

Activación de antimonumentos como práctica hegemónica de cuidado y neutralización en la Ciudad de México

A ativação dos antimonumentos como prática hegemônica de cuidado e neutralização na Cidade do México

The Activation of Antimonuments as a Hegemonic Practice of Care and Neutralization in Mexico City

Samuel Hernández Dominicis

Universidad Iberoamericana, México

RESUMEN

Este artículo analiza las transformaciones que, desde 2019 hasta el presente, ha experimentado la práctica de colocar vallas frente a edificios y monumentos durante las protestas feministas en la Ciudad de México. Para ello, se exploran marcos conceptuales más allá de la Historia del Arte, con el objetivo de socializar enfoques teórico-metodológicos alternativos para el estudio de las prácticas visuales en el espacio público. En un primer momento, se evidencian las limitaciones analíticas de los acercamientos realizados desde el campo artístico. Luego, se identifican estrategias recurrentes en estas manifestaciones, como el montaje, el palimpsesto y el parasitismo. Finalmente, se analiza cómo las prácticas hegemónicas de cuidado y preservación de espacios con valor patrimonial o cultural en la CDMX implican, simultáneamente, la activación y la neutralización de ciertos antimonumentos.

Palabras claves: antimonumentos, hegemonía, estética de la protesta, neutralización

RESUMO

Este artigo analisa as transformações que a prática de colocar cercas em frente a edifícios e monumentos durante os protestos feministas na Cidade do México tem sofrido desde 2019 até o presente. Para isso, explora referenciais conceituais para além da História da Arte, com o objetivo de socializar abordagens teórico-metodológicas alternativas para o estudo das práticas visuais no espaço público. Primeiramente, são destacadas as limitações analíticas das abordagens oriundas do campo artístico. Em seguida, identificam-se estratégias recorrentes nessas manifestações, como montagem, palimpsesto e parasitismo. Por fim, analisa-se como as práticas hegemônicas de cuidado e preservação de espaços com valor patrimonial ou cultural na Cidade do México implicam, simultaneamente, a ativação e a neutralização de certos antimonumentos.

Palavras-chave: antimonumentos, hegemonia, estética do protesto, neutralização

ABSTRACT

This article analyzes the transformations that the practice of placing fences in front of buildings and monuments during feminist protests in Mexico City has undergone from 2019 to the present. To do so, it explores conceptual frameworks beyond Art History, aiming to share alternative theoretical-methodological approaches to the study of visual practices in public space. First, the analytical limitations of approaches from the artistic field are highlighted. Then, recurrent strategies in these demonstrations, such as montage, palimpsest, and parasitism, are identified. Finally, the analysis shows how hegemonic practices of care and preservation of spaces with patrimonial or cultural value in Mexico City simultaneously involve the activation and neutralization of certain antimonuments.

Keywords: antimonuments, hegemony, aesthetics of protest, neutralization

Mtro. Samuel Hernández Dominicis (Cuba, 1987): Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de La Habana (2011) y Máster en Estudios de Arte por la Universidad Iberoamericana de la CDMX (2019). Investigador, docente, crítico de arte y curador. Miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA), la Asociación de Estudios Latinoamericanos (LASA) y la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). En los últimos años, su trabajo de investigación ha estado centrado en la reflexión sobre la construcción del pueblo y el enemigo como categorías discursivas de los procesos populistas y totalitarios. Actualmente, cursa estudios doctorales en el Departamento de Literatura de la Universidad Iberoamericana, CDMX.

<https://orcid.org/0000-0001-7640-7366> | shdominicis@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 Samuel Hernández Dominicis

Prólogo

Para AMTA la gratitud infinita por su inquebrantable paciencia.

Este trabajo más que un artículo académico en propiedad, pretende habitar un espacio entre la escritura como gesto político y la indagación como proceso. Un esbozo reflexivo sobre un objeto de estudio que no solo está muy cercano en el tiempo del observador, sino sobre todo en constante transformación. En apenas dos años de haber señalado el fenómeno, no se ha logrado sistematizar la forma en la que se desarrolla la práctica, debido a que esta se ha transformado una y otra vez a partir de las propias lógicas de la ciudad, las formas de habitarla y las dinámicas hegemónicas de cuidado y regulación de los cuerpos en la misma. Por ello, a modo de prólogo, comienza el texto con un suave recorrido temporal que acerque la lectura al marco problémico.

En los últimos años, la Ciudad de México (CDMX) ha sido testigo de una vertiginosa transformación visual en su espacio público, especialmente en torno a los temas vinculados con el uso público de las fachadas de sus principales edificios y monumentos. Entre los distintos elementos que han contribuido a esta situación podemos señalar, en primer lugar, las intervenciones ciudadanas que sobre estos han tenido lugar durante marchas y protestas de la ciudadanía. Intervenciones, pintas, destrucciones y modificaciones generalmente efímeras que generan cierta incomodidad en los discursos hegemónicos. Y, posteriormente, la paulatina y cada vez más recurrente instalación de estructuras de madera y metal, colocadas alrededor de estos enclaves a modo de cerco con el propósito de protegerlos de las posibles acciones que las personas que toman el espacio público puedan realizar. Una paulatina bunkerización que, sin explicación necesaria, puede durar desde días hasta años.

Para hablar de las protestas feministas en la CDMX, se parte del año 2019 como fecha significativa en el marco cronológico reciente. Bajo el #NoMeCuidanMeViolan se articularon marchas y concentraciones que durante el mes de agosto y noviembre increparon la violencia policiaca. El detonante, la denuncia de violación por parte de una menor a cuatro policías en la alcaldía de Azcapotzalco. La primera fue el 12 de agosto, realizada desde la Secretaría de Seguridad Ciudadana (SSC) hasta la Procuraduría General de Justicia de la CDMX. La segunda, cuatro días más tarde, se replicó en más de quince ciudades del país. En la capital mexicana la concentración iniciada en la Glorieta de Insurgentes, terminó convertida en un bloqueo en torno a la avenida homónima con intervenciones sobre el Ángel de la Independencia. Y finalmente, el 29 de noviembre se replicó el performance *Un violador en tu camino* en el Zócalo capitalino, realizado por primera vez cuatro días antes en Chile. A partir de estos hechos se ha verificado un movimiento de continuidad interrumpida en lo que a marchas anuales se refiere. Sobre todo, realizadas con una mayor articulación de las diversas colectivas feministas, así como con una cada vez mayor cobertura mediática.

Desde las primeras manifestaciones la amplia cobertura mediática por medios nacionales e internacionales fue un aspecto significativo. Algunos se encargaron de construir una narrativa que destacaba el carácter violento de las protestas y los saldos de las mismas como actos vandálicos, mientras que invisibilizaban las causas o les restaban importancia. Otros de mayor alcance internacional, por el contrario, señalaron las fallas del sistema judicial, las peticiones de estas mujeres, así como su hartazgo ante la situación y la importancia de su lucha.

A partir de este momento y en las sucesivas manifestaciones, lo que comenzó como una medida preventiva con carácter temporal al colocar vallas para evitar daños se fue consolidado como una plataforma de expresión más, resignificada por la propia ciudadanía. Estas superficies, inicialmente concebidas como barreras de

protección, fueron reappropriadas como soportes de inscripción y denuncia. En cada uno de los paneles a lo largo de estos años se han plasmado consignas, mensajes y reclamos que resignifican su función original. Así, más allá de ser simples soportes divisorios colocados para el cuidado y preservación de los principales dispositivos simbólicos de la CDMX, estas estructuras han evolucionado hacia nuevas formas de “antimonumentos”, donde la memoria colectiva y las demandas sociales quedan registradas.

Las pintas feministas, como se han denominado estas intervenciones, destacan por su impacto visual y por su cercanía formal se han asociado al graffiti. Desde esta mirada, el ejercicio social se confunde con una práctica artística tradicionalmente *underground* y contrahegemónica; la cual se asume desde la visión tradicional del campo artístico como un elemento disruptivo propio de la creación contemporánea a partir de la segunda mitad del siglo XX ya bastante domesticado. Pero también, la relación que se establece por la semejanza conecta el gesto de la protesta con nociones como desobediencia civil y vandalismo; lo que respalda la retórica discursiva que se ha generado para demostrar cuán reprobable es su ejecución a nivel social y sobre todo para señalar negativamente la acción de las colectivas en el cuidado y la preservación del espacio público, el cual atenta contra el disfrute por parte de la ciudadanía.

Es importante señalar que a diferencia de la práctica artística mencionada, las pintas no discriminan superficies ni buscan encontrar lugares privilegiados de exhibición. Las intervenciones que ocurren durante marchas y protestas ocupan una gran diversidad de soportes donde no solo destacan paredes, cristales, calles y banquetas, edificios -patrimoniales o no, monumentos históricos, sino cualquier otro elemento intervenible durante los recorridos de las marchas como pueden ser jardineras, bancas, paradas de buses, cajeros automáticos etc. Razón por la cual estas acciones no solo cargan con los prejuicios históricos del medio expresivo que emplean, sino que son asumidas por el discurso

hegemónico como agresiones al espacio público donde se realizan. No es extraño encontrar entre los señalamientos más comunes las referencias a estas como un atentado a la ciudad, su belleza y sobre todo su historia o valor patrimonial. De ahí que sus gestoras sean tachadas en reiteradas ocasiones de ignorantes, vándalas, destructoras sin civilidad, delincuentes, etc.

Esta es una de las razones que ponen de manifiesto como una primera urgencia para la investigación abandonar los enfoques tradicionales que, para abordar el fenómeno desde el campo disciplinar de la Historia del Arte, asumen estas prácticas como "artísticas". En este sentido, rescatar producciones que desde otras disciplinas ya han incorporado nuevos enclaves teóricos a la discusión sobre las pintas se hace muy necesario. Tal es el caso, por ejemplo, del trabajo "Tatuar la ira sobre el cuerpo de la ciudad: las pintas feministas como práctica estética" de la Dra. Selma Rodal Linares. En este, la autora concentra su mirada en las pintas realizadas sobre el Ángel de la Independencia de la CDMX en agosto de 2019 y señala cómo estas poseen un potencial de carácter performativo para exhibir otras formas de vivir y decir (p. 255). El hecho de no provenir del campo de las artes visuales, sino de la filosofía y las letras, incide positivamente en que sus referentes sean mucho más variados y que la idea de lo estético no se ancle en las consideraciones tradicionales de la mencionada disciplina. No es de extrañar que su indagación concluya con enunciaciones contundentes sobre el poder de estas prácticas, el cual radica no solo en hacer visible la borradura de las narrativas oficiales sino también en la apertura de un lugar donde pueden surgir nuevas experiencias de lo político (p. 257).

La transformación del espacio urbano

Desde el año 2019 puede constatarse en la cobertura mediática realizada la colocación de vallas, inicialmente superficies de madera

y posteriormente de metal, como práctica hegemónica de cuidado y preservación de los principales dispositivos simbólicos de la CDMX. Era común entonces que cuando terminaba la manifestación o marcha, se procedía a la limpieza tanto de las diversas superficies intervenidas como de las vallas que habían protegido edificios y monumentos por parte del personal del sistema de limpia de la Secretaría de Obras y Servicios de forma simultánea. Un ejercicio de borrado masivo tenía lugar de forma inmediata que, en su afán de ser efectivo y fugaz, no distinguía superficies ni métodos para su tratamiento. Lo que evidenciaba como el interés por la conservación de elementos patrimoniales o artísticos no era una de sus prioridades.

En fechas más recientes se ha comprobado que esta situación ha cambiado. Ante la ocurrencia de marchas y manifestaciones, las vallas se vuelven a colocar ante enclaves de interés urbano sin que las intervenciones realizadas con anterioridad hayan sido removidas. Se conservan así en cada una de sus superficies los trazos de las intervenciones anteriores, combinándose así diversas inscripciones y temporalidades. En la ubicación aleatoria que reciben cada una de las planchas que conforman el cerco, se comprueba la acumulación y superposición de mensajes a lo largo del tiempo. Los restos de las inscripciones anteriores, aunque escindidos y dispersos, continúan siendo legibles. Y es esta coexistencia aleatoria de fragmentos de escritura lo que produce un montaje visual que no solo reactiva las demandas del pasado, sino que las mantiene vigentes en el presente. La parte activa el todo y a la vez denuncia la sustracción, exhibe su violencia. Como resultado, estas estructuras se convierten en palimpsestos urbanos, donde la memoria y la protesta se entrelazan mediante su montaje en un discurso polifónico que clama justicia social.

Como ya se ha manifestado en el propio análisis, este fenómeno desafía las categorías estéticas tradicionales desde una perspectiva teórica. Pero antes de generar nuevas herramientas para la reflexión, es posible considerar y conectar las ya existentes en

otras disciplinas para abonar el terreno propicio a las nuevas miradas que exigen este tipo de acercamientos. De ahí que sea pertinente regresar al texto *La invención de lo cotidiano*, donde Michel de Certeau (1980) plantea que las prácticas cotidianas de apropiación del espacio constituyen una forma de resistencia. En la parte titulada “Prácticas de espacio”, el autor aborda cómo en la vida cotidiana las personas utilizan estrategias de resistencia sutiles para subvertir las estructuras de poder y control impuestas por las instituciones. Por ejemplo, la forma en que un sujeto camina o navega por la ciudad puede convertirse en una manera creativa o incluso subversiva de hacer uso del espacio frente al diseño urbano y las propias normas sociales. *El andar afirma, sospecha, arriesga, transgrede, respeta, etcétera, las trayectorias que “habla”* (112). Estas prácticas cotidianas, que pueden parecer insignificantes, son para de Certeau una forma de resistencia contra las estructuras que buscan ordenar y controlar la vida de los individuos, ya que permiten a las personas subvertir, transformar y apropiarse del espacio y de los sistemas establecidos de manera invisibles, pero profundamente significativas. Esta idea es clave para entender cómo la ciudadanía resignifica las vallas que el gobierno ha impuesto como barreras al intervenir sus superficies protectoras durante las marchas y las manifestaciones. Transforman su función original y de esta forma, transgreden la norma establecida.

Del mismo modo en *Sculpture in the Expanded Field*, Rosalind Krauss (1979) contribuye a comprender la transformación del monumento a partir de la modernidad y sobre todo en la segunda mitad del siglo XX hacia formas alternativas de inscripción en el espacio público. Para ello, la autora aborda cómo el propio concepto de escultura se ha expandido más allá de los límites tradicionales, particularmente en su relación con el espacio público y el monumento. La clave para entender el abordaje de Krauss para sostener esta expansión está en su discusión sobre la “escultura expandida”, que aparece a lo largo de su ensayo, pero específicamente en la parte donde analiza las formas de inscripción en el espacio público. Krauss introduce así un enfoque sistemático para pensar en la escultura fuera de su forma tradicional (en

pedestal, materializada en un objeto autónomo). En esta sección, describe cómo los artistas de la década de 1970 comenzaron a crear obras que ya no se limitaban a la escultura como una representación estática, sino que exploraban las relaciones entre esta, el espacio y la experiencia del espectador.

El concepto de monumento, tradicionalmente asociado con la conmemoración y la autoridad, se amplía al considerar obras que funcionan más como intervenciones temporales o como transformaciones del espacio público. En lugar de ser estáticas y celebratorias, estas formas de escultura se inscriben en el espacio público de manera dinámica, cambiando la percepción y la interacción del público con su entorno. Krauss utilizó en su ensayo los ejemplos de Robert Smithson, creador de la *Spiral Jetty* (1970), y la obra de Richard Serra, para ilustrar cómo la escultura puede convertirse en un proceso relacionado con el tiempo, el cambio y el contexto, en lugar de ser un objeto monumental en un lugar fijo. Esto abre la puerta a concepciones más amplias de lo que un monumento puede ser, conectando el concepto con prácticas que transforman o activan el espacio público en vez de simplemente ocuparlo.

Por lo tanto, en *Sculpture in the Expanded Field*, Krauss nos ayuda a comprender cómo la conceptualización de un monumento se ha desplazado hacia estas nuevas formas de inscripción en el espacio público, basándose en la temporalidad, la experiencia y la interacción, en lugar de la permanencia y la conmemoración tradicionales. Y, desde esta mirada, las vallas inscritas adquieren otra connotación: una dimensión que se mueve entre la escultura en el campo expandido, el monumento que activa el espacio y afecta a las personas que por este transitán o el antimonumento en el sentido desafiante del presente a las categorías modernas. Sin desconocer la propia performatividad que su generación *in situ* conlleva, así como las relaciones que a posteriori su efímera vida puede activar tanto en las experiencias como en las formas de habitar la urbe.

Probablemente de todas las vallas intervenidas, el gesto colectivo que tuvo lugar sobre la estructura de acero – de tres metros de alto por 250 metros de largo – que se colocó frente al Palacio Nacional el 6 de marzo de 2021 durante el gobierno del presidente Andrés Manuel López Obrador sea uno de los mejores ejemplos para comprender esta transformación antes señalada. La conversión de la misma por parte de la ciudadanía en un antimonumento, por su carácter efímero y contingente, cuya superficie mediante la inscripción de los nombres de las desaparecidas dio cuerpo a las víctimas de feminicidio en México. Y a la vez, debido a su espacio finito, evidenció la imposibilidad de listarlas a todas. Presencia y ausencia ancladas a la inscripción en las vallas como lápidas temporales que durante su permanencia dieron cuenta del dolor más allá de los cuerpos de las y los dolientes.

Definiciones como *performance*, monumento, intervención pública, *site specific* etc. solo evidencian la limitación propia de cada uno de los conceptos para analizar estas prácticas. La necesidad de pensar desde un ámbito expandido donde lo escultórico se transforma, como lo hace la propia idea de monumento, se hace evidente. Incluso la propia retirada de las vallas transformadas en memorial da cuenta de ello y contribuye a la crisis de las denominaciones.

Hacia otras metodologías de análisis frente a las nuevas estrategias visuales

Debido a que los abordajes desde la Historia del Arte tradicional, que asume las pintas como graffiti o murales, está sesgado y limitado desde su propio punto de partida es necesario rearticular el arsenal teórico metodológico disponible para poder reflexionar en torno a estas. Incluso, cualquier otro acercamiento que parte de estas como obras de arte está condenado al fracaso por establecer de antemano sus propias condiciones de imposibilidad. Para reflexionar en torno a estos antimonumentos es necesario recurrir a otros marcos teóricos que integren conceptos de estudios

visuales, teorías de la huella y la inscripción en Derrida, así como nociones de montaje y parasitismo. Renovar los análisis no implica necesariamente partir de cero, sino más bien un ejercicio de revisión relacionar que permita articular el conocimiento previo en aras de producir nuevos acercamientos.

Cuando Walter Benjamin aborda el cine en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), señala el montaje como una estrategia para resignificar el material preexistente. Sobre todo, al establecer la forma en que el montaje cinematográfico produce nuevos significados al reorganizar fragmentos de la realidad para el espectador. Esto transforma tanto la percepción como la experiencia del mismo. De ahí que señale cómo el cine introduce una nueva forma de entender el arte, al recomponer este la realidad de forma no lineal y por tanto desafiar la continuidad de la percepción tradicional. El montaje no solo hace accesibles determinados aspectos de la realidad en forma distinta a la percepción habitual, sino que también los reorganiza en una configuración completamente nueva, alterando su significado original.

Esta concepción está influenciada tanto por las técnicas que empleaba Bertolt Brecht en su teatro épico, así como por la obra del cineasta soviético Sergei Einsestein que utilizaba el montaje dialéctico a partir de la yuxtaposición de imágenes con el objetivo de generar nuevas interpretaciones. El montaje para Benjamin no solo va a ser una forma de descomponer la realidad, sino que también va a permitir su reconfiguración crítica. Por eso podemos hablar de una resignificación del material preexistente. Algo semejante a lo que ocurre con la colocación de las vallas a partir de unidades previamente intervenidas, las cuales en su nuevo orden visual adquieren otra connotación. El montaje de fragmentos de textos e intervenciones visuales termina por crear nuevas narrativas de protesta en el tejido urbano.

En *De la gramatología* (1967), principalmente en la segunda parte del libro, titulada “La “violencia” de la letra: de Lévi-Strauss a Rousseau”, Jacques Derrida introduce la idea de la escritura como una huella siempre en transformación. El concepto de huella (*trace*), se convierte en un elemento clave a lo largo del desarrollo del texto y se relaciona con la metafísica de la presencia y su crítica. En su argumentación, el autor señala cómo no puede entenderse la escritura como la simple transcripción de un significado fijo. Por el contrario, esta está en constante transformación y diferimiento. De ahí que la escritura, más que un elemento secundario entendido como la representación del habla, introduzca una dinámica de ausencia y desplazamiento. Por ello el significado nunca queda fijado por completo. La huella no es una presencia; es la marca de una ausencia, la diferencia misma que permite el significado, pero que nunca es plenamente capturada en una presencia absoluta. Esta reflexión genera un importante cuestionamiento a la visión tradicional que coloca la escritura en segundo lugar frente a la palabra hablada, es decir descentra la primacía del logos para mostrar que el signo siempre está abierto a reinterpretaciones. Es decir, no es nunca definitivo o unívoco.

Las vallas, como superficies de múltiples intervenciones, funcionan entonces como palimpsestos urbanos que van registrando de forma acumulativa la memoria de la protesta. Y esto sucede tanto de forma individual, en relación con cada plancha colocada, como en la nueva dinámica de lectura que se establece a partir de su colocación aleatoria. Como superficie de y para la inscripción, al hacerse presente en su materialidad esta da cuenta de la propia ausencia denunciada.

Aunque la biología como ciencia aporta la idea del parasitismo y nos permite utilizar su comportamiento para problematizar el objeto de estudio de este ensayo, el filósofo, historiador de la ciencia y ensayista francés Michel Serres (1930-2019) fue conocido por la utilización de un enfoque multidisciplinario a tono con esta reflexión. Su obra, que asume una perspectiva no jerárquica del

conocimiento, exploró entre otros aspectos la comunicación y la traducción. En su texto *Le Parasite* (1980), parte del empleo de la metáfora que da nombre al libro para analizar la comunicación y la relación entre emisores y receptores. En este explica cómo ciertos sistemas pueden apropiarse de estructuras existentes para subvertir su función original. Esta idea aparece a lo largo del texto, pero sobre todo se aborda en el análisis que realiza del parasitismo en la comunicación y la organización social.

Serres explica que el parásito no solo interrumpe un sistema, sino que tiene la capacidad de reorganizarlo en su propio beneficio. Por ello no solo puede verse la acción de este como una alteración de las estructuras establecidas, sino también como una transformación que produce algo nuevo. Digamos, por ejemplo, la inversión de una jerarquía de poder o incluso llegando a cambiar las reglas del juego. A nivel comunicativo, el ruido que introduce el parásito en un canal no es solamente interferencia. Puede convertirse en una nueva fuente de significados e incluso en una nueva norma dentro de un sistema. Como cuando un invitado desplaza al anfitrión y al apropiarse de la hospitalidad ofrecida se vuelve dueño de la situación.

Cuando se traslada el análisis a los sistemas políticos y económicos, se entiende entonces como los actores periféricos e incluso los oportunistas pueden infiltrarse en las estructuras dominantes y así transformarlas desde dentro. En este sentido, las intervenciones en las vallas gubernamentales parasitan su función restrictiva para convertirlas en plataformas de expresión ciudadana. El parásito interrumpe, perturba, desvía; pero al hacerlo, abre un nuevo espacio, instaura un nuevo orden, funda un nuevo sistema de relaciones. Lo que buscaba separar, contener, impedir la inscripción sobre monumentos y edificios, termina así magnificando la protesta.

Montaje, huella, palimpsesto y parasitismo se convierten en nociones claves para abordar el potencial desafiante y transgresor

de las pintas. Pero también dan cuenta de las relaciones que las pintan activan con las superficies que las portan. De ahí que sea necesario complejizar el análisis a partir de las amenazas que su propia operatoria activa. Es decir, esta nueva performatividad que se expresa en la protesta ciudadana que tiene lugar en el espacio público puede ser absorbida por las mismas estructuras a las que busca desafiar. Lo que puede comprobarse en el análisis sobre la cooptación y regulación de las manifestaciones públicas que Judith Butler realiza en *Notes Toward a Performative Theory of Assembly* (2015).

Para abordar la normatividad del espacio público y la regulación de los cuerpos reunidos, la autora señala cómo cuando los estados o instituciones incorporan ciertas demandas dentro de sus mecanismos sin alterar sus fundamentos, la protesta termina siendo absorbida por estos. El acto de la protesta se vuelve legible dentro del marco del poder y es esto mismo lo que a veces lleva a su neutralización. Las narrativas del gobierno al regular, institucionalizar o enmarcar las protestas pueden desactivarlas como fuerza radical de cambio. Lo que sucede, por ejemplo, con la recolocación de las vallas intervenidas como ejercicio de cuidado hegemónico.

La resignificación hegemónica de la protesta

Cómo puede entenderse este cambio en la actitud del Gobierno en materia de significados y sobre todo cómo impactan estas inscripciones en la urbe fuera de la celebración de marchas y protestas, son algunas de las preguntas iniciales que han motivado esta exploración. Las cuales también permiten repensar el alcance de los acercamientos que en materia de visualidad y arte público la comunidad académica ha desplegado ante estas prácticas. Durante la realización del I Seminario Nacional del Grupo de Arte Público en México el Dr. Carles Méndez señaló en una conferencia magistral¹

¹ Carles Méndez: Narrativas urbanas y poesía de intemperie. Martes 29 de octubre de 2024. Universidad Iberoamericana, CDMX. <https://www.youtube.com/watch?v=JgUBhbm4zXg>

la posibilidad de tomar la urbe como un campo problemático desde la discusión estética, donde las intervenciones sobre ella implican tanto las formas de hacer como del sentir y pensar la ciudad. Desde la premisa de la ciudad como libro, concentró su presentación en las potencialidades de la textualidad en la superficie de la ciudad. Y sobre todo, la posibilidad de asumir la urbe como la confluencia de distintos textos dispuestos de forma entretejida para ser leídos como realidades de la ciudadanía.

No debe olvidarse que en los últimos dos años la forma en que se colocan las vallas ha experimentado ciertas transformaciones, sobre todo a partir de la polémica generada en torno al muro que se erigió frente al Palacio Nacional en el gobierno del expresidente Andrés Manuel López Obrador. Aunque hoy se continúan empleando estas estructuras con el mismo fin, a diferencia de ocasiones anteriores estas se elevan ya intervenidas. Por un lado, se reducen los costos asociados a la limpieza y restauración de las superficies y, por otro lado, se limitan los espacios susceptibles de ser intervenidos en las vallas. La posibilidad de la inscripción sobre las mismas como gesto disruptivo se neutraliza, y con ello su potencia política desestabilizadora. Por otro lado, al reincorporar estas intervenciones a las calles como parte del paisaje urbano y mantener en ellas sus inscripciones, se diluye su impacto inicial. La resistencia, de la cual estas daban cuenta, se transforma en una estética de protesta regulada. Se convierten en parte de la rúbrica de lo permitido y con ello corren el riesgo de perder su fuerza crítica. La misma estructura que buscaba desmantelar las ha estetizado al incorporarlas a sí misma y con ello termina por neutralizarlas.

La manera en que el Gobierno ha incorporado estas intervenciones a la narrativa oficial, cooptando su efectividad como mecanismo de resistencia se convierte en un aspecto crucial de este fenómeno. En un giro paradójico, las vallas intervenidas han sido reapropiadas como evidencia del pluralismo y la tolerancia estatal frente a la protesta. Esta estrategia de resignificación hegemónica puede interpretarse desde la perspectiva de Antonio Gramsci (1971)

en *Cuadernos de la cárcel*, donde la hegemonía se consolida mediante la absorción de discursos opositores dentro del marco institucional. Al integrar las vallas intervenidas como parte del paisaje urbano, el gobierno reduce su capacidad disruptiva y las convierte en un testimonio controlado de la protesta.

El concepto antes señalado que menciona Butler como “estética de la protesta regulada” refuerza esta idea, mostrando cómo la institucionalización de ciertas expresiones contestatarias puede socavar su potencial transformador. De este modo, las intervenciones en las vallas pueden leerse como una forma de catarsis simbólica que, lejos de desafiar el poder hegemónico, lo legitiman. La activación de las expresiones antimonumentales que resultan de la intervención de las vallas como práctica hegemónica de cuidado y preservación de los principales dispositivos simbólicos de la CDMX da cuenta de ello.

Entender por qué se mantienen estos fragmentos de trazos visibles como cadáveres expuestos, a modo de Tzompantli contemporáneo, desnuda una operatoria política que sustenta la validez del discurso hegemónico. El mismo que sustenta la necesidad de protección de la urbe ante las mujeres, entendidas como vándalas, y su acción. Las mismas vallas que en su superficie evidencian las consecuencias que su colocación frente a monumentos y edificios buscan evitar, manifiestan tanto su necesidad como efectividad. Que la acción active las expresiones antimonumentales, no le quita su carácter hegemónico y regulador al haber normalizado antes el gesto político como agresión y atentado. Y ahí radica precisamente su poder neutralizador, su posible victoria.

A nivel comunicativo se recapitaliza la acción de colocar vallas de metal por parte del gobierno de la CDMX y se resignifica como práctica necesaria para la preservación del orden. Se materializa en ellas el encargo social que tiene el estado frente a la ciudadanía. No debe olvidarse que como operatoria estas son colocadas antes de la realización de las marchas en fechas conmemorativas -lo que acentúa

su carácter preventivo- y son retiradas generalmente días después de la conclusión de las marchas o protestas. Es esta misma situación la que ha llevado a que muchas mujeres y colectivas exijan que se tomen con ellas y sus cuerpos las mismas medidas de salvaguarda y protección que se activan ante edificios de interés gubernamental y monumentos. Sobre todo, señalando que los millones de pesos del erario público que se invierten en la bunkerización temporal de la urbe y sus espacios, deberían destinarse a la financiación de programas que incidan en la reducción de las desapariciones, los feminicidios, así como los casos de violencia de género. Situación que por un lado denuncia la falta de presupuesto para temas de género, pero que desde la analogía reconoce la acción como práctica de cuidado y preservación.

Conclusiones

El análisis de las vallas intervenidas y de la transformación que su colocación en la Ciudad de México a partir del año 2019 hasta la fecha ha experimentado, demuestra que el espacio público es un territorio en constante disputa simbólica. Lo que inició como una estrategia gubernamental de protección a edificios y monumentos se convirtió en una plataforma de expresión ciudadana que, con el tiempo, ha sido progresivamente neutralizada por el mismo aparato estatal. La activación de ciertas expresiones antimonumentales como parte de las prácticas hegemónicas de cuidado y preservación de los principales dispositivos simbólicos de la CDMX, no es percibida por parte del gobierno como una amenaza.

La resignificación de estas estructuras en el espacio público por el discurso oficial permite observar cómo operan los mecanismos de cooptación y absorción de la protesta en el discurso hegemónico. Sin embargo, este gesto no elimina del todo su carácter como potencia desestabilizadora. La persistencia de estas intervenciones también muestra que la memoria colectiva y las demandas de justicia encuentran formas de resistir y seguir presentes en la

ciudad. En tanto signos, su significado nunca queda fijado por completo y estos están siempre abiertos a reinterpretaciones. Su presencia da cuenta a su vez de la ausencia que denuncian. Es por ello que el estudio de estos “antimonumentos” y cómo se (re) activan invita a repensar la relación entre arte, activismo y poder, así como a desarrollar nuevas metodologías de análisis para abordar las prácticas visuales emergentes en el espacio urbano.

Referencias

- Benjamin, W. (1936). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ediciones Godot.
- Butler, J. (2015). *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Harvard University Press.
- Certeau, M. (1990). *La invención de lo cotidiano. Artes de Hacer I*. Universidad Iberoamericana.
- Derrida, J. (1967). *De la gramatología*. Siglo XXI.
- Gramsci, A. (1971). *Cuadernos de la cárcel*. International Publishers.
- Krauss, R. (1979). *Sculpture in the Expanded Field*. October, 8, 31-44.
- Méndez, C. (2024, 29 de octubre). *Narrativas urbanas y poesía de intemperie*. Universidad Iberoamericana, CDMX. [Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=JgUBhbm4zXg>
- Rodal, S. (2021). Tatuar la ira sobre el cuerpo de la ciudad: Las pintas feministas como práctica estética. *Plataforma Abierta De Libros Y Memorias Académicas - PALMA*, 209–262. <https://cipres.sanmateo.edu.co/ojs/index.php/libros/article/view/364>
- Serres, M. (1980). *El parásito*. Grasset.