

# Teresa Margolles, Laura Valencia y Fabiola Rayas: una obra cuerpo a cuerpo con la violencia

Teresa Margolles, Laura Valencia and Fabiola Rayas:  
a work that confronts violence head-on

CAROLINE PERRÉE\*

## Resumen

Desde hace más de veinte años se desarrollan prácticas artísticas en el espacio público para dar visibilidad a las formas de violencia que impactan a la sociedad civil mexicana. Iniciado por colectivos que trabajan o no con artistas, el uso de formas artísticas invita a preguntarse acerca de las potencialidades que tiene la creación, las estéticas que se ponen en práctica frente a la violencia y los impactos que logra. El análisis se refiere a dos generaciones de artistas mujeres que han puesto la violencia social y política en el centro de su práctica: Teresa Margolles (1965), Laura Valencia (1979) y Fabiola Rayas (1985). Cada retrato pretende comprender cómo el arte pasa del museo a la calle y los cambios inducidos por este desplazamiento en términos de elaboración, recepción y exposición. El análisis permite interrogar los vínculos entre arte y activismo, el papel que desempeña el cuerpo y la originalidad de la obra resultante.

**Palabras clave** • activismo, Fabiola Rayas, Laura Valencia, México, Teresa Margolles

## Abstract

For more than twenty years, artistic practices have been developing in the public space, in order to make visible the forms of violence that impact Mexican civil society. Initiated by collectives working or not with artists, the use of artistic forms invites us to question what potentialities creation contains, what aesthetics are implemented in the face of violence and with what impacts. The analysis focuses on two generations of women artists who have placed social and political violence at the heart of their practice: Teresa Margolles (1965), Laura Valencia (1979) and Fabiola Rayas (1985). Each portrait aims to understand how art moves from the museum to the street and the changes induced by this movement in terms of elaboration, reception and exhibition. The analysis allows us to question the links between art and activism, the role played by the body and the originality of the resulting work.

**Keywords** • activism, Fabiola Rayas, Laura Valencia, Mexico, Teresa Margolles

---

\* **CAROLINE PERRÉE** | Doctora en Historia del Arte. Université Paris y Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos • <https://orcid.org/0000-0002-3957-2394> • [carolineperree@hotmail.com](mailto:carolineperree@hotmail.com)

FECHA DE RECEPCIÓN: 9 de febrero de 2026 • FECHA DE ACEPTACIÓN: 15 de abril de 2026.

**Citar este artículo como:** PERRÉE, C. (2026). Teresa Margolles, Laura Valencia y Fabiola Rayas: una obra cuerpo a cuerpo con la violencia. *Revista Nodo*, 20(40), enero-junio, pp. 32-51. doi: 10.54104/nodo.v20n40.2422

**E**L ACTIVISMO DE LAS MUJERES ARTISTAS es un tema de actualidad candente, que inicia en los años sesenta y setenta con la emancipación de la mujer. Si las luchas llevadas a cabo para denunciar las desigualdades entre los géneros han conducido a avances relativos según los países y las culturas, ¿qué es lo que motiva hoy el resurgimiento del activismo por parte de las artistas mujeres? El impacto de la violencia parece ser central. Para ser más precisos, habría que hablar de violencia en plural. En el caso de México, es sintomático que la cuestión del femicidio emerja en el debate público cuando las formas de violencia se multiplican y se generalizan. El informe de la ACLED<sup>1</sup> coloca a México en cuarto lugar entre los países más peligrosos del mundo. Mientras oficialmente es una democracia, desde 2006 el país vive un conflicto abierto con el crimen organizado, que afecta a la sociedad civil, víctima de homicidios, feminicidios, desapariciones forzadas, tráfico de seres humanos, etcétera.

Desde hace más de veinte años, las prácticas artísticas ocupan un lugar destacado en la denuncia de la violencia, el hecho de hacerla visible y hacer memoria. Estas prácticas emanan de artistas y/o colectivos procedentes de la sociedad civil. Entre estos actores, las mujeres desempeñan un papel fundamental. Desde los años noventa, dos generaciones de artistas mujeres trabajan a partir de la violencia, lo que permite analizar la evolución de las prácticas utilizadas, sus modalidades y objetivos, cuestionando su posicionamiento y el impacto de la creación. ¿Cómo conciliar el compromiso contra la violencia con la creación artística personal? ¿Qué objetivos se atribuyen a la obra y qué estéticas suscitan?

El estudio de la obra de Teresa Margolles, Laura Valencia y Fabiola Rayas Chávez permite aportar elementos de respuesta, porque, por una parte, las tres sitúan su creación en una violencia política sin limitarse a la violencia de género, aunque su práctica implique una estrecha colaboración con las mujeres. Por

otra parte, cada una opta por afrontar la violencia desde el cuerpo de diferentes maneras: Teresa Margolles pone el cuerpo del receptor en contacto con un cuerpo violentado; Laura Valencia explora los traumas de la memoria a partir de un cuerpo sensorial, y la obra de Fabiola Rayas Chávez da a luz un cuerpo colectivo.

## El cuerpo en el arte: un enfoque antropológico de las interacciones

El cuerpo adquiere un papel protagónico en el arte contemporáneo a partir de los años sesenta con la aparición del performance. Sin embargo, su uso como herramienta de análisis en el ámbito teórico es más reciente: desde hace unos veinte años, la cuestión de las emociones y los afectos surge con las teorías sobre el género y lo *queer*, ya que ponen el cuerpo y su poder de acción en el centro de los debates.

Paralelamente, desde los años noventa, la historia del arte ha experimentado una renovación en el análisis del objeto artístico gracias a la antropología de las imágenes. Alfred Gell la define como “el análisis teórico de las relaciones sociales en torno a los objetos que median la intencionalidad social” (2009: 9). Considera los objetos de arte como “agentes sociales” y “el arte como un sistema de acción que busca cambiar el mundo” (8-9). Por su lado, Hans Belting insiste en las interacciones que se establecen entre las imágenes y sus receptores a partir de una articulación entre el cuerpo, la imagen y el medio.

Éste es el enfoque que subyace a nuestro análisis desde la historia del arte, porque se centra en un estudio de la obra en un modo relacional desde el cuerpo. Ahora bien, este modo relacional caracteriza la obra de las tres artistas estudiadas, que emplean el cuerpo como un vector relacional dotado de poder de acción. Cada una de ellas elabora una estética basada en un vínculo tejido entre la obra y el receptor a través de un cuerpo solicitado para (re)actuar. La implementación y las modalidades de acción difieren una a otra, según el grado de transformación que atribuyen a la creación artística.

<sup>1</sup> ACLED (Armed Conflict Location & Event Data Project): <https://acleddata.com/series/acled-conflict-index>

Así, nuestro estudio propone, por una parte, tres retratos monográficos individualizados para comprender la estética propia de cada artista. Por otra parte, se basa en un análisis plástico de las obras a partir de su contexto sociocultural para comprender la singularidad de los enfoques artísticos impulsados frente a la violencia.

## Teresa Margolles: crónica de una violencia expuesta

### *La creación a prueba de la morgue*

Nacida en 1963 en Culiacán, Sinaloa (México), Teresa Margolles creció en un contexto dominado por las problemáticas relacionadas con el narcotráfico, que se han extendido de manera progresiva a todo el país. En los últimos treinta años, el aumento de la violencia proviene de varios factores, entre ellos, la debilidad de las instituciones del Estado debida a la impunidad y la corrupción; la falta de desarrollo social y profesional, en particular para los jóvenes; la pérdida de poder de algunos cárteles tradicionales en favor de reconfiguraciones de una multiplicación de grupos pertenecientes al crimen organizado, que diversifican y multiplican sus actividades ilegales.

Tras estudiar arte y comunicación y obtener un título en medicina forense, Teresa Margolles cofundó el colectivo Semefo (Servicio de Medicina Forense) entre 1990 y 1999. El trabajo de la artista en una morgue se basa en la realidad de un territorio dominado por las venganzas de los cárteles. En los años noventa, el líder mafioso conocido como el “Chapo Guzmán” cofundó el cártel de Sinaloa. La orquestación de la violencia por parte del crimen organizado se despliega en escenificaciones ampliamente difundidas por los medios de comunicación, lo que subraya en papel de la imagen de acuerdo con Jean-Luc Nancy:

Ahora bien, la violencia [...] siempre se lleva a cabo en una imagen. [...] lo que importa para el violento es que la producción del efecto sea indisociable de la

manifestación de la violencia. El violento quiere ver su huella en lo que ha violentado, y la violencia consiste precisamente en imprimir esa huella.<sup>2</sup>

En México, esta avalancha de imágenes mediáticas ofrece la paradoja de la demostración de un poder de muerte fuera de lo común, que acaba fundiéndose con el paisaje cotidiano. La violencia y sus consecuencias se convierten en una realidad social ordinaria, palpable a diario, vivida por cada uno en su carne, normalizada porque la imagen la banaliza. La artista que se enfrenta a la violencia también se enfrenta a este escollo formado por lo visual: ¿cómo denunciar esta violencia sin perpetuarla? ¿A qué materiales recurrir y qué *modus operandi* aplicar para evitar su banalización?

Las primeras instalaciones de Margolles toman la forma de escenografías macabras que se inscriben en una estética “gótica”, cercana a la de un Frankenstein (Medina, 2009: 17). Pero en los años 2000, su obra opera un giro estético mediante el empleo de materiales brutos, que la artista asocia a una materia orgánica tomada de los cadáveres. Teresa Margolles elige trabajar en la morgue, descubriendo que el tratamiento infligido a los cadáveres sigue reflejando las desigualdades sociales y la violencia a las que están sometidos los seres vivos.

La morgue se convierte en su taller de creación, de donde obtiene los materiales plásticos: residuos corporales como sangre y órganos, productos líquidos que se utilizan para lavar los cadáveres, así como las sábanas que los cubren. El uso de materiales en bruto evoca el arte povera y el ensamblaje remite a una estética minimalista: bloques de hormigón forman esculturas geométricas, sábanas teñidas de sangre o marcadas con huellas corporales se exponen como pinturas, se pulverizan líquidos en las salas de exposición. Plásticamente, sus obras pertenecen a una estética abstracta, pero su arte está impregnado de materia orgánica. Sus obras están animadas por la materialidad corporal de seres que han sido aniquilados por una acción violenta y que

<sup>2</sup> Traducción de la autora.



Teresa Margolles, *Cleaning*, 2009. Exposición *¿De qué cosa podríamos hablar?*, 2010. Pabellón de México, Bienal de Venecia. © Cortesía de la artista.

la artista busca reintroducir entre los vivos. Es desde el cuerpo que su creación opone resistencia a la violencia de la aniquilación.

### **Una estética relacional del malestar**

Reconocida internacionalmente, Teresa Margolles<sup>3</sup> participó en tres ocasiones en la Bienal de Venecia (2009, 2019 y 2024). En 2009 representa México en una de las manifestaciones más prestigiosas del mundo. Su participación es pionera en la denuncia de la violencia en México en la escena internacional desde el ámbito artístico. Sus dispositivos desarrollan una práctica participativa con los espectadores, pero también con las familias de las víctimas.

El proyecto fue curado por Cuauhtémoc Medina. El título *What else could we talk about?* (*¿De qué cosa*

<sup>3</sup> Biografía en <https://www.mor-charpentier.com/fr/artist/teresa-margolles/>

*podríamos hablar?*) es poco explícito en cuanto al contenido de la obra expuesta. En cambio, formulado bajo la forma de una pregunta retórica, crea un efecto de espera en el espectador. Sin embargo, esta expectativa se ve defraudada, ya que no hay nada que *ver*. Ninguna obra ocupa las primeras salas, mientras que en otra, una persona sola lava el suelo, como si el personal de mantenimiento procediera a la limpieza. Los habituados al arte contemporáneo saben que no hay que confiar en las apariencias y recurren a la lectura del cartel.

De esta lectura surge la obra y, con ella, su *modus operandi*: titulada *Cleaning* (2009), retoma la sustancia utilizada en *Vaporización* (2001) y *En el aire* (2003) con el uso de un líquido de lavado a base de sangre y agua. La sangre fue recuperada del lugar donde se produjeron asesinatos y ajustes de cuentas en Sinaloa y Baja California. La persona que limpia el suelo es un familiar de la víctima.

El receptor camina sobre la obra; literalmente tiene los pies dentro. Aquí se enfrenta a uno de los modos de recepción utilizados por la artista para hacer presente



Teresa Margolles, *Telas*, 2009. Exposición *¿De qué cosa podríamos hablar?*, 2010. Pabellón de México, Bienal de Venecia. © Cortesía de la artista.

el hecho de ser víctima de la violencia: el contacto en lugar de lo visual. Frente a la oleada de imágenes de la prensa sensacionalista, Teresa Margolles opone un material minimalista que encierra una materia orgánica y la pone en contacto con el visitante en un modo doble, sensible y relacional. De inicio, la obra crea un contacto físico entre el espectador y la víctima, incluso si el primero conserva sus zapatos; luego provoca un contacto con un familiar de la víctima. Por ser la única persona en un lugar de exposición desierto, el receptor es invitado a interrogarlo. *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, dice el título. En la lectura del texto, la violencia es el único vínculo que une al receptor y al familiar de la víctima. Su presencia atestigua una práctica artística llevada a cabo con las familias de las víctimas desde la década del año 2000.

Esta práctica resalta una creación basada en una cadena de vínculos: el que une a la artista con el miembro de la familia y que se vincula con la víctima. Estos dos primeros lazos son necesarios para crear la conexión del receptor mediante una acción artística que

opera por contacto físico. Por la forma y el lugar de exposición, la obra se inscribe en una estética relacional en el sentido de que, como la definió Nicolas Bourriaud, toma “como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado” (1998: 14). Esta inscripción en las relaciones sociales no ocasiona, sin embargo, un desplazamiento de la obra a la esfera pública, ya que permanece confinada al medio artístico, a diferencia de otras prácticas que invaden el espacio público para transformarlo.

Así, cuando la artista propone acciones de bordado en las calles de Venecia, los transeúntes son potenciales receptores que vienen a ver el arte contemporáneo. Teresa Margolles trazó el dibujo de los mensajes de advertencia y amenaza que los narcotraficantes dejan cerca de sus víctimas. La tela para bordar con hilo de oro es la de las sábanas impregnadas con sangre de las víctimas. El efecto visual interpela al receptor, pero la puesta en práctica lo asusta: es consciente de estar en contacto con la materia orgánica de un cadáver. Es a

partir del cuerpo violado que la artista elabora su obra para invertir el cuerpo del receptor, tejiendo con él una estética relacional del malestar (Perrée, 2013). Esto significa que el arte de Teresa Margolles construye “un estado de encuentro” (Bourriaud, 1998) para ponernos en contacto con una de las consecuencias reales de la violencia, a saber, un cuerpo muerto. La artista utiliza una estética relacional no como un fin en sí mismo, sino para crear un vínculo entre lo vivo y la violencia a través del contacto que provoca malestar, y que genera sentimientos de repulsión, disgusto y horror. La estética relacional del malestar así formada nos encierra, contra nuestra voluntad, en un cuerpo a cuerpo con la presencia fantasmal de un cadáver.

Poco a poco, las telas bordadas se cuelgan en las paredes del palacio, en molduras que en algún momento debieron enmarcar pinturas barrocas. La tela tendida en su expresión más simple es también la sábana de un sudario. Pintura o sudario, la artista juega con las referencias pictóricas y religiosas para poner el cuerpo en el centro de las cuestiones de representación de la violencia, desplazando la recepción tradicional de la obra desde un modo visual a un modo táctil. Hans Belting, hablando del sudario de Cristo, nos dice: “La tela del sudario es un medio de contacto y un medio visual” (2007: 85). Los análisis sobre los usos de las imágenes por parte de los teóricos de una antropología de las imágenes<sup>4</sup> muestran cómo el contacto es un modo de eficacia del poder que se les atribuye.

### **Cambio de violencias y evolución estética**

El malestar instaurado por la acción sube un escalón cuando uno borda: el receptor está puesto en la posición del verdugo, ya no sabe si está del lado del asesino o de la víctima. El receptor co-realiza la obra sin saber por quién le es dictada: ¿la artista o el asesino? ¿El espacio de interacción abierto por el bordado invita al receptor a hacer preguntas sobre la violencia? ¿Está

<sup>4</sup> Georges Didi-Huberman y Hans Belting son algunos de los teóricos contemporáneos más conocidos.

reparando alguna injusticia, tejiendo un sudario para una víctima con la que se comunica? Pero las palabras bordadas son sentencias de muerte que repiten la violencia. El receptor no deja de sentirse incómodo. La obra de la artista parece remover la violencia como un *leitmotiv* obsesivo sin encontrar salida.

Desde hace unos diez años, Teresa Margolles hizo evolucionar su estética hacia una representación más figurativa. Este cambio está sin duda relacionado con dos factores: la evolución de las formas que ha adoptado la violencia y las prácticas artísticas colaborativas desarrolladas por la sociedad civil para hacerlas visibles en el espacio público a lo largo de los últimos quince años. Varias obras de la artista presentan una figura humana afectada por la violencia o las desigualdades sociales a partir de una reproducción visual o una huella por contacto.

En *Pesquisas* (2016) expone reproducciones de carteles con las fotografías de estudiantes y trabajadoras desaparecidas. En *Improntas de la calle* (2019), treinta y ocho moldes de yeso de drogadictos, traficantes y prostitutas se exponen en el museo de arte BPS22 de Charleroi, en Bélgica. En 2024, en Londres, reproduce el mismo dispositivo en *Mil veces un instante*, con una instalación formada por 726 moldes de rostros de personas trans, no binarias y de género no conforme. En la línea del retrato mortuario, la artista recurre a la huella del rostro para visibilizar a las personas marginadas que sobreviven en medio del estigma y el peligro.

La artista usa el bordado de una manera más colaborativa delegando la creación a colectivos de mujeres o de la comunidad LGBTQ+. Durante su participación en la XXI Bienal de Videobrasil en 2019, Margolles expuso una obra textil bordada por mujeres transgénero tras la muerte de Priscila, una niña trans asesinada en São Paulo. La acción pretende reunir a una comunidad estigmatizada mediante un trabajo colectivo de intercambio y reflexión. Sin embargo, durante un encuentro con la artista en el Centro de la Imagen en Ciudad de México en 2024, el comunicado leído por la comunidad trans, que trabajó con Margolles para el proyecto londinense, subraya lo difícil que es representar la violencia a través del arte. “El transfeminicidio no es

una obra de arte”, dice el comunicado, protestando contra la artistización de un crimen, es decir su transformación con fines estéticos en un contexto artístico.

Crear desde la violencia implica una colaboración que va más allá de una exposición en un museo de arte. Las lógicas que sustentan el mundo del arte están muy alejadas de la realidad de las víctimas y sus familiares. Frente a la violencia, la obra no puede encerrarse, y nosotros con ella, en la esfera artística, porque su elaboración se basa en un proceso que incorpora al otro y su dolor.

### Laura Valencia, una obra relacional desde la memoria

Laura Valencia (1979) es una artista visual que vive y trabaja en México.<sup>5</sup> Alimenta su práctica de influencias pictóricas y conceptuales desde las pinturas de Goya (España, 1746-Francia, 1828) y José Clemente Orozco (México, 1883-1949) hasta los performances de Mónica Mayer (México, 1954) y Lorena Wolffer (México, 1971), que denuncian la violencia de género. La obra de Laura Valencia se arraiga en una violencia histórica que ella confronta con la memoria desde el cuerpo, tejiendo un vínculo sobre un modo relacional: marca un movimiento hacia el otro y muda en su forma como en sus usos, según el territorio que lo recibe y quienes lo habitan. La obra se elabora como un medio, es decir que su materialidad y su finalidad no tienen otro propósito que el de formar un intermediario entre varias polaridades: uno mismo y el otro, el individuo y el colectivo, el micro y el macro, lo privado y lo público, el espacio y el tiempo, el presente y el pasado.

### De sí hacia el otro, un cuerpo mediador

Las primeras obras de Laura Valencia evidencian el desplazamiento que la obra opera entre las esferas privada y pública, personal y colectiva, desde el cuerpo.

<sup>5</sup> Biografía en <https://lauravalencialozada.com/Bio>

De 2006 a 2010 desarrolla tres creaciones: *Mapping* (2006-2008), *Intuir la habitación* (2006-2009) e *Intaglios* (2009-2010) que, realizadas de manera concomitante, se alimentan entre sí. Creadas en varias fases, estas obras subrayan el papel de la temporalidad en el proceso creativo de la artista.

*Mapping* e *Intaglios* ponen el cuerpo de la artista en su centro, en la medida en que es el soporte de dibujos y el productor de textos. En *Intaglios*, la artista realiza acciones efímeras sobre su piel por medio del linograbado. Luego se graban con fotografía y video, y se acompañan con textos y diagramas que describen la piel como una interfaz entre el interior y el exterior.

En la primera etapa de *Mapping*, la artista utiliza su cuerpo y sus sentidos para explorar el entorno doméstico, transcribiendo textualmente las percepciones que siente cuando dibuja. Luego distribuye los textos en su hogar. El conjunto establece una cartografía de su espacio privado percibido desde los sentidos olfativo, auditivo y gustativo, como tantos umbrales y aperturas desde el cuerpo. La acción artística literalmente toma el pulso de la creación en el momento del desplazamiento del interior hacia el exterior. Los procesos de marcado corporal y cartografía evocan el performance *Mientras dormíamos* (2002), de Lorena Wolffer, que recurre a la inscripción en su cuerpo para establecer un mapa de las violencias sufridas por otras mujeres, las de Ciudad Juárez.<sup>6</sup> Laura Valencia emplea su cuerpo para explorar un espacio y una temporalidad moldeados por la memoria de acontecimientos que originaron violencias colectivas.

En la segunda y tercera fase de *Mapping* renueva el dispositivo inicial de actos-dibujos primero en el espacio público urbano con *Citámbulos*.<sup>7</sup> Luego lo traslada al contexto histórico, en el marco de las conmemoraciones de la independencia y de la revolución mexicana-

<sup>6</sup> El feminicidio de Ciudad Juárez se refiere al asesinato masivo de mujeres a partir de 1993. En 2009, el número ascendió a 887. Este feminicidio se compone de varias olas asesinas aún actuales y nunca resueltas.

<sup>7</sup> *Citámbulos, Instant Urbanisim*, SAM Museo Nacional de Arquitectura, Basel, Suiza, 2007.

nas.<sup>8</sup> La artista integra al dispositivo la estrategia mediática del Estado mexicano, y añade reivindicaciones nunca satisfechas. *Mapping* da cuenta de una dinámica que afronta una memoria fracturada desde el punto de vista subjetivo y que Laura Valencia no va a dejar de explorar al elaborar una obra.

### **Invertir en el territorio desde una herida memorial**

El trabajo sobre la memoria en el espacio público guía la realización de las obras *Intuir la habitación* (2006-2009), *Hiperbólica* (2008), *Silo/Semillera de memorias* (2021-2023) y *Kreuzberg-Tlatelolco* (2023-2025), que nacen en el barrio de Tlatelolco, en Ciudad de México. El lugar es emblemático de una historia nacional traumática, que la artista confronta con su historia personal desde una herida memorial.

La expresión que acuñamos no se refiere a las “heridas de la memoria” (Márquez y Rozas Krause, 2014) ni a las “memorias heridas” (Ricoeur, 2000), sino al uso que los artistas pueden hacer del concepto *herida*.

Es el artista alemán Joseph Beuys, aviador durante la Segunda Guerra Mundial, quien hace de su arte una demostración de la herida, desde la cual trabaja. En la actualidad, asociada a la memoria en el análisis de la colonización, la herida es presentada por el artista Kader Attia (Francia, 1970) como la paradoja de la reparación (2015), ya que encierra la herida que intenta curar. Es porque designa una interioridad abierta bajo la superficie de la piel, que nos interesa relacionar con los procesos memoriales que conoce México.

El país vive una situación inédita desde el punto de vista de las conexiones tradicionalmente establecidas entre violencia, memoria y conmemoración, ya que esta última se lleva a cabo de forma inmediata. Tan pronto como ocurre una tragedia, colectivos de ciudadanos se ponen de acuerdo para financiar la instalación de

antimonumentos en el espacio público, sin el consentimiento ni la intervención del Estado. En ausencia de justicia, se les describe como heridas abiertas y punzantes que no pueden sanar. Se imponen por su forma escultórica monumental, pero son antigloriosos y antihéroicos. Son regularmente el lugar de rituales colectivos que activan diversas formas de reivindicación (Antimonumentos, 2020: 9-10). Al mismo tiempo, estas acciones y materialidades reavivan la memoria de otros traumas no reparados, lo que pone de manifiesto cómo la impunidad constituye un obstáculo fundamental para cualquier intento o relato conmemorativo (Huffschmid, sin fecha). Desde entonces, estas materialidades conmemorativas son tanto formas de resistencia como cicatrices abiertas que señalan una memoria colectiva fracturada y en sufrimiento.

El barrio de Tlatelolco es emblemático de esta herida memorial, porque es precisamente un “lugar” —en el sentido que lo definen Jelin y Langland— “con significados particulares, cargados de sentido y sentimientos para los sujetos que lo vivieron” en el contexto de las memorias territorializadas (2003). La plaza principal —de las Tres Culturas— reúne las ruinas de la antigua ciudad precolombina, una iglesia y un antiguo convento católico, y el conjunto de viviendas modernas de los años sesenta, así como algunos monumentos conmemorativos que testimonian una memoria herida en diferentes etapas de la historia del país. Todo denuncia una tragedia que parece reavivar la herida inicial: la del “doloroso nacimiento del pueblo mestizo que es el México de hoy”, como dice la frase de Jaime Torres Bodet grabada en una estela.

Fue en Tlatelolco cuando el 13 de agosto de 1521, los guerreros aztecas fueron derrotados y masacrados con sus familias por los españoles. Fue en Tlatelolco donde los grandes edificios se derrumbaron durante el terremoto del 19 de septiembre de 1985. Fue en Tlatelolco cuando el 2 de octubre de 1968 los soldados masacraron a centenares de estudiantes por protestar de forma pacífica contra la represión del gobierno de Gustavo Díaz Ordaz.

La memoria trágica de Tlatelolco obsesiona a la artista, así como su resistencia. En el momento de sus

<sup>8</sup> *Carbon blanco-hueso negro, Contra Flujo: Independence and Revolution*, Stanlee and Gerald Rubin Gallery, El Paso, 2010.

estudios de arte, la artista vive en el apartamento familiar ubicado en el noveno piso del edificio Chihuahua en Nonoalco Tlatelolco, comprado por su abuelo en los años sesenta para que sus hijos estudiaran en la capital. El lugar es entonces sinónimo de un futuro próspero para la clase media. En el momento de la masacre del 68, su tía vivía allí pero luego decidió abandonar el país. Años más tarde, Laura Valencia eligió crear en este lugar para curar heridas familiares y colectivas. Varias de sus obras nacieron en Tlatelolco, extraídas de su historia conmemorativa y realizadas con sus habitantes. La cuerda utilizada en varias obras muestra su apego a un lugar que la vio nacer como artista, y reviste la forma de un cordón umbilical que la conecta de manera simbólica con ese lugar.

Este vínculo con Tlatelolco está presente en la memoria de cada mexicano, como una herida que nunca se curó. Unidas por el mismo trauma, la historia individual y la historia colectiva están vinculadas a una memoria que divide, porque marca la fractura entre la sociedad civil y el Estado.

En *Hiperbólica* (2008), Valencia subraya esta fractura mediante una cuerda que tiende entre el apartamento de la familia y la antigua sede de la Secretaría de Relaciones Exteriores, convertida en un centro cultural dedicado a la memoria de la masacre del 68, gestionado por la Municipalidad de México y la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). La cuerda busca resaltar cómo cambia la mirada sobre la historia según el punto de vista desde donde uno se sitúa.

### **Hacer memoria, la obra matriz de historias subjetivas**

La cuestión del punto de vista es fundamental en el trabajo de una artista que da prioridad a la voz del individuo y a su subjetividad, que integra a la obra como un testimonio. En *Intuir la habitación* recopila los relatos de los habitantes de Tlatelolco para cuestionar la relación entre memoria e historia desde el trauma, ya que “el testimonio constituye la estructura fundamental de transición entre la memoria y la historia”

(Ricoeur, 2000: 26). La artista exhuma y archiva para dar voz a aquellos que el trauma ha penetrado a lo largo de varias generaciones, como un eco de su propia historia familiar.

La temporalidad habita sus obras. Algunas son palimpsestos de la memoria de luchas y resistencia, que forman las capas temporales de la geología del lugar. En *Kreuzberg-Tlatelolco* (2023-2025), la artista integra glifos del códice de Tlatelolco, que relata cómo las mujeres siguieron luchando quince días después de la derrota contra los conquistadores españoles. Pensando en aquellas mujeres de quienes la historia ha olvidado el nombre, Laura Valencia interroga a otras mujeres de ambos lados del Atlántico que habitan en barrios marcados por una historia de luchas sociales: ¿cómo se crean las memorias individuales y colectivas?, ¿quién escribe la historia de nuestros lugares, de nuestros objetos, de nuestros encuentros? Expone las respuestas escritas con caligrafías diferenciadas citando el nombre de la persona, en un deseo de individualizar la voz de cada una. Transcribe sus respuestas en su lengua de origen para las que son inmigrantes. Utiliza las palabras del otro como un material plástico, tanto por su forma gráfica como por su valor de intercambio y vínculo.

¿Qué más aporta la obra en un lugar ya investido por tantas acciones y materialidades conmemorativas? Es efímera, frágil y vulnerable frente a la monumentalidad de las estelas, diseñadas para desafiar el tiempo. La práctica artística de Laura Valencia le da al individuo un lugar dentro de la narración histórica de la que ha quedado excluido. Sus obras son las matrices de una “memoria narrativa”: permiten a voces liberarse para encontrar y construir los sentidos del pasado y las “heridas de la memoria” (Jelin, 2002: 28). Al trabajar en el presente con voces plurales en el lugar de una memoria fracturada, la obra crea un vínculo social a través del diálogo y conecta el presente con el pasado.

Estos vínculos de construcción temporal y social permiten transformar la situación presente para proyectarse en el futuro. En el dispositivo *Silo/Semillero de memoria*, la artista recurre a la metáfora del silo para simbolizar su trabajo sobre la memoria. El silo se presenta como una construcción de madera cubierta



Laura Valencia, *Silo/Semillera de memorias*, 2021-2023, Tlatelolco, Ciudad de México. © Cortesía de la artista.

con ixtle —una fibra vegetal mexicana—, dispuesto en el suelo o mantenido en altura por seis piquetes. Debajo se reúne un grupo intergeneracional de mujeres, que viven o trabajan en barrios animados por movimientos sociales y resistencia contra el patriarcado, la colonización o el capitalismo.<sup>9</sup> Grabadas en audios, sus palabras están integradas en el silo para ser escuchadas por el receptor sentado sobre petates, que son alfombras de hojas de palmas tejidas de manera tradicional. Los materiales vegetales utilizados y la forma del silo hacen referencia a una cultura rural comunitaria, de donde proviene la familia de la artista.

Valencia prefiere las materias y técnicas que, en una puesta en abismo, simbolizan el vínculo tejido por la obra entre realidades socioeconómicas y temporalidades. No se trata sólo de restaurar un tejido social frag-

mentado gracias a una obra unificadora, sino de interrogarse sobre cómo hacer sociedad colectivamente. Como metáforas de los testimonios reunidos, las semillas almacenadas en el silo para futuras siembras proponen también un vínculo entre el pasado y el futuro. La artista parece seguir el consejo de Todorov:

extraer de los recuerdos traumáticos el valor ejemplar que sólo una inversión de la memoria en proyecto puede hacer relevante. Si el trauma remite al pasado, el valor ejemplar orienta hacia el futuro (Todorov citado por Ricoeur, 2000: 105).

La estela conmemorativa une y unifica al colectivo, mientras que la obra transforma al individuo para que logre vivir mejor en el día a día.

<sup>9</sup> Declaración de la artista en su página web: <https://lauravalencia-lozada.com/SILO-Semillera-de-Memorias>

### **Una estética del vínculo, una obra de la transformación**

Frente al trauma de la desaparición forzada, la historia familiar y la historia colectiva coinciden una vez más: el tío de la artista desapareció en 2010. La desaparición forzada corresponde a un aumento de la violencia contra la sociedad civil, desde la guerra contra el narcotráfico iniciada por el expresidente Felipe Calderón en 2006. Laura Valencia se une entonces al Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad, nacido en 2011 por iniciativa del poeta Javier Sicilia (México, 1956) tras el asesinato de su hijo. En estas manifestaciones, la artista experimenta un arte capaz de comunicar de manera sensible acontecimientos que, sin él, permanecerían ocultos.<sup>10</sup>

En diciembre de 2011, Laura Valencia realiza *Cuenda* (2011-2016) con familias de desaparecidos y voluntarios. Durante una manifestación en Ciudad de México rodean con una cuerda negra catorce estatuas de personajes históricos ubicadas en Paseo de la Reforma, la arteria principal en términos de movilidad y movilización social. La longitud de la cuerda se ha calculado en función de la masa corporal de una persona desaparecida, y cada estatua lleva una cinta blanca que menciona su nombre. El objetivo de la artista era construir un memorial escultórico efímero “en negativo”, un anti-monumento para hacer visibles a las personas ausentes desde su desaparición.<sup>11</sup> Al retomar la cuerda usada en *Hiperbólica*, crea una conexión plástica entre sus obras para construir una estética del vínculo.

La cuerda materializa el vínculo que la obra busca tejer alrededor de la desaparición forzada, desde la creación hasta la recepción. Las implicaciones de este vínculo son explícitas a la luz de los conceptos de “estrategia” y de “táctica”, que De Certeau utiliza para describir situaciones de relaciones de fuerza y resistencia. El lugar de la acción artística está investido por estrategias que De Certeau presenta como “acciones que,

gracias al postulado de un lugar de poder (la propiedad de uno propio), elaboran lugares teóricos (sistemas y discursos totalizantes) capaces de articular un conjunto de lugares físicos donde se distribuyen las fuerzas” (1991: 62-63). Así se presenta la situación en el Paseo de la Reforma, porque es el lugar de la elaboración de un relato nacional, que enfrenta al Estado y a los colectivos surgidos de la sociedad civil alrededor de la memoria colectiva. Esta oposición se materializó mediante la instalación de monumentos y antimonumentos. El lugar da cuenta de una memoria dividida, objeto de estrategias que “privilegian pues las relaciones de lugares [...] que buscan dominarlas unos a otros” (1991: 62-63).

En este contexto de resistencia a una memoria oficial, la acción *Cuenda* se presenta como una “táctica”, es decir, un “juego de manos [que] se introduce en un orden” (De Certeau, 1991: 62).<sup>12</sup> La cuerda negra se introduce en el orden del relato oficial representado simbólicamente por la estatua, que sirve de soporte para hacer visible la ausencia de un desaparecido. El performance “no tiene lugar más que el del otro” (p. 60) y lo utiliza para cuestionar su legitimidad al manifestar una verdad que el Estado oculta: la de la desaparición forzada. La creación participativa de Laura Valencia desarrolla así una táctica capaz de subvertir la estrategia del Estado a partir de sus representaciones simbólicas en el espacio público.

La marcha en el espacio público desempeña un papel fundamental, ya que abre un espacio-tiempo propicio para el desarrollo de tácticas que constituyen otras tantas oportunidades fugaces para atacar los cimientos del poder. Pero el performance de *Cuenda* no es sólo una táctica; funciona también como un catalizador de emociones y sentimientos entrelazados que, literalmente, le dan cuerpo. En octubre de 2012, madres de personas desaparecidas y activistas volvieron a utilizar la cuerda mientras protestaban frente a la Secretaría de Gobernación. Esta vez enrollaron la cuerda alrededor de sus cuerpos, fundiéndose con el desa-

<sup>10</sup> Entrevista con Laura Valencia el 11 de enero de 2026.

<sup>11</sup> Declaración de la artista en <https://lauravalencialozada.com/Cuenda>

<sup>12</sup> Las citas de De Certeau han sido traducidas por la autora.



Laura Valencia, *Cuenda*, 2011, Paseo de la Reforma, Ciudad de México. © Cortesía de la artista.

parecido que la cuerda representa simbólicamente. Una madre habla por primera vez desde la desaparición de su hijo. Después de estallar en lágrimas, relata que sintió entrar a un espacio tranquilo donde encontró a su hijo y que pudo hablar con él.<sup>13</sup>

La fuerza de la obra reside en el vínculo que crea entre diferentes actores. Contiene una “agencia” en el sentido de Gell, que emplea este concepto relacional insertándolo siempre en un contexto (2009: 27) para

describir una relación “donde una cosa afecta a otra” (p. 52) y supera “una resistencia, una dificultad o una fuerza de inercia” (p. 29).

La acción artística es el centro de las relaciones, que son el punto de partida y el resultado de una multiplicación de los afectos de diferentes personas. Están reunidas en torno a un mismo trauma que genera sentimientos plurales e incluso opuestos: tristeza, ira, amor, a los que se añaden la indignación, la empatía y la solidaridad de quienes se unen a ellas. La obra está dotada de un poder de transformación tanto en su uso como en sus efectos.

<sup>13</sup> Laura Valencia, comunicación, octubre de 2012.



Laura Valencia, *Cuenda*, 2011, Paseo de la Reforma, Ciudad de México. © Cortesía de la artista.

La artista desarrolla acciones en el espacio público mediante una creación gratuita no sometida al mercado del arte que, elaborada de manera colectiva, implica una lucha concreta en formas socializadas gracias al diálogo y a la participación de las poblaciones (Le-

moine y Ouardi, 2010: 11). Pero esta definición muy general del artivismo no da cuenta plena de su enfoque en la medida en que omite la expresión de afectos producidos por el vínculo cambiante que la acción artística entrelaza entre sensibilidades subjetivas. Laura Valencia asume el término “artivismo” para calificar su enfoque, y propone una definición más personal: “una práctica que fluye para experimentar o articular otras subjetividades en el campo de lo social y lo político, de disputar los relatos desde lo sensible, de crear nuevos símbolos en el lenguaje de la militancia”.<sup>14</sup> La obra así realizada es abierta, porque es adaptable por quien la utiliza, según su contexto de uso. Su sentido no está determinado ni cerrado por la artista, que hace de la práctica artística una propuesta: construir juntos un relato colectivo asociando diferentes subjetividades que se expresan desde el cuerpo.

### Fabiola Rayas Chávez, partera de un cuerpo político colectivo

Fabiola Rayas Chávez<sup>15</sup> nació en 1985 en Morelia, capital de Michoacán, estado donde el expresidente mexicano Felipe Calderón inició su guerra contra el narcotráfico en 2006. Aunque las desapariciones forzadas y los asesinatos son masivos desde entonces a nivel nacional, la violencia y la inseguridad son una realidad de larga data que influye en la trayectoria y el trabajo de la artista. Para alejarla de esta situación, sus padres la enviaron a estudiar a Cuba de 2004 a 2005; sin embargo, posteriormente, su arte se nutre de las problemáticas nacidas de la violencia. Desde 2009, su trabajo se centra en la desaparición forzada a través de diferentes prácticas artísticas que toman el cuerpo como un vector interrelacional entre el individuo y la sociedad. Su enfoque plástico y conceptual se inspira en las acciones participativas, lo que da lugar a creaciones que tejen una estética del vínculo entre los diferentes acto-

<sup>14</sup> Entrevista a Laura Valencia el 11 de enero de 2026.

<sup>15</sup> Biografía en [https://es.wikipedia.org/wiki/Fabiola\\_Rayas\\_Ch%C3%A1vez](https://es.wikipedia.org/wiki/Fabiola_Rayas_Ch%C3%A1vez)

res para construir una resistencia política y social desde el colectivo.

### **El espacio público como lugar de (inter)acciones contra el olvido**

Cuando era adolescente, los feminicidios en Ciudad Juárez marcaron a la futura artista, a tal grado que la mujer, la violencia y la desaparición van a guiar su práctica.<sup>16</sup> En 2009, Fabiola Rayas inició sus primeras obras sobre la violencia contra las mujeres con *Acciones para no olvidar*. Es un marco de operaciones que todavía utiliza para marcar el territorio de un hecho memorial en el espacio público, con el fin de sensibilizar a los transeúntes sobre la cuestión de la desaparición forzada.

Entre estas acciones, la artista recogió en 2010 los nombres y apellidos de mujeres desaparecidas y los escribió con tiza sobre las contramarcos de las escaleras. Obligó así a los transeúntes a leerlas y preguntarse quiénes son estas mujeres. En 2011 dibujó un par de huellas de zapatos en las aceras de los barrios considerados peligrosos. En una de las huellas escribió el nombre de una mujer y la fecha de su desaparición; en la otra, la palabra “Desaparecida”. La artista recurre a un material frágil y efímero para reproducir lo que llama “el desdibujamiento”<sup>17</sup> de la persona, orquestado por el crimen organizado con la complicidad de representantes del Estado y perpetuado por el silencio de la sociedad civil. Al declarar la guerra contra el narcotráfico, el Estado instaura un clima de sospecha, dando a entender que quienes son detenidos y desaparecen están vinculados con el crimen organizado.

Para luchar contra esta ignorancia la artista elige llevar a cabo sus acciones artísticas en el espacio público.

<sup>16</sup> Entrevista con Fabiola Rayas el 20 de marzo de 2020.

<sup>17</sup> Concepto utilizado por Fabiola Rayas y el colectivo para hablar de “una acción impuesta por el entorno: el Estado y personas que no están inmersas en la búsqueda; el desaparecido no deja de existir [...] y se dibuja esa persona desde la memoria de sus familiares”. [https://memoricamexico.gob.mx/es/memorca/Caminar\\_el\\_cuerpo\\_desaparecido](https://memoricamexico.gob.mx/es/memorca/Caminar_el_cuerpo_desaparecido)

El cubo blanco —museo o galería— está reservado para un público que va a ver arte y no permite a la artista comprometerse en el terreno de la verdad, la justicia y la memoria, los tres ejes que guían su enfoque. En la calle, la artista puede dar información a los transeúntes que se le acercan.

En la acción *Performatividades*, Rayas lee en voz alta, frente al edificio de Gobernación, los nombres de



Fabiola Rayas Chávez, *Acciones para no olvidar*, 2010. © Cortesía de la artista.

novecientos desaparecidos. Retoma esta modalidad de los colectivos que leen listas de nombres frente a los antimonumentos, pero el performance de Rayas permanece del lado del arte, porque la artista está sola leyendo los novecientos nombres. Sin embargo, la acción transforma poco a poco a la artista, ya que da origen a una voz política que inicia una protesta individual para hacer estallar una verdad colectiva. El activismo que Rayas reivindica implica un acercamiento humano y memorial que va más allá del marco de las reivindicaciones políticas en el espacio público.

### ***Un retrato paradójico de la desaparición: hacer presente al ausente***

Fabiola Rayas toma conciencia de que debe acercarse a las familias de los desaparecidos para dar más fuerza a sus acciones.<sup>18</sup> Desde la desaparición de los 43 estudiantes de Ayotzinapa el 26 de septiembre de 2014,<sup>19</sup> las familias no han cesado de organizarse de forma colectiva para pedir cuentas al Estado, interpelar a la opinión pública y buscar ellas mismas a sus desaparecidos. Fue durante una de estas manifestaciones que Rayas se reunió con Laura Orozco, quien junto con otras mujeres de Michoacán iniciaron gestiones sin obtener resultados. Tres familias aceptaron colaborar con la artista: Ortiz Ruiz, Corona Banderas y Orozco Medina.

¿Cómo representar la ausencia por medios visuales? El reto es doble porque la desaparición forzada no deja huellas, ni siquiera de un cuerpo, mientras que la prensa sensacionalista mediatiza en exceso las imágenes de violencia física hasta el punto de normalizarlas. Rayas lleva a cabo largas sesiones de entrevistas con

las familias, como lo hizo en otro proyecto,<sup>20</sup> destacando el papel liberador de la palabra (Perrée, 2017). Estas entrevistas no sólo hacen volver la figura del desaparecido de quien ya no se habla en el hogar, sino que hacen surgir un mismo objeto: sus zapatos. La artista propone utilizarlos para realizar dos dispositivos artísticos: una serie de fotografías, y performances en forma de caminatas.

Fuera de la casa, las familias posan alrededor de sillas desocupadas. En el salón, sentadas en un sofá, las personas rodean una presencia vacía. La fotografía pone realmente en escena al ausente, presenta de manera literal el vacío que su desaparición deja en el hogar, al tiempo que significa su presencia gracias a los zapatos. La serie recuerda la del fotógrafo Gustavo Germano, *Ausencias* (2006), sobre los desaparecidos argentinos de los años setenta y ochenta. Germano combinó imágenes de familiares aficionados a la fotografía, en las que el desaparecido todavía está presente, con las suyas tomadas treinta o cuarenta años después, donde recrea las mismas escenas con las familias para mostrar el vacío dejado por el desaparecido.

Por su lado, Fabiola Rayas muestra también las consecuencias de la desaparición a largo plazo, pero su obra no representa sólo la ausencia del desaparecido: al introducir los zapatos, el retrato intenta materializar su evocación. Las largas series de entrevistas lograron reintroducir a la persona desaparecida en las conversaciones familiares. Colocados en el suelo a los pies del espacio vacío, los zapatos completan el retrato de la persona como un elemento que lo evoca y convoca su presencia de manera metonímica.

Su obra supera la dialéctica ausencia/presencia gracias a un retrato de familia que manifiesta un espesor: el de una silueta vacía formada por los cuerpos de quienes lo rodean. Como en los colectivos de búsqueda de los desaparecidos, es el grupo el que da cuerpo al ausente. La fotografía da cuenta de la resistencia de quienes

<sup>18</sup> Comunicación con Fabiola Rayas, el 16 de enero de 2026.

<sup>19</sup> Ayotzinapa es una localidad del estado de Guerrero que se ha convertido en símbolo de la práctica de desapariciones forzadas orquestadas por grupos del crimen organizado con la complicidad de las autoridades locales. En la noche del 26 de septiembre de 2014, la policía municipal de la ciudad de Iguala y la del estado de Guerrero atacaron a los estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa dejando varios muertos, heridos y 43 estudiantes desaparecidos, que nunca fueron encontrados.

<sup>20</sup> *¿De qué hablan las muñecas?* (2015) es un proyecto participativo llevado a cabo con trece mujeres de Michoacán sobre los secretos que siempre han ocultado y que la artista revela a través de muñecas.

luchan por recuperar a los suyos al reconstruir una presencia en el sentido que le da Benjamin: algo “que no se someta al silencio, que reclama insolentemente el nombre de aquella que ha vivido allí, pero también de aquella que sigue estando realmente allí y nunca se dejará absorber completamente en el ‘arte’” (Benjamin, 1996: 116). Benjamin describe el retrato de una mujer; la fotografía de Rayas ofrece la paradoja de una presencia sin representación pero que *está* ante nosotros, y que cada día da cuenta de la realidad de la desaparición.

La desaparición conlleva una presencia que no es la de un fantasma que viene a atormentar a los vivos, ya que el desaparecido no está en este mundo ni en el otro. Está *fuera de campo*, por usar el vocabulario fotográfico, pero está *presente* en las memorias. Y el más mínimo

indicio lo presiente, como los zapatos al pie del espacio vacío. La artista materializa los recuerdos de las familias que dan cuerpo a esta presencia no visible. El retrato es el resultado de una realidad emocional silenciada durante mucho tiempo, y que la acción artística despierta a partir de cuerpos individuales reunidos en un colectivo.

### ***El cuerpo desde el territorio: dar a luz un “nuevo cuerpo político”***

Después de la serie de los retratos fotográficos, Rayas propone a las familias reintroducir al desaparecido en su comunidad. Una vez más, los zapatos, que uno de



Fabiola Rayas Chávez, “Familia Ortiz Ruiz”, de la serie *Caminar el cuerpo desaparecido*, 2016. © Cortesía de la artista.

los miembros —casi siempre la madre— sostiene en sus brazos como el niño que ha llevado. La artista y su creación toman los rasgos de la parturiente en una puesta en abismo a varios niveles: hace nacer una obra que da origen a otra, en un juego de eco a través del material o la técnica empleados. Su creación es la de la partera que da a luz colectivamente un nuevo cuerpo político en el territorio donde el cuerpo individual ha desaparecido, y que las familias sostienen de manera simbólica en sus brazos. Para Rayas, el cuerpo es un territorio que hay que proteger.

La caminata con las familias por el territorio de donde algunas fueron desplazadas a la fuerza tras la desaparición, da origen a *Performance del caminar* (2015). La acción es elaborada y vivida de manera diferente por las familias y por la artista. Al caminar juntos, los miembros de la familia luchan contra la fragmentación que genera la desaparición, así como la sospecha que la rodea. Verlos en el espacio público hace reaccionar a los vecinos, que se atreven a hacer preguntas. Las familias pueden entonces compartir sus recuerdos alrededor del desaparecido, arrojar luz sobre su desaparición y sensibilizar a los demás sobre su causa. El impacto de la acción artística parece responder a los desafíos planteados por Huffschnid frente al “trabajo de memoria” (Jelin, 2002) que México atraviesa actualmente:

Hacer memoria para producir grietas, problematizar y pluralizar estos discursos herméticos equivaldría no a conmemorar, sino a nombrar o renombrar, producir (otros) relatos de lo que ocurre y desafiar así el marco significativo de que las violencias se justifican por algún contexto de guerra; y luego equivaldría a producir conexiones entre estos nuevos relatos, desafiando su aparente sin sentido. (Huffschnid, sin fecha ni paginación).

Por su parte, la artista realiza el mismo trayecto pero sola. Camina primero hacia atrás para materializar la evocación del desaparecido, desde el hogar hasta el espacio público. El término “evocación” no es baladí ya que, en ausencia de cuerpo, el desaparecido existe sólo por su evocación. El trabajo de la artista se cristaliza en esta

añoranza, que sus acciones artísticas encarnan mediante el recurso a materiales metonímicos del cuerpo. Se ve que el trabajo sobre la desaparición saca a la luz una estética desde una corporalidad que une al individuo con el colectivo porque asocia varios cuerpos: el del desaparecido, el de quien lo busca, y el del cuerpo social colectivo que asume esta búsqueda como propia al apoyar a las familias (*Huellas de la memoria*, 2018: 9).

La artista avanza para simbolizar el nacimiento de otro cuerpo: el del colectivo que, asumiendo la búsqueda del desaparecido, da a luz a un cuerpo nuevo —un cuerpo político, dicen las madres—. Para Ilena Diéguez, “el andar como práctica estética de intervención de espacios y de conexión de afectos, como trabajo de la experiencia” (2018: 192) implementa una performatividad de los afectos, es decir, una agencia de las emociones desde la experiencia de las familias que buscan a sus desaparecidos.

Al término del proyecto, varias familias de Michoacán formaron con la artista el colectivo “Familiares Caminando por Justicia y Dignidad”. La acción artística es el agente de transformación de sus actores para modificar a la sociedad: las familias asumen públicamente su resistencia y la artista se convierte en defensora de los derechos humanos. En el contexto de las desapariciones forzadas que México vive actualmente, el término “resistencia” no es para tomarse a la ligera: cada persona que participa en las acciones de investigación sabe que se pone en peligro y que nadie podrá protegerla.

### **Archivos textiles y memorial colectivo: tejer lazos**

Fabiola Rayas inicia las series textiles *Bordados e Hilvanando memoria* a partir de 2016. La idea de bordar los rostros de los desaparecidos nació de las caminatas durante las cuales las madres llevaban rebozos bordados con el nombre de sus hijos desaparecidos. Estos rostros constituyen el complemento y contrapunto de los retratos fotográficos. Las cifras repetidas una y otra vez para denunciar la violencia acaban deshumanizando a las víctimas. Desde entonces, el bordado presen-



Fabiola Rayas Chávez, *Bordarles a todxs/Nombrarles a todxs*, 2016. © Cortesía de la artista.

ta un rostro para dar identidad a los desaparecidos. Esta acción conoció un auge particular durante las manifestaciones lideradas por el poeta Javier Sicilia en 2011, con la creación de la iniciativa Bordando por la Paz y la Memoria por el colectivo Fuentes Rojas. De 2011 a 2018, durante las sesiones se invitaba a los transeúntes a bordar un pañuelo por víctima en el espacio público, donde la instalación dio lugar a la creación de memoriales (Olalde, 2018).

La creación de Fabiola Rayas saca su materialidad plástica y técnica del repertorio de prácticas militantes colectivas; dibuja una semiótica de la desaparición empleando índices corporales para simbolizar la desaparición. En México, los zapatos son el material predilecto del colectivo Huellas de la Memoria para representar el agotamiento de las familias de los desaparecidos; los bordados recuerdan los pañuelos de las abuelas de la Plaza de Mayo en Argentina y las arpilleras de la dic-

tadura chilena; el performance de la caminata evoca a los grupos de manifestantes, etc. Así, las materialidades y técnicas empleadas recuerdan otras luchas y constituyen una especie de palimpsesto contra la violencia. Estas acciones obtienen su fuerza de este anclaje temporal que las legitima y las une, así como de las interacciones creadas por materialidades que buscan reconstituir un tejido social fracturado a través del espacio y el tiempo.

La serie *Bordarles a todxs* —que cambió el título a *Nombrarles a todxs* porque no todos los colectivos saben tejer— da cuenta de estas interrelaciones. Frente al crecimiento exponencial de los desaparecidos, Fabiola Rayas calculó que harían falta más de 360 años para bordar los nombres de los 112 mil desaparecidos contabilizados entre 2006 y 2016. Lanzó entonces la convocatoria nacional [#Bordalesatod@s](#) con el objetivo de bordar o escribir el nombre de un desaparecido en

pendones para honrar a las madres buscadoras, las acciones realizadas desde el afecto y el amor, así como todas las acciones de memoria que salen del corazón y exigen la no-repetición.<sup>21</sup>

Los retos que plantea una acción artística de este tipo son complejos y trascienden no sólo los límites de la historia del arte, sino también los de la práctica conmemorativa. La acción da lugar a la elaboración de un archivo que reúne pruebas que las autoridades desconocen o ignoran deliberadamente. Con frecuencia, por temor a represalias, las familias no declaran a los desaparecidos. La instalación de los pendones expuestos en diferentes lugares públicos en México y en el extranjero constituye a la vez una denuncia y una protesta. La instalación es el fruto de un trabajo participativo que une los colectivos de las familias de desaparecidos y otros voluntarios de la sociedad civil en torno a la desaparición. Durante las exposiciones itinerantes, la artista propone “activaciones”, es decir, talleres para nombrar a los desaparecidos en pendones, lo que enriquece el memorial colectivo. Estos talleres conforman un espacio-tiempo de recuerdo, intercambio e introspección, así como momentos de calma en medio de una lucha continua y difícil.

¿Cómo nombrar este tipo de acciones y las creaciones resultantes? La acción tiene como objetivos sensibilizar y solidarizar a la sociedad civil con la causa de los colectivos; hacer obra de memoria, denuncia y protesta; crear vínculos en una sociedad fragmentada; ofrecer respiro por unos momentos. ¿Cuál es el estatus de un objeto así creado? Su materialidad es frágil y vulnerable, su instalación efímera, siempre en (re)construcción. ¿Cuál es el estatus de este objeto? ¿Estamos ante un archivo, un memorial, un testimonio o un anti-monumento por el carácter enorme y participativo de la instalación? Es un poco de todo eso y mucho más. Pero nos faltan las palabras para designar reacciones que, frente a las consecuencias de la violencia, inventan otros lenguajes.

<sup>21</sup> Fabiola Rayas, “Seguir caminando”, en *Caminar el cuerpo desaparecido*. [https://memoricamexico.gob.mx/es/memorica/Caminar\\_el\\_cuerpo\\_desaparecido](https://memoricamexico.gob.mx/es/memorica/Caminar_el_cuerpo_desaparecido)

## Elementos de conclusión

Enfrentarse a la violencia mediante la práctica artística no es algo baladí, ya que la obra creada tiene un peso político que ningún poder puede ignorar. Para las artistas implica opciones limitadas por los fines que asignan a la obra: denunciar, acompañar, sensibilizar, solidarizar, recordar. Alcanzarlos impone un modo de operar en la elaboración, la recepción y la exposición, y las artistas deben someterse si no quieren traicionar la causa que defienden. El cambio operado por Teresa Margolles con una creación colaborativa lo demuestra: lo que ocurre en el espacio público influye en lo que se expondrá en el museo, y no al revés.

Sin embargo, las artistas no renuncian a una estética personal. Aunque para las tres artistas el cuerpo es central y las modalidades relacionales son constitutivas de la obra, su creación difiere en la materialización, las modalidades y el impacto. Frente a las violencias, cada una crea una estética original recurriendo a un imaginario de materiales y formas comunes que toman el cuerpo como vector. Cada una muestra que el cuerpo es objeto de una resistencia contra poderes que buscan aniquilarlo, pero que la práctica artística reintroduce en el espacio público para convertirlo en actor de conexiones y agente de transformaciones colectivas.

El análisis desde el cuerpo muestra que es necesario recurrir a una antropología de las imágenes. Por un lado, este enfoque permite identificar y comprender las modalidades y los impactos de una creación frente a la violencia; por otro lado, implica un estudio de las interacciones con otros campos del conocimiento que, sin ellos, permanecerían inexplorados. Estas interacciones han hecho surgir los conceptos de memoria y territorio, entre otros. La práctica artística crea un vínculo en el plano social, pero también a nivel disciplinario e intelectual, y el análisis nos invita a movilizar conceptos que no surgen directamente de la historia del arte para dar cuenta de los fenómenos descritos. La creación revela entonces realidades complejas nacidas de una imbricación de hechos socioculturales, históricos y políticos, a los que la práctica artística intenta dar forma para afrontar la violencia. ●

## Bibliografía

- Attia, K. Traducción Weal, M.-T. (2015). Montre tes blessures. *Multitudes*, 60(3), 29-33.  
<https://doi.org/10.3917/mult.060.0029>
- Belting, H. (2007). *La Vraie image. Croire aux images?*. París: Gallimard NRF.
- Benjamin, W. (1996) [1931]. Petite histoire de la photographie, *Études photographiques*, (1).  
<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/99>
- Bourriaud, N. (2001). *L'Esthétique relationnelle*. Dijon: Les Presses du Réel.
- Certeau, M. de (1990). *L'Invention du quotidien I. Arts de faire*, París: Gallimard (Folio Essais).
- Colectivo anónimo. (2020). *Anti-monumentos, memoria, verdad y justicia*. Ciudad de México: Heinrich Böll Stiftung Ciudad de México.
- Diéguez, I. (2018). La performatividad de los afectos. In C. Perrée & I. Diéguez (eds.), *Cuerpos memorables*. México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.  
<https://doi.org/10.4000/books.cemca.8912>
- Gell, A. Traducción Sophie y Olivier Renaut (2009). *L'Art et ses agents, une théorie anthropologique*. Rennes: Les Presses du Réel.
- Huellas de la Memoria. (2018). *Trazos de resistencia. Huellas de la memoria. Hasta encontrarles*. Guadalajara: Huellas de la Memoria y La Rueda Cartonera.
- Huffschnid, A. (sin fecha). Las narrativas y disputas por la memoria en el México actual, in *Experiencias para la memoria*, Fundación Heinrich Böll.  
<https://experienciasparalamemoria.mx/la-narrativa-de-la-memoria/>
- Jelin, E. (2002), *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Jelin, E. y Langland, V. (2003). Las marcas territoriales como nexo entre pasado y presente, in *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Madrid. Siglo XXI: 1-18.
- Lemoine, S.& Ouardi, S. (2010). *Artivisme: art, action politique et résistance culturelle*. París: Alternatives.
- Márquez, F. & Rozas Krause, V. (2014). Las heridas de la memoria. Disputas patrimoniales en el Palacio de la Moneda, Chile. *Cuadernos de Antropología Social*, núm. 40, diciembre, 149-176.
- Medina, C. (2009). *Teresa Margolles. ¿De qué otra cosa podríamos hablar?* Madrid: RM Editores.
- Nancy, J.-L. (2000). Image et violence. *Le Portique*, (6).  
<https://doi.org/10.4000/leportique.451>
- Olalde, K. (2018). Dar cuerpo y poner en movimiento a la memoria. In C. Perrée & I. Diéguez (eds.), *Cuerpos memorables*. México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.  
<https://doi.org/10.4000/books.cemca.8917>
- Perrée, C. (2013). Au Mexique, la mort suinte dans l'art. Teresa Margolles: quand l'œuvre saigne. *Amerika* (8). DOI:  
<https://doi.org/10.4000/amerika.3812>
- Perrée, C. (2017). Performance del Caminar de Fabiola Rayas Chávez, in *Migr'Art. Territorios y desplazamientos*. México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.  
<https://www.cemca.org.mx/migrart/fabiolarayas.html#cemca>
- Rayas Chávez, F. y Cardoso Martínez, A. (sin fecha), *Caminar el cuerpo desaparecido. Procesos de construcción de memoria y archivo a partir de prácticas textiles, participativas y performativas*.  
[https://memoricamexico.gob.mx/es/memorica/Caminar\\_el\\_cuerpo\\_desaparecido](https://memoricamexico.gob.mx/es/memorica/Caminar_el_cuerpo_desaparecido)
- Ricoeur, P. (2000). *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. París: Éditions du Seuil.