violencia, ya sea de tipo sexual o psicológica (Equis, 2023, p.7) por lo que proponemos este ejercicio visual comparativo como una expresión que recopila los dolores y las exigencias de las mujeres mexicanas que vivimos en constante amenaza de acoso y abuso sexual, feminicidio y desigualdad.

La Revolución del Glitter

A mediados de agosto de 2019, varios miembros del cuerpo policiaco de Ciudad de México fueron señalados por violación de una menor en Azcapotzalco. La primera protesta se dio afuera de la Secretaría de Seguridad Ciudadana (SSC) para exigir justicia contra los cuatro presuntos elementos. En esa manifestación le fue arrojada diamantina rosa a Jesús Orta Martínez, entonces titular de dicha instancia. La fotografía del titular de la policía capitalina con diamantina rosa se viralizó y fue acompañada, a menudo, por encabezados con los sustantivos “ataque”, “agresión con diamantina”. Las declaraciones subsecuentes, tanto por parte de Orta como de la entonces jefa de Gobierno ahora presidenta, Claudia Sheinbaum, sólo agravaron la situación, ya que, por un lado, expresaron un profundo desconocimiento sobre el aumento de agresiones sexuales por parte de la policía y, por otro, amenazaron con abrir carpetas de investigación hacia las manifestantes.

En consecuencia, se convocó a una segunda manifestación el 16 de agosto y se les solicitó a las manifestantes que llevaran diamantina

rosa y morada, de ahí que se le nombrara como la “Revolución de la Diamantina” o la “Revolución del Glitter”. En la segunda protesta el Ángel de la Independencia fue pintado con consignas de repudio al incremento alarmante de casos de feminicidio y agresiones contra las mujeres y los casos impunes.

“Las pintas”, como coloquialmente son llamadas, tanto por la gente como por la prensa, propiciaron que una parte de la sociedad capitalina se indignara por ver al monumento intervenido; mientras que a otros les resultó inconcebible que el repudio lo propicia un muro pintado, más no la vida e integridad en peligro constante de las mujeres. El debate suscitó la petición de mantener un archivo con las pintas, antes de que fueran borradas (Santamaría, 2019). Posteriormente, el 28 de agosto el colectivo Restauradoras con Glitter se reunió con la Secretaría de Cultura para formalizar la petición.

Las críticas desaprobatorias de esta intervención reflejan la implantación del sistema patriarcal en nuestra cultura, pues prioriza el valor del monumento como institución al colocarlo por encima del valor de los cuerpos vivos de las mujeres (Chávez, 2023, p. 183).

La presencia de las mujeres en el espacio público es un suceso que responde a un proceso relativamente reciente (Kern, 2020), en el que a las mujeres burguesas se les permitió un primer acercamiento al espacio público en tanto se relacionara con una feminidad propia del siglo XIX, es decir a poder comprar: “los espacios de consumo estaban abiertos a las mujeres porque no desafiaban las asociaciones de la mujer con el hogar y la esfera doméstica” (Kern, 2020, p. 101). En un mundo definido por la propiedad privada, como afirma el geógrafo Don Mitchell (2023), “el espacio público adquiere una relevancia excepcional” (Mitchel, 2023, p. 34), por lo que la presencia de las mujeres en las calles expresando sus deseos y exigencias son una manera de “tomar” y “hacer” el espacio público para reclamar su representación más allá del consumo.

El Ángel feminista en los medios y redes sociales

Los medios de comunicación y redes sociales tildaron a las asistentes de la marcha de *delincuentes, locas, terroristas y feminazis* a consecuencia de las pintas en los monumentos. Una de las primeras reflexiones sobre los encabezados de las notas periodísticas de este suceso es que se refirieron a la protesta como “feminista”, asumiendo que todas las mujeres que asistieron reconocen el feminismo y comulgan en una sola línea de éste. Además de anular la diversidad de la marcha sobre las diferencias y discusiones en torno a: incluir o no a las personas trans, el grado de radicalidad, recurrir a la violencia e inclusive realizar las pintas. De esta manera, las voces al interior de la marcha, sus denuncias y su búsqueda de justicia, quedaron silenciadas bajo la unificación de ésta y bajo el peso histórico del monumento. Al homogeneizar a la protesta se excluyen otras expresiones fundamentales de la marcha como la sororidad y solidaridad generada en el transcurso de la marcha, al compartir testimonios dolorosos de pérdida por la ineficiencia de las políticas públicas para brindar seguridad a las mujeres mexicanas.

En el libro *La Manifestación*, Olivier Fillieule y Danielle Tartakowsky explican la relación entre la manifestación y los medios de comunicación. Es común que éstos últimos exploten el aspecto de novedad y espectacularidad de las marchas. Los autores señalan que “muy a menudo las acciones espectaculares y la violencia deslegitiman la causa” (2015, p. 136-139), por lo que la cobertura de las protestas de mujeres en Ciudad de México enfatizó los actos de los grupos de choque, lo que distanció a gran parte de la sociedad mexicana de reconocer y empatizar con las causas legítimas del movimiento.

Pareciera ser que las críticas y ataques de los medios y redes sociales en contra de las mujeres que protestaron se vinculaban a que las demostraciones excesivas de rabia no responden al “deber ser” tradicional femenino y eso justifica desestimar su forma de (re)

apropiarse del Ángel de la Independencia. Ejemplo de ello fueron comentarios como:

Feminismo no es ponerse al tú por tú con el varón [sic]. La mujer nunca debe perder la clase, la delicadeza y el respeto a sí misma [sic], ¡hablando y actuando como una delincuente sin educación! (Ponce en Salas Sigüenza, 2021, p. 68)

La autora de *Cuando la revolución es en femenino es vandalismo* (2021) menciona que calificar de “vandalismo” las intervenciones de los monumentos refleja una construcción de género tradicional y de “refinamiento” femenino que en México están íntimamente ligados con el ideal de blanquitud (Ponce en Salas Sigüenza, 2021, p. 69). Sin embargo, sólo quienes se encuentran en posición de ser escuchadas, pueden exigir sus derechos desde una postura de diálogo. Mientras quienes están en los márgenes necesitan de otros mecanismos para hacerse escuchar, y muchas veces, transgreden los valores de la democracia neoliberal: “diálogo y paz.”

En los años subsecuentes, otra crítica común a las marchas del #8M (abreviatura del 8 de marzo, Día Internacional de las mujeres) ha señalado la falta de consideración de las protestas hacia los trabajadores de limpieza de los espacios públicos. La cineasta argentina radicada en México Luciana Kaplan aborda esa tensión en su documental *Tratado de invisibilidad* (2024). La documentalista entrevista a algunas mujeres que trabajan limpiando los espacios públicos de la ciudad de México para indagar y conocer sus rutinas, quejas y posturas. En una escena en la que se muestra una protesta finalizar, dos mujeres recogen los carteles pegados de los muros y del suelo tras la protesta. Una de las trabajadoras dice a la cámara que si ella hubiera perdido a su hija o a alguien cercana por la violencia también estaría ahí; mientras que otra mujer entrevistada dice que preferiría que no hicieran tanto relajo, a lo que Kaplan la interpela con la pregunta –¿y si las autoridades no te hicieran caso, ¿qué harías? – La escena termina con ese silencio para que el espectador interprete la respuesta.

Julieta Gil

Nuestra Victoria (2019-2022) de Julieta Gil es una serie de fotogrametrías que representan las intervenciones al Ángel de la Independencia en 2019. Esta serie fue galardonada en 2020 con el premio Lumen Prize Gold Award Winner. Y en el 2024 una de las piezas de la serie fue adquirida en la colección del departamento de la fotografía del Victoria and Albert Museum.

“México Feminicida” es la primera frase que se vislumbra en la pieza representada en esta serie de Gil. Dicho enunciado fue una pinta ubicada en el basamento del monumento del Ángel de la Independencia acompañada de otros mensajes, consignas y reclamos plasmados por mujeres y disidencias feministas durante la “Revolución de la Diamantina”. En el momento en el que el monumento histórico fue intervenido por la sociedad, el significado de éste cambió completamente. Como menciona la periodista Mercedes Gómez (2021), el Ángel de la Independencia pasó de ser un símbolo institucional a uno de representación civil: “El Ángel Feminista”.

Tras sólo unas horas de las protestas, el “Ángel Feminista” fue rodeado por un muro para su “restauración” y pronta limpieza de todo tipo de intervención. Fue ahí donde grupos de mujeres fotógrafas, restauradoras, artistas y activistas ingresaron al perímetro para realizar un registro del monumento. Entre ellas, Julieta Gil quien con el apoyo de la fotógrafa Livia Radwanski, realizó un registro de 360° del Ángel. Posteriormente, la artista construyó una imagen digital 3D utilizando fotogrametría, una técnica que, por medio de las fotografías, traduce la forma, dimensión y precisión de cualquier objeto a un modelo 3D.

En la serie *Nuestra Victoria* (2019-2002) una luz y fondo rosados rodean a cada una de las piezas. De esta manera Gil confiere a la pieza una especie de espacio sagrado virtual donde nadie puede taparlo, ni borrarlo, ni censurarlo. La artista utiliza la tecnología para

reconstruir un fragmento de memoria ficcionada: “si no existe una forma de documentación pura, entonces tomemos la ficción como una manera de resistir y cambiar las narrativas” (Gil & Guerrero, 2020).



Fig. 1 - Julieta Gil, *Nuestra Victoria I*, 2019-2020. Impresión digital sobre papel algodón, montada sobre sintra 6mm y marco de haya alemana. Cortesía de la artista.

Mediante este ejercicio visual, la ficción permitió hacer permanente la intervención de la lucha de las mujeres que existió en un lapso efímero y que movilizó al Estado a actuar con una premura pocas veces vista. De esta manera, Gil reivindica la victoria alada como un triunfo de las mujeres que generó la movilización inmediata del Estado para borrar los rastros de la protesta. Mediante esa captura pudo reinventar el monumento al sustituir los materiales resistentes del monumento por materiales temporales como el papel.



Fig. 2 - Julieta Gil, *Nuestra Victoria IV*, 2019- 2020. Impresión digital sobre papel algodón, montada sobre sintra 6mm y marco de haya alemana. Cortesía de la artista.

En contraposición con la construcción de monumentos, que reproducen ideas obsoletas y símbolos caducos que ya no nos representan, *Nuestra Victoria* alude a la construcción de monumentos más fluidos de acuerdo con la época y convulsiones que vivimos. Retomando la idea a la geógrafa feminista Jane Darke, "Todo asentamiento es una inscripción en el espacio de las relaciones sociales de la sociedad que lo construye [. . .]. Nuestras ciudades son el patriarcado escrito en piedra, ladrillo, vidrio y hormigón" (Darke en Kern, 2021, p. 25).

¿Qué importancia tiene un monumento cuando los ideales que defiende son insuficientes, anacrónicos y parecen descontextualizados? Como menciona la artista, su pieza repara en construir un monumento "otro" que, intervenido por la multitud, vaya acorde a las problemáticas acontecidas, pero ignoradas por el Estado.

Para Antonio Negri y Michael Hardt (2004), la "multitud" se manifiesta como contrapoder (p.304). Para ambos autores, "multitud" no es una masa uniforme, más bien se compone de

una multiplicidad de cuerpos y singularidades que no cesan de metamorfosearse hacia nuevas formas de existencia (2002, p. 164-166). Es decir, la “multitud” está basada en la libertad de las singularidades que convergen en la producción de lo común, como una red abierta y distribuida. Es esta “multitud” que se ejerce como contrapoder, entendido éste como aquel que representa los movimientos encaminados a la defensa de la sociedad frente a los que ejercen el control social. Por lo tanto, la intervención del Ángel en “La Revolución de la Diamantina” fue realizado por subjetividades que actuaron de manera colectiva y libre que visibilizó la potencia del monumento y fue resignificado con la creación de nuevos posibles símbolos de contrapoder por una “multitud” de mujeres, feministas y cuerpos diversos atravesados por potencias intelectuales y materiales de razón y de afectos con singularidades y problemáticas propias que convergieron en la defensa de una sociedad harta de la violencia, frente a la indiferencia de los que esgrimen la hegemonía visual y discursiva.

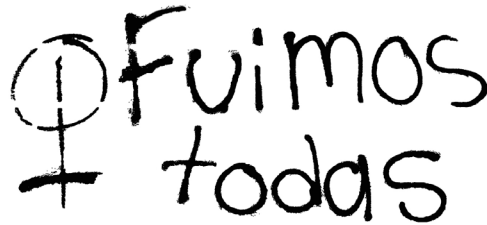


Fig. 3 - Diana Cano, *Borré las paredes de las pintas*, 2019. Cortesía de la artista.

La obra de Diana Cano tiene como ejes rectores la memoria, el olvido y el error como recurso creativo. Su serie de fotografías *Borré las paredes de las pintas* fue expuesta en 2024 en la Galería Mal d3 Ojo de Ciudad de México como parte de una exposición individual titulada *Procesos a muro*.

En estas fotografías se observa a las pintas de las protestas de la "Revolución de la Diamantina" aisladas del soporte material en el que fueron realizadas; es decir, Cano remueve la pared, ventana, columna o monumento para dejar únicamente la frase del mensaje escrito: "Vivas, libres y sin miedo", "Edo Méx feminicida", "Si mañana no regreso quémalo todo", entre otros. Al desplazar el objeto/lugar en el que fueron pintados los mensajes, la artista subvierte el enfoque; en lugar de concentrarse en la transgresión al monumento, dirige la atención al propio mensaje. De esta manera, la artista suprime la polémica que las pintas suscitaron en la opinión pública, medios y redes sociales y permite que el significante sea el protagonista al extirpar el orden simbólico de los monumentos. (Chávez, 2023, p. 190-191).

En la serie de fotografías *La urgencia de borrar* (2019 - en proceso) y *Borré las paredes de las pintas* (2019), Diana Cano mantiene el interés en las consignas escritas durante la marcha, pero enfatiza la rapidez del gobierno para removerlas y no en cuidar la vida misma de las mujeres, o el debido proceso de las denuncias de agresiones contra nosotras. En palabras de la artista, "las autoridades centran su atención en la desaparición de los reclamos puestos en paredes, monumentos y plazas, por encima de los casos de violencia género" (2019).

Jesús Antonio Esteva Medina, entonces titular de la Secretaría de Obras y Servicios (Sobse) de la Ciudad de México, informó que la restauración del Ángel de la Independencia tuvo un costo de 22.4 millones de pesos; 14.4 millones correspondieron a la parte estructural y el resto a la rehabilitación, limpieza e iluminación arquitectónica (Aristegui Noticias, 2021).



Figs. 4, 5 - Diana Cano, *La urgencia de borrar*, 2019. Cortesía de la artista.

Quizás, el nivel de indignación de algunos sectores de la sociedad corresponda a la amenaza que la materialidad de las pintas produce respecto a su permanencia. Las pintas fungen como una marca de memoria, difíciles de borrar, que incorporan las experiencias de mujeres al entramado de historias que se narran en los muros.

La pandemia
es machismo

Fig. 6 - Diana Cano, *Borré las paredes de las pintas*, 2019. Cortesía de la artista.

A diferencia de otras formas de protesta como la proyección de la frase “México Feminicida” en la fachada de Palacio Nacional o el zepelín que sobrevoló las vallas, muros y paredes del #8M de 2022, las pintas en el Ángel resultan más transgresoras en tanto a la amenaza de su permanencia.

De acuerdo con el filósofo francés Jacques Rancière (2011), la distribución de lo sensible es el “sistema de hechos autoevidentes de la percepción de los sentidos que revela simultáneamente la existencia de algo en común y las delimitaciones que definen las respectivas partes y posiciones dentro de él” (p. 12). Bajo esta lectura, las autoridades capitalinas realizaron una curaduría de lo que se puede y no mostrar en este caso, se apresuraron a borrar las pintas, mientras que Diana Cano revierte ese ejercicio de censura y muestra aquello que fue deliberadamente borrado. (p. 193-194)

La potencia del objeto: el monumento como huella

En el *Mal de Archivo*, Derrida (1997) define al archivo como aquello que requiere ser depositado en algún sitio para consultarse. Si el archivo necesita de un lugar para guardar los fragmentos de historia, ¿en dónde colocamos las experiencias personales? ¿Cómo registramos nuestros dolores, aspiraciones e injusticias? (Chávez, 2023, p. 195).

El monumento, al igual que el archivo, es una huella de fragmentos que suele interpretarse como verídica. Ambos son parte de un sistema de representación, resguardo y lectura por medio del cual el pasado parece ser depositado en el presente. Griselda Pollock lo define como un objeto con fisuras, desparejo y contradictorio del pasado (2013, p. 179).

Para Salas Sigüenza, el monumento es un lugar de memoria en donde el “Estado decide quién y cómo se le recuerda, y lo que la

sociedad asimilará, naturalizará y perpetuará” (Salas Sigüenza, 2021, p. 57). El Ángel es un lugar de memoria que forma parte de una tradición inventada, que define y responde a especificidades que destacan la desigualdad de raza, clase y género.

Podríamos pensar que no existe una relación entre archivo y monumento. Sin embargo, el monumento y el archivo poseen características muy similares. Ambos son espacios de reclusión, cristalización, clasificación de la memoria, y por tanto de olvido. William Brinkman-Clark en *El archivo negro* hace un parangón entre la penitenciaría y el archivo, exponiendo que “el muro equivale al estante o al cajón del archivo como el escondite a la celda de la penitenciaría; todos son espacios de agonía, lugares donde se practica el olvido” (2012, p. 159). Ambos sistemas recluyen, clausuran y vigilan; uno lo hace por medio del régimen penitenciario a los sujetos, mientras que el archivo lo hace con los objetos. En ambos regímenes el sistema consigna a los cuerpos/objetos y determina que deben ser controlados para ser útiles (Chávez, 2023, p. 195-196).

Brinkman-Clark menciona que “en la pared, en el cajón y en la celda, el objeto permanecerá siempre objeto; lo que el régimen teme es el recuerdo, la memoria, la interpretación”. Brinkman-Clark lo nombra “la potencia del objeto”. Por lo tanto, el acceso que tenemos al archivo y al monumento es ilusorio, puesto que ambos están bajo el control del Estado. La apropiación del monumento no es posible porque hay mecanismos de vigilancia y control que impiden cualquier cambio sobre éste. El monumento del Ángel de la Independencia fue erigido para recordar el aniversario de la Independencia de México y al colocar sobre él otras demandas, la función del monumento se transforma y ahí surge el peligro para el Estado: en la pérdida de control sobre la potencia del monumento (Brinkman-Clark, 2012, p. 159).

Aunado a ello, el monumento representa muchos de los valores del Estado Nación, por lo que intervenirlo también implica poner

en duda las estructuras de poder que se ejercen en las ciudades y cuestionar la memoria histórica que se elige resguardar y la que no.

Es importante recalcar que “monumento” proviene del latín *monumentum*, y de la raíz *men-mon*, que está presente en verbos como *monere* (que significa advertir, recordar), mente o memoria. Por tanto, un monumento podría ser entendido como un medio para el recuerdo o la memoria. La RAE, por su parte, lo define como una obra o edificio que por su importancia histórica o artística toma bajo su protección el Estado. Para el caso que nos ocupa, un monumento se podría entender como un objeto que archiva memoria, una memoria elegida, en este caso, por el Estado.

En este sentido, la catedrática Priscila Echeverría Alvarado concluye que el monumento recuerda a lo políticamente correcto; pero también, por exclusión, a aquello que se pretende que se olvide por lo que es la figura de la memoria del olvido (2020, p.73). Por su parte, para Salas Sigüenza, el monumento es un *lugar de memoria* en donde el “Estado decide quién(es), cómo se le(s) recuerda, y lo que la sociedad asimilará, naturalizará y perpetuará” (2021, p. 57). Salas Sigüenza menciona que un *lugar de memoria* sirve como mecanismo definitorio de una *comunidad imaginaria* que responde a especificidades de raza, clase y género.

Conclusiones

La premura de limpiar al Ángel de la Independencia no fue por una preocupación de conservación; por el contrario, fue para evitar su potencia y la creación de nuevos símbolos de contrapoder. Lo que le preocupó al Estado no fue la intervención *per se* del monumento, si no su reinterpretación. Por lo tanto, el hecho de que el Ángel haya sido re-creado por efecto de la “multitud”, fue una pérdida posible y futura del control del Estado ya que fue un cuestionamiento a los valores de éste y su legitimidad tambaleó. Por unas horas el Ángel

se despatriarcalizó y de ahí vino el peligro para el Estado, pues ¿puede existir un Estado despatriarcalizado?

La importancia de las obras expuestas es que nos permiten conocer las huellas de aquello que ha sido fervientemente borrado. En *archiva_mutante* vemos estas piezas como si fuesen expedientes de las historias no contadas, aquello de lo que conformará la historia a contrapelo, las microhistorias que conformaron la resistencia. Walter Benjamin menciona que “articular históricamente lo pasado no significa conocerlo tal cual como realmente ocurrió... Significa apoderarse de un recuerdo tal cual como fulgura en el instante de un peligro” (Benjamin, 2009). En este sentido, estas obras son interpretaciones de un instante de la movilización colectiva de las mujeres, de un momento antes del peligro, de ahí su importancia.

Estas artistas nos muestran un rastro de la incomodidad y la rabia que sentimos día con día, con cada acoso, violación, feminicidio. *archiva_mutante* es una invitación a seguir compartiendo nuestras subjetividades al re-interpretar las ciudades, regresemos su potencia desde un lugar desautorizado, creativo, colectivo, libre y despatriarcalizado.

Referencias

Aristegui Noticias. (2020, 14 de octubre). Restauración del Ángel de la Independencia costó 22.4 millones de pesos. *Aristegui Noticias*. <https://aristeguinioticias.com/1410/mexico/restauracion-del-angel-de-la-independencia-costo-22-4-millones/>

Benjamin, W. (2009). *Estética y Política*. Las Cuarenta.

Brinkman-Clark, W. (2012). El Archivo Negro. Operaciones penitenciarias y archivísticas en el Palacio de Lecumberri. *Historia y Grafía*, 19(38), 127-169. https://www.revistahistoriaygrafia.com.mx/index.php/HyG/article/view/17/pdf_14

Cano, D. (2019). *La urgencia de borrar / The urgency to erase*.
<http://www.dianaecano.com/laurgenciadeborrar/>

Chávez, A., & Yépez, I. (2023). "archiva_mutante: Hacia una ciudad despatriarcalizada" en Bajo el Volcán. *Revista del Posgrado de Sociología*, BUAP.

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Trotta.

Echeverría Alvarado, P. (2020). La invisibilidad del monumento, el archivo y la memoria del olvido. *Revista Rupturas*, 10(2), 69-99.
<https://www.scielo.sa.cr/pdf/rup/v10n2/2215-2989-rup-10-02-69.pdf>

Equis. (2023, julio). *Centros de justicia para las mujeres. Informe Nacional 2018-2021*. <https://equis.org.mx/wp-content/uploads/2023/10/CEJUM-Informe-Nacional.pdf>

Fillieule, O. (2015). *La Manifestación. Cuando la acción colectiva toma las calles*. Siglo XXI.

Gil, J., & Guerrero, V. (2020, 14 de agosto). Julieta Gil y Verónica Guerrero: entrevista. *Mujeres Mirando Mujeres*. <https://mujeresmirandomujeres.com/julieta-gil-veronica-guerrero-entrevista/>

Gómez, M. (2021, 19 de agosto). Julieta Gil: Nuestra Victoria. *Este País*. <https://estepais.com/galeria/julieta-gil-nuestra-victoria/>

INEGI. (2023, 16 de abril). *Encuesta Nacional de Seguridad Pública Urbana, Primer Trimestre 2023*. https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2023/ensu/ensu2023_04.pdf

Kaplan, L. (Directora). (2024). *Tratado de invisibilidad*. [Documental]. Contingente Fílmico, Mil Millones, ISB Fillms.

Kern, L. (2020). *Feminist City*. Verso.

Kern, L. (2021). *Ciudad feminista. La lucha por el espacio en un mundo diseñado por hombres*. Bellaterra.

Mitchell, D. (2003). *The Right to the City. Social Justice and the Fight for Public Space*. The Guildford Press.

Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Fiordo.

Rancière, J. (2011). *The Politics of the Aesthetics. The Distribution of the Sensible*. Continuum.

Santamaría, V. (2021, 11 de marzo). Las restauradoras del glitter: Pintas, ángel y violencia contra mujeres. *Animal Político*. <https://animalpolitico.com/sociedad/restauradoras-glitter-pintas-angel-violencia-contra-mujeres>

Salas Sigüenza, I. (2021). Cuando la revolución es en femenino, es vandalismo. La Revolución de la Brillantina y la pugna por la memoria. *Sociología y tecnociencia: Revista digital de sociología del sistema tecnocientífico*, 11(1), 55-77. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7822691>