



**MALOS USOS Y OTROS GESTOS FEMINISTAS. DE LA GLORIETA  
DE LAS MUJERES QUE LUCHAN (MÉXICO) A LAS  
IMAGINACIONES ANTICOLONIALES DE DANIELA ORTIZ  
(PERÚ).**

*USOS INDEVIDOS E OUTROS GESTOS FEMINISTAS. DA “GLORIETA DE LAS  
MUJERES QUE LUCHAN” (MÉXICO) ÀS IMAGINAÇÕES ANTICOLONIAIS DE  
DANIELA ORTIZ (PERU).*

*MISUSES AND OTHER FEMINIST GESTURES. FROM THE “GLORIETA DE LAS  
MUJERES QUE LUCHAN” (MEXICO) TO THE ANTI-COLONIAL  
IMAGINATIONS OF DANIELA ORTIZ (PERU).*

Rían Lozano<sup>1</sup> 

Universidad Nacional Autónoma de México, México

**Resumen:** En uno de sus últimos textos Sara Ahmed, a propósito de los usos del uso, explica la potencia política de las cosas cuando nos negamos a usarlas “adecuadamente”. Tomando este argumento como punto de partida, y aterrizando el análisis de los *malos usos* en el contexto latinoamericano, este texto estudiará dos gestos feministas: por un lado, analizaremos intervenciones recientes, por parte de colectivas feministas, en los bienes patrimoniales de la Ciudad de México. Nos centraremos en la construcción de un memorial público y colectivo donde la estatua de Cristóbal Colón ha sido sustituida por la silueta de una mujer en lucha. En segundo lugar, tomaremos la propuesta de la artista peruana Daniela Ortiz para demostrar cómo ciertas prácticas artísticas contemporáneas, producidas en América Latina, pueden desviar la conformación de sentido y, con ello, desafiar la pervivencia de este régimen visual colonial y patriarcal. El objetivo general de este artículo busca analizar cómo las apariciones inesperadas de determinados cuerpos (los de mujeres, pero también los cuerpos racializados, las experiencias migrantes, etc.) en el espacio y el debate público producen, además, un irreversible desvío del *sentido de las cosas y de sus usos*.

---

<sup>1</sup> Rían Lozano es Doctora en Filosofía, Investigadora Titular A definitiva del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM e investigadora de excelencia, María Zambrano, de la Universidad Miguel Hernández de Elche. Email: [rian.lozano@gmail.com](mailto:rian.lozano@gmail.com)

**Palabras clave:** Usos feministas; Usos anticoloniales; Herencias culturales; Inconveniente; Arte feminista.

**Resumo:** Num dos seus últimos textos, Sara Ahmed, a propósito dos usos, explica o poder político das coisas quando nos recusamos a usá-las “adequadamente”. Tomando este argumento como ponto de partida, e desembarcando na análise do uso indevido no contexto latino-americano, este texto estudará dois gestos feministas: por um lado, analisaremos intervenções recentes, por coletivos feministas, nos bens patrimoniais da Cidade do México. Abordaremos a construção de um memorial público e coletivo onde a estátua de Cristóvão Colombo foi substituída pela silhueta de uma mulher lutadora. Em segundo lugar, tomaremos a proposta da artista peruana Daniela Ortiz para demonstrar como certas práticas artísticas contemporâneas, produzidas na América Latina, podem desviar a conformação do sentido e, com isso, desafiar a sobrevivência desse regime visual colonial e patriarcal. O objetivo geral deste artigo é analisar como as aparições inesperadas de certos corpos (de mulheres, mas também corpos racializados, experiências migrantes etc.) no espaço e no debate público também produzem um desvio irreversível do sentido das coisas e de seus usos.

**Palavras-chave:** Usos feministas; Usos anticoloniais; Patrimônio cultural; Inconveniência; Arte feminista.

**Abstract:** In one of her latest texts, Sara Ahmed, regarding the uses of things, explained the political power of things when we refuse to use them "properly". Taking this argument as a starting point and focusing the analysis of misuses on the Latin American context, this text will study two feminist gestures: on the one hand, we will analyze some recent interventions by feminist collectives in some of the iconic monumenta of the City of Mexico. We will specifically focus on the construction of a public and collective memorial where the statue of Christopher Columbus has been replaced by the silhouette of a fighting woman. Secondly, we will take the proposal of the Peruvian artist Daniela Ortiz to demonstrate how certain contemporary Latin American artistic practices can divert the conformation of sens and meaning and, at the same time, challenge the survival of the colonial and patriarchal visual regime. The general objective of this article is to analyze how the unexpected appearances of certain bodies (those of women, but also those of racialized bodies, migrant experiences, etc.) in space and in public debate also produce an irreversible deviation of the meaning/sens of things and their uses.

**Keywords:** Feminist uses; Anticolonial uses; Cultural heritage; Inconvenience; Feminist art.

## 1 Introducción

En uno de sus últimos textos Sara Ahmed, a propósito de los usos del uso, explica la potencia política de las cosas cuando nos negamos a usarlas “adecuadamente” (AHMED, 2020, p. 279). Tomando este argumento como punto de partida, y aterrizando el análisis de los *malos usos* en el contexto latinoamericano, este texto estudiará dos gestos feministas: por un lado, analizaremos intervenciones recientes, por parte de colectivas feministas, en los bienes patrimoniales de la Ciudad de México. Nos centraremos en la construcción de un memorial público y colectivo donde la estatua de Cristóbal Colón ha sido sustituida por la silueta de una mujer en lucha. En segundo lugar, tomaremos la propuesta de la artista peruana Daniela Ortiz para demostrar cómo ciertas prácticas artísticas contemporáneas, producidas en América Latina, pueden desviar la conformación de sentido y, con ello, desafiar la pervivencia de este régimen visual colonial y patriarcal. El objetivo general de este artículo busca analizar cómo las apariciones inesperadas de determinados cuerpos (los de mujeres, pero también los cuerpos racializados, las experiencias migrantes, etc.) en el espacio y el debate público producen, además, un irreversible desvío del *sentido de las cosas y de sus usos*. Ambos gestos estarán hilvanados, siguiendo la argumentación de Audre Lorde, a través del análisis del uso de la ira (feminista) como estrategia política de lucha y supervivencia opuesta -muchas veces de “manera airada”, “respondona”— al odio desatado por las estructuras patriarcales y coloniales.

El artículo acabará proponiendo como conclusión, y volviendo a la propuesta teórica de Sara Ahmed (2020, p. 281), que los malos usos feministas y anticoloniales (del pasado histórico, del patrimonio visual, de la cultura audiovisual) requieren, a menudo, convertirse en *inconvenientes*. Un gesto que, además, irá siempre de la mano de la protesta política.

## 2 Con nosotras no se juega<sup>2</sup>

**Figura 1-** Nirvana Paz de la serie *Victoria Alada* (2019). Fotografía digital. Ciudad de México.



**Fonte:** Fotografía cedida por la autora, s/d

El 16 de agosto del 2019 y el 8 de marzo del 2020, en la Ciudad de México, miles de feministas marchamos denunciando la violencia sin límite ejercida sobre los cuerpos de las mujeres. Desde entonces, y aún a pesar de que nos vimos atravesadas por una pandemia, muchos grupos feministas siguieron tomando las calles de la capital y de otras ciudades de la República. No se pudo, en todo este tiempo, contener la urgencia de salir a

---

<sup>2</sup> Una primera versión de este apartado (centrada específicamente en las pinturas realizadas sobre la Victoria Alada) fue publicada, en inglés, en la revista *Critical Times* en 2022. Ver Belausteguigoitia et al. (2022).

ocupar el espacio público y reclamar el cese de una violencia que, como el virus más letal, aumenta su ritmo de crecimiento de manera exponencial.<sup>3</sup>

En todas estas tomas y marchas las actuaciones de las mujeres sobre el patrimonio (pintas, tachones, grafitis) tuvieron un papel protagonista y sirvieron, entre otras muchas cosas, para que se encendiera un acalorado debate en los medios de comunicación y en las redes sociales. El hecho provocó reflexiones interesantes sobre la ocupación del espacio público, sobre la ira del movimiento, sobre el sesgo patriarcal del patrimonio y sobre los enormes problemas derivados de ese régimen visual constituido a través de los monumentos.

*Amigas Vivas, Policía nos viola, Se va a caer, La Patria mata, México feminicida, Con nosotras no se juega*, han sido algunas de las frases escritas desde entonces en muchos monumentos icónicos. Las acusaciones no se hicieron esperar. Las ralladuras y los tachones feministas sobre las piedras sirvieron para criminalizar la protesta y, de manera metonímica, al movimiento feminista en su conjunto. De este modo, la ralladura que servía como huella del grito exasperado —“¡Nos están matando!”— fue condenada con rotundidad. Desde aquella manifestación de 2019, y hasta la fecha, los medios de comunicación y una gran parte de los poderes públicos acusaron a las mujeres de violentas; sus acciones fueron descritas como vandalismo callejero. “Así no”. “Esa no es la forma”. “Los monumentos no tienen la culpa”. “A la violencia no se le responde con violencia”, sentenciaban.

En los últimos años, los feminismos -desde la calle, pero también en la academia- se han visto interpelados a pensar sobre la ira, el enfado y el uso de la violencia como herramienta de protesta, de sobrevivencia y, también en algunos casos, de desencialización de un movimiento que no siempre ha sido pacífico (CHEMALY, 2019; TRAISTER, 2019; DORLIN, 2019; IRENE, 2022). Ante la enorme exigencia mediática por “abandonar la ira”

---

<sup>3</sup> Según datos de la Secretaría Ejecutiva del Sistema Nacional de Seguridad Pública, más de 10 mujeres y niñas son asesinadas diariamente en la República mexicana. Se ha consultado el informe con corte al 31 de marzo de 2023. Disponible en: <https://drive.google.com/file/d/1f1TWow5NhIM-5y650wuOq1viOCNKaStM/view>. Consultado en: 27 abril 2023.

para ser escuchadas, ante el requerimiento de dejar atrás el enfado como prerrogativa para tener interlocución, muchas mujeres se han puesto a pensar qué sentido tiene, en el fondo, este reclamo. Soraya Chemaly se preguntó si acaso la invitación a abandonar nuestra ira nos convierte en buenas personas y si, en cualquier caso, esto sería un hecho indudablemente saludable. “¿Acaso nos permite proteger nuestros intereses, llevar el cambio a comunidades en apuros o derrocar sistemas fallidos? Rotunda, total y absolutamente, no” (CHEMALY, 2019, p. 23)

En el mundo occidental la furia de las mujeres se ha vinculado, de manera muy frecuente, a la locura, a la pérdida de papeles (CHEMALY, 2019, p. 16), al carácter histérico, loco, de esas mujeres “corajudas”, “las de la mecha corta” (RIVERA GARZA, 2022, p. 34); algo que, como resulta bastante obvio, no se corresponde con la ira cuando esta surge de cuerpos asignados a varones. La razón tiene que ver, como parece claro, con el género: con esas expectativas que, a lo largo de los siglos, han conformado poderosos estereotipos responsables de modelar cuerpos e incluso sentimientos.

La ira tiene mala fama, pero en realidad es una de las emociones más esperanzadas y avanzadas que poseemos. Engendra transformación, pone de manifiesto nuestro apasionamiento y además nos mantiene comprometidos con el mundo. Es una respuesta racional y emocional ante la transgresión, el traspaso y el desorden moral. Tiende un puente entre lo que se “es” y lo que “debería ser” y entre un pasado difícil y una posibilidad mejorada. La ira es una alternativa visceral ante la vulneración, la amenaza y el insulto (CHEMALY, 2019, p. 23)

La ira, la rabia, el enfado son, efectivamente, sentimientos. Pero la ira y la rabia, “la respuesta airada” de las mujeres, pueden ser, además, un motor de actividad política, una llamada a la acción. Es, como explican la periodista estadounidense Rebecca Traister y la escritora mexicana Cristina Rivera Garza, un modo de expresión pública que ha demostrado ser capaz de hacer cambiar el curso de la historia, aunque rara vez haya sido una actitud celebrada o destacada (TRAISTER, 2019, p. 18-20; RIVERA GARZA, 2022, p. 34).

Las movilizaciones de mujeres, feministas tantas de ellas, que han tomado el espacio y el lenguaje público por asalto nos han

enseñado que la rabia, que tan a menudo parece ser más una imposición en un contexto de desigualdad y no una elección, mucho menos una oportunidad, puede convertirse también en un parteaguas en nuestros modos de estar en el mundo (RIVERA GARZA, 2022, p. 34).

Desde entonces los debates no han dejado de sucederse. En las calles muchas mujeres enfurecidas han seguido pintándolo todo, han querido quemarlo todo mientras, desde la esfera política, parece no hacerse nada. El número de mujeres y niñas asesinadas y desaparecidas en México no deja de crecer; la violencia feminicida sigue campando a sus anchas. A su vez, una extraña comunidad de pertenencia se ha conformado en torno a la vigilancia del patrimonio<sup>4</sup>: una comunidad defensora a ultranza de no tocar bienes pétreos y monumentales pero censora, en cambio, de la tinta con la que madres, hijas, hermanas y amigas estampan -hacen públicos- los nombres de las que ya no están. Una comunidad que insta a “limpiarlo todo”, mientras reprueba las frases que, sobre las piedras, traducen la rabia que empuja el grito y el llanto desesperado. Pareciera como si el odio patriarcal, el responsable de los asesinatos y violaciones ante los que responden estas mujeres en muchos casos enfurecidas, hubiera sido capaz, además, de refugiarse bajo la monumentalidad de los símbolos patrimoniales. *El patrimonio no se toca. El patriarcado tampoco.*

En 1981 y con motivo del discurso de apertura del Congreso de la Asociación Nacional de Estudios sobre las Mujeres, celebrado en Connecticut, Audre Lorde habló sobre el odio y la ira; específicamente con relación a la historia de las mujeres negras.

Este odio y esta ira son muy distintos. El odio es la furia de aquéllos que no comparten nuestros objetivos, y su fin es la muerte y la destrucción. La ira es el dolor motivado por las distorsiones que nos afectan a todas, y su objetivo es el cambio (LORDE, 2003, p. 143-144).

---

<sup>4</sup> Para un análisis de las estrategias visuales y narrativas puestas en juego, desde 1968, por parte del movimiento feminista mexicano véase: Belausteguigoitia et al. (2022).

En este contexto de odio desmedido y respuestas enfurecidas, no es casual que en las últimas décadas y, de manera muy clara en los últimos años, los monumentos hayan sido objetivos claros de las protestas protagonizadas por grupos subordinados en términos de visibilidad, de representación y reconocimiento histórico asociados, desde luego, a condiciones de subyugación económica, política y social: mujeres, pueblos originarios, comunidades afroamericanas, disidencias sexuales, etc. Y es que, tal y como señala la antropóloga Guadalupe Jiménez-Esquinas, “las relaciones con el patrimonio son relaciones situadas, encarnadas, generizadas, enclasadas, etnizadas, politizadas y, por lo tanto, no universales” (2017, p. 34).

Desde hace ya varias décadas, los estudios críticos de las herencias culturales, y de manera especial los enfoques feministas de los estudios patrimoniales, han señalado la importancia de revisar los procesos de patrimonialización de monumentos teniendo en cuenta que, estos, han sido herramientas históricamente puestas al servicio del poder colonial, patriarcal y clasista. Tampoco es casual, como insisten las lecturas feministas, que patrimonio y patriarcado compartan la misma raíz etimológica: lo heredado por vía paterna. Entre otras muchas cosas, estos trabajos han demostrado que los monumentos públicos —aquellos que han servido para la construcción de *una* historia y *una* memoria al servicio del poder— lejos de ser bienes naturalmente “dados”, son instrumentos que producen y reproducen el ámbito material y cultural que le es propio (JIMÉNEZ-ESQUINAS, 2017, p.19): ese que conforma los estados-naciones, el que mantiene estructuras de poder tan inamovibles como las piedras con las que se celebran, el que perpetúa las imágenes monumentales de la mujer madre, del padre héroe de la patria o del indígena como vestigio del pasado.

En el proceso de construcción de la memoria, el espacio público representa uno de los lugares que más pueden prestarse a las transformaciones del aparato mnemónico colectivo, porque el estado *habla* de sus valores y principios inmateriales a través de sus construcciones materiales. Puesto que “el espacio es política” (Lefebvre 1976, 52), las calles, las plazas, los monumentos, los museos y todos los edificios que en el entramado urbano acogen



nuestra mirada son intrínsecamente mensajeros de un sistema de símbolos que sostiene y alimenta la imagen pública del estado. Pero, ¿qué pasa cuando el espacio público va ocultando otra cara de la historia justo a través de lo que exhibe? Si la memoria es una construcción discursiva que depende del poder, ¿cómo hacer para que los grupos sociales que no encajan en la imagen oficial de la nación puedan encontrar en el espacio público una materialidad que también los represente? (DI MATTEO, 2023, p. 161).

No es por lo tanto un dato menor que, en los últimos años, hayamos asistido a ataques y derribos, a nivel global, de estatuas y monumentos públicos relacionados con legados coloniales, historias esclavistas y violencias patriarcales y heterosexistas. Así, por ejemplo, el 22 de mayo de 2020, 172 años después de la abolición de la esclavitud en las colonias francesas, los activistas de Martinica derribaron la estatua de Victor Schoelcher. En el contexto de las protestas chilenas ocurridas durante 2019, diferentes manifestantes —algunos asumiendo las reivindicaciones del pueblo mapuche— derribaron la estatua de Pedro de Valdivia en Temuco, mientras otros decapitaron la cabeza de Diego Portales. En los Estados Unidos, las protestas ocurridas tras el asesinato racista de George Floyd en mayo de 2020, a manos de la brutalidad policial, también desembocaban en el derribo de estatuas de personajes históricos y otros símbolos esclavistas y coloniales: Cristóbal Colón, Isabel la Católica, Junípero Serra, Winston Churchill, Theodore Roosevelt.

A pesar de que existen diferencias importantes entre los diferentes contextos nombrados, parece que el “ataque al monumento” es síntoma de un malestar global frente al patrimonio que es, en última instancia, una disputa por la historia, la memoria y la pertenencia.

También en este contexto podemos leer otra acción, en este caso gubernamental, dirigida por el gobierno de la Ciudad de México, cuando en 2020 —advertido por la fuerza de diferentes movimientos sociales en torno a las protestas del 12 de octubre— decidió retirar la estatua del monumento a Colón, en la céntrica avenida de la Reforma, argumentando la necesidad de su restauración y dejando ese pedestal vacío.

Unos meses más tarde, y ante el gran revuelo que se había formado en la opinión pública y académica —acompañado además por los acontecimientos previos (las pintas feministas) producidas en el Monumento a la Independencia situado en la diagonal de esa misma avenida— el gobierno de la Ciudad de México anunció su decisión de “rellenar” el vacío con una nueva escultura monumental. El almirante trasatlántico sería sustituido por Tlali: una enorme cabeza de piedra sobre base de tezontle “en honor a las mujeres indígenas de México”, tallada por el escultor Pedro Reyes. La discusión, una vez más, no se hizo esperar; las críticas y la ira de los movimientos sociales, encabezados en este caso por la lucha feminista, condenaron la decisión unilateral de un gobierno que, de nuevo, contrataba unas manos blancas y masculinas para representar la “raíz” feminizada y racializada, universalizada y estereotipada, de un país.

La disputa por la ocupación del espacio público a través de la escultura conmemorativa, que es siempre una lucha por el control del sentido (común) nacional, hizo que el Gobierno de la Ciudad de México decidiera repetir esa fórmula decimonónica, extendida por toda América Latina, de “monumentalización de indígenas”; un proceso que, como explica Carolina Vanegas (2022, p. 165), lejos de contribuir a la presencia de las comunidades originarias, parece contribuir a la idea de su desaparición.

La utilización del indígena como alegoría territorial y signo de posesión de un pasado glorioso, que caracterizó los discursos de las primeras décadas del siglo XIX, parece retornar hacia finales del siglo, en forma de monumentos “al indio”, en los que al perder la individualidad se acentuó la tipificación y estetización del indígena como sujeto —y por ende una cultura— del pasado (VANEGAS, 2022, p. 165).

La decisión generó tanto malestar que, a pesar de haberse hecho pública a través de los medios de comunicación, tuvo que ser cancelada por el propio gobierno de la ciudad. Aún así, desoyendo las voces de quienes insistían en la importancia de significar el propio vacío de un pedestal que por más de ciento cuarenta años había sostenido la figura que conmemora el comienzo del genocidio americano, las autoridades encontraron un nuevo reemplazo relacionado con otro descubrimiento. De

nuevo una mujer; de nuevo la conmemoración del pasado indígena. A comienzos de 2021 el gobierno capitalino anunció que el pedestal sería coronado por “la joven de Amajac”: la figura de una mujer indígena, posiblemente la representación de alguna gobernante, *descubierta* recientemente en Veracruz. Pero unas semanas después de este anuncio, una aparición inesperada interrumpió el nuevo plan gubernamental. En septiembre de ese mismo año, antes de que el traslado de este *nuevo vestigio del pasado* fuera consumado, un grupo de colectivas feministas irrumpió en la glorieta tomando el pedestal y coronándolo con el símbolo de una urgencia radicalmente contemporánea. Convocadas por el grupo “Antimonumenta. Vivas Nos Queremos”, instalaron la silueta morada de una mujer con el puño en alto y rebautizaron el espacio como la Glorieta de las Mujeres que Luchan.

**Figura 2.** Glorieta de las Mujeres que Luchan, Fotografía digital. Lorena Wolffer, 2021.



**Fonte:** Fotografía cedida por la autora, s/d

Con este doble gesto las mujeres organizadas intervinieron de manera radical en el uso tradicional del patrimonio provocando, al menos, cuatro maniobras inesperadas. Por un lado, ocuparon un espacio monumental; un tipo de espacio en cuyo significado las mujeres (sus demandas, sus referentes de lucha) rara vez han participado. Además lo hicieron con una imagen pequeña, una imagen que no conjuga bien con la monumentalidad del patrimonio que históricamente ha dejado fuera las vidas y las experiencias de más de la mitad de la población. En segundo lugar, y como había ocurrido meses antes con la vecina columna del Monumento a la Independencia, rebautizada como Victoria Alada (**Figura 1**), el movimiento decide renombrar el espacio contraviniendo, de este modo, uno de los principios de las herencias patriarcales: dar el nombre. De este modo, la antigua Glorieta de Colón es llamada La Glorieta de las Mujeres que Luchan (**Figura 2**). En 1995, a propósito del análisis de otra acción colonial (el hecho de que Amerigo Vespuccio diera su propio nombre a las “nuevas tierras” conquistadas: América) Anne McClintock, profesora del programa de Estudios de Género y Sexualidad de la Universidad de Princeton, explicaba las razones por las cuales ha prevalecido, a lo largo de la historia, la insistencia masculina de marcar el producto de la cópula con su propio nombre. Se trataría, decía McClintock siguiendo a Luce Irigaray, de una respuesta ante la ansiedad que causa la incertidumbre que los hombres tienen con respecto al origen, el malestar con respecto a la pérdida de control sobre el futuro. El acto de dar el propio nombre —el patrimonio: lo heredado por vía paterna— sería, pues, una manera de aplacar este desasosiego (McClintock, 1995, p. 28-29).

En tercer lugar, este gesto feminista también llevó a las mujeres organizadas a tomar las vallas con las que las autoridades de la Ciudad de México, en los últimos años, han pretendido demostrar (hacer visible) su defensa metálica de los monumentos. Como ha ocurrido en otros espacios de la ciudad, esas vallas hoy visibilizan —y de manera simbólica resguardan— los nombres de miles de mujeres y niñas asesinadas y

desaparecidas. Con ello consiguen también proponer una nueva lectura de la función transitiva de las imágenes monumentales: esa según la cual estas imágenes representan, hacen aparecer “lo que ya no está” (Vanegas, 2022, p. 164).

Sin embargo, su complejidad [del monumento conmemorativo] como representación está en contrastar ésta con su función reflexiva o la forma en que “toda representación *se presenta* representando algo” [Louis Marin]. Su permanencia en el espacio urbano implica un consenso social que sostiene simbólicamente el poder de la persona o idea que representa. En este sentido las intervenciones, los vandalismos, traslados y otras destrucciones de las que son objeto son indicativos de la vigencia de dichos consensos o la ausencia de ellos (Vanegas, 2022, p. 165).

Por último, al convertir la Glorieta en un espacio autogestionado de memoria y lucha política, las mujeres adquieren un compromiso en relación con el cuidado, el mantenimiento, la transmisión y el trabajo de reproducción social y cultural (Jiménez-Esquinas, 2019, p. 346-347) de lo resguardado —incluyendo la actualización de sus significados. Una actividad de verdadera conservación que, en cambio y de manera paradójica, no siempre es asumida por parte de los poderes públicos que ahora vigilan las intervenciones feministas en el patrimonio. En el caso de las mujeres de la Glorieta este compromiso pone en práctica una política patrimonial que sitúa, ante todo, la vida en el centro (JIMÉNEZ-ESQUINAS, 2019).

Desde finales del 2021 varios han sido los intentos por dismantelar este lugar de memoria y lucha colectiva. Desde 2022 representantes del Frente Amplio que reúne a las diferentes colectivas asistieron a varias mesas de trabajo con la jefa de Gobierno de la Ciudad de México sin que, hasta la fecha, haya un acuerdo por ambas partes<sup>5</sup>.

Devolver a Colón, sustituirlo por Tlali o reemplazar su figura con la joven de Amajac habrían sido tres acciones alineadas con la falsa narrativa de que los bienes patrimoniales son creados, traspasados y conservados por un sujeto universal, para disfrute y orgullo de una comunidad con una

---

<sup>5</sup> Para una revisión de lo acontecido según el relato del Frente Amplio de la Glorieta de las Mujeres que Luchan, véase: <https://cmdpdh.org/caso-frente-amplio-de-lacaso-glorieta-de-las-mujeres-que-luchan/> Consultado en: 26 abril 2023.

sensibilidad también pretendidamente única (JIMÉNEZ-ESQUINAS, 2017, p. 22-34). Las colectivas feministas han logrado, en cambio, imponer su gesto despatrimonializador y despatriarcalizador: el que renombra las herencias y reivindica nuevos símbolos y espacios. Con ello, han inaugurado un nuevo modo de protesta que pasa por el *mal* uso del *bien* cultural: una propuesta cercana a la potencia política del uso torcido (*queer*) de las cosas que la investigadora británica Sara Ahmed describe en su obra *¿Para qué sirve? Sobre los usos del uso* (2020).

### **3 Plantar cara: ira feminista e imaginaciones anticoloniales**

En las últimas líneas del ya citado texto con el que se inauguraba, en 1981, el Congreso de la Asociación Nacional de Estudios sobre las Mujeres, Lorde concluía:

No es mi ira la que lanza naves espaciales, gasta más de sesenta mil dólares por segundo en misiles y otros instrumentos de guerra y muerte, asesina a los niños en las ciudades, almacena gases letales y bombas químicas, viola a nuestras hijas y nuestra tierra. No es la ira de las mujeres Negras la que se corroe y convierte en poder ciego y deshumanizador, en un poder que nos aniquilará a no ser que le plantemos cara con lo que tenemos, nuestro poder de analizar y redefinir las condiciones en las que viviremos y trabajaremos; nuestro poder de imaginar y reconstruir, pedrusco a pedrusco, ira sobre dolorosa ira, un futuro de diferencias generativas y una tierra que sustente nuestras decisiones. (LORDE, 2004, p. 150)

Plantar cara e imaginar un futuro y una tierra. Con estas dos últimas ideas, Lorde resumía la importancia que la respuesta (oral y visual) tendría en el proceso de resistencia de las mujeres negras.

A lo largo de la historia, y la historia del expolio y la conquista de América no es en absoluto una excepción, las imágenes (también las artísticas) han sido herramientas muy potentes puestas al servicio del poder: el poder político, el religioso, el económico, el poder judicial. Pero, a su vez, plantando cara, ciertas prácticas artísticas y culturales han funcionado como elementos disruptores en la conformación de estos imaginarios. Responder con palabras y con imágenes parece un extraordinario resumen de lo que, siguiendo la estela de los malos usos,

ciertas prácticas artísticas feministas y anticoloniales han puesto en juego; demostrando con ello que el trabajo desde las artes tiene la capacidad tanto de reinterpretar el hecho histórico, como de producir nuevos sentidos: reimaginar el mundo, “un futuro y la tierra”.

Al igual que ocurrió con en el inicio del proceso de la resignificación de la Glorieta de las Mujeres que Luchan en la Ciudad de México, el 12 de octubre ha sido una fecha importante para entender el devenir político y artístico de Daniela Ortiz, cuyo trabajo ocupará la segunda parte de este análisis.

Daniela Ortiz es una artista peruana que vivió en Barcelona entre los años 2007 y 2020. Su origen peruano y su residencia en el Estado español por más de una década son datos importantes para entender por qué una gran parte de su producción e investigación artística, indisociable de su militancia política, ha estado dedicada al análisis crítico de los mecanismos (también visuales) que por más de cinco siglos han conformado y sostenido el poder colonial y patriarcal.

Como ella misma explica, desde que llegó a Barcelona realizó acciones en contra de la celebración del 12 de octubre: día de la fiesta nacional de España. En 2012, por ejemplo, coincidiendo con los festejos militares por el “Día de la Hispanidad”, y acompañada por Xosé Quiroga, Daniela caminó por algunas calles céntricas de Madrid. El recorrido, que comenzó en la Plaza Colón y tuvo varias paradas destacables por su peso histórico y simbólico (GUARDIOLA, 2016), acabaría en el Hospital Universitario 12 de Octubre. La artista portaba una pancarta con el retrato en blanco y negro de una mujer. La imagen se acompañaba de una leyenda en la que se explicaba que se trataba de Samba Martine: una migrante congoleña que, después de haber pasado 38 días detenida en el Centro de Internamiento de Extranjeros de Aluche y de haber solicitado sin éxito, repetidamente, asistencia médica, había muerto en el Hospital 12 de octubre (GUARDIOLA, 2016; MONTY, 2017<sup>6</sup>).

---

<sup>6</sup> Materia disponible en: [https://www.elsaltodiario.com/espana-no-es-solo-blanca/daniela-ortiz-militancia-anticolonial-arte?fbclid=IwAR3KA4jW4FvVbDeN1QH9TWZ8HCqVmJVAfSd5j\\_Dvvc16a0opbhPOC2N5K9c](https://www.elsaltodiario.com/espana-no-es-solo-blanca/daniela-ortiz-militancia-anticolonial-arte?fbclid=IwAR3KA4jW4FvVbDeN1QH9TWZ8HCqVmJVAfSd5j_Dvvc16a0opbhPOC2N5K9c). Consultado en 1 nov. 2023.

En una entrevista en el diario *El Salto* (MONTY, 2017), Ortiz explica que le pareció importante narrar —en esta fecha y a través de esta performance, poniendo el cuerpo y dando la cara— la historia de una mujer migrante, víctima de ese sistema colonial que se conmemora como fiesta nacional y que sigue dando nombre a edificios y espacios públicos. El hospital en el que murió Samba Martine fue inaugurado en 1973. En aquel momento, en los últimos años de la dictadura franquista, se estrenó con otro nombre: “Ciudad Sanitaria Primero de Octubre”. Se trataba de otra fecha histórica destacada en la historia de España: el día que el golpista Francisco Franco fue nombrado Jefe de Estado (título que mantendría durante toda la dictadura). En 1988, coincidiendo con los primeros años del gobierno democrático, el hospital cambió su nombre por el actual. Así, la memoria democrática del Estado español eliminaba las referencias que glorificaran la brutalidad dictatorial sustituyéndolas por las conmemoraciones de los, no menos brutales, acontecimientos coloniales. Treinta y cinco años después, y a pesar algunos cambios destacables en la gestión gubernamental de la memoria histórica<sup>7</sup>, el pasado colonial del Estado español sigue siendo conmemorado en este y otros muchos espacios públicos del país. El 12 de octubre sigue siendo el día en que se celebra la fiesta nacional. El debate en medios de comunicación y redes sociales reaparece, también, cada mes de octubre.

Esta acción, que acabó documentada por un vídeo y diferentes fotografías bajo el título *Homenaje a los caídos*, fue una de las múltiples intervenciones que Daniela Ortiz ha realizado en torno a esta fecha y como crítica a la conmemoración del pasado colonial.

---

<sup>7</sup> En el año 2007, el gobierno del Partido Socialista Obrero Español, presidido por José Luis Rodríguez Zapatero, aprobó La ley de Memoria Histórica donde se instaba a los diferentes poderes y particulares a retirar “escudos, insignias, placas y otros objetos o menciones conmemorativas de exaltación, personal o colectiva, de la sublevación militar, de la Guerra Civil y de la represión de la Dictadura”. Publicado en BOE 310 de 27 de diciembre de 2007. Disponible en: <https://www.boe.es/boe/dias/2007/12/27/pdfs/A53410-53416.pdf>. Consultado en 1 nov. 2023. En cambio, y aún a pesar de que varios colectivos y grupos de activistas han presentado proposiciones no de ley, los monumentos que glorifican el pasado colonial español han seguido en pie. La ley fue derogada en 2012 bajo el gobierno del conservador Mariano Rajoy. El pasado mes de octubre de 2022 entró en vigor la nueva Ley de Memoria Democrática, publicada en el BOE 252 el 20 de octubre de 2022 (Disponible en: <https://www.boe.es/boe/dias/2022/10/20/pdfs/BOE-A-2022-17099.pdf>, consultado en 1 nov. 2023), impulsada desde el gobierno de coalición progresista encabezado por Pedro Sánchez. Aunque vuelve a estar centrada en los acontecimientos sucedidos en torno a la Guerra Civil y la dictadura franquista, la nueva ley insiste en la necesidad de impulsar las políticas de memoria como un deber de los poderes públicos, así como en la responsabilidad que tiene el Estado de asumir los nuevos paradigmas memoriales que se articulan en el ámbito internacional.



En junio 2020, un mes después del asesinato de George Floyd a manos de la policía estadounidense y en pleno auge de los debates internacionales en torno al derribo de monumentos coloniales, Ortiz fue protagonista de otra aparición inesperada: esta vez como conexión invitada a un magacín matinal llamado *Espejo Público*, emitido por el canal de televisión español, en abierto, Antena Tres. Durante su intervención Daniela explicó las razones por las que, desde el movimiento antirracista, consideran que los monumentos que glorifican el pasado colonial de las naciones modernas deben ser removidos del espacio público. El debate tenía en este caso que ver con las acciones desarrolladas en el Monumento a Colón de la Ciudad de Barcelona. Utilizando su voz y su experiencia como migrante, Ortiz utilizó además el espacio televisivo para argumentar que el sistema de control migratorio europeo se eleva sobre las herencias coloniales y se sostiene gracias a los mecanismos de racismo institucional. La respuesta por parte de los tertulianos y de la propia Susanna Griso, conductora del magazine, fue altamente previsible: de la articulación de datos históricos falsos o imprecisos, al discurso de quienes se sienten capaces de sentenciar, sin miramiento, sobre la conmemoración y conservación de un pasado y presente racista y colonial, pasando por la risa de quienes intentan desmerecer la respuesta, por acalorada, de la invitada. Durante la entrevista Daniela, *plantando cara*, aparece visiblemente irritada. Sus respuestas dan cuenta de su enojo. Pero su voz, entrecortada en algunos momentos, no calla hasta haberlo dicho todo. Las consecuencias fueron, como siempre, desiguales. El programa, y en especial su presentadora, ganaron popularidad por titulares tendenciosos que apuntaban que una invitada “llamó racista” en directo a Griso “por ser blanca”.<sup>8</sup> En agosto de ese mismo año, a causa de una avalancha de ataques xenófobos y racistas, y de amenazas a través de las redes sociales y por otros medios de comunicación privados, Daniela Ortiz se vio obligada a

---

<sup>8</sup> Véase, como ejemplo, los titulares de los siguientes medios digitales El Plural e Cope, disponibles en: [https://www.elplural.com/comunicacion/radio-y-tv/susanna-griso-defiende-estatua-colon-recibe-contundente-replica-claro-blanca\\_242022102](https://www.elplural.com/comunicacion/radio-y-tv/susanna-griso-defiende-estatua-colon-recibe-contundente-replica-claro-blanca_242022102) Consultado en 1 nov. 2023; e [https://www.cope.es/actualidad/television/noticias/cristobal-colon-espejo-publico-detalle-fisico-susanna-griso-20200617\\_773464](https://www.cope.es/actualidad/television/noticias/cristobal-colon-espejo-publico-detalle-fisico-susanna-griso-20200617_773464) Consultado en 1 nov. 2023.

abandonar precipitadamente Barcelona, acompañada y custodiada por la organización irlandesa no gubernamental Front Line Defenders. Desde entonces reside en Perú, su país de origen.

También en 2020 la artista comenzó a trabajar en una serie titulada *Plegaria anticolonial a Fernandito Tupac Amaru*. Está compuesta de cuatro pequeños cuadros en acrílico sobre madera en los que, retomando el lenguaje y la materialidad de los antiguos exvotos, la artista se encomienda a Fernandito Tupac Amaru, hijo de Micaela Bastidas y Tupac Amaru II —héroes nacionales de la independencia en Perú— quien, tras el asesinato de sus padres en manos españolas, sería sometido a encarcelamientos, torturas y al destierro final a España donde, al parecer, acabó muriendo en 1799. Según relata la propia artista,<sup>9</sup> Fernandito, hijo de los líderes del levantamiento anticolonial peruano, murió en Lavapiés: un barrio madrileño que, en la actualidad, congrega un gran número de población migrante y en el que, en las últimas décadas, se ha desarrollado un fuerte movimiento vecinal antirracista.

**Figura 3.** Plegaria Anticolonial a Fernandito Tupac Amaru..



**Fuente:** Daniela Ortiz, 2020.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Relato disponible en: <https://www.daniela-ortiz.com/plegaria-anticolonial-a-fernandito-tupac-amaru> Consultado en 1 nov. 2023.

<sup>10</sup> Disponible en: <https://www.daniela-ortiz.com/plegaria-anticolonial-a-fernandito-tupac-amaru>. Consultado en 1 nov. 2023.

En una de las tablas **(Figura 3)** que componen esta serie, la artista representó otro monumento a Colón. En este caso se trata, como podemos comprender por la enorme bandera de España que lo flanquea, del monumento instalado en la plaza del mismo nombre que se ubica en el céntrico Paseo de la Castellana, en la capital del país. Este dispositivo conmemorativo, obra de Arturo Mérida y Jerónimo Suñol, fue inaugurado el 12 de octubre de 1892, coincidiendo con el cuarto centenario de la conquista de América. Aunque estuvo muchos años situado en los llamados Jardines del Descubrimiento, en 2009 el Ayuntamiento de Madrid decidió ubicarlo en el centro de una de las rotondas más visitadas de la capital y al lado de una bandera española de tamaño colosal.

La imagen, siguiendo el esquema utilizado por los exvotos populares, está dividida en dos planos: en el superior, que ocupa tres cuartas partes de la superficie total, la estatua del almirante aparece amarrada con una soga que un grupo de personas tensa desde el suelo para intentar derribar. Detrás, una pancarta sostenida por un cuerpo femenino reza: “Fuego al orden colonial”, un texto que se relaciona directamente con las llamas que, en el extremo izquierdo, han hecho arder el majestuoso símbolo patrio. A su vez, otros dos personajes subidos al pedestal del monumento y socorridos por herramientas punzantes, están golpeando el basamento de la columna. Si seguimos la lectura pictográfica encontramos que a la derecha de la imagen se sucede el evento inmediatamente posterior al derribo de la estatua: aprovechando su enorme tamaño un grupo de personas la utilizan para derribar la puerta del que parece, por sus colores y sus muros, un edificio de alta seguridad, fortificado. Acompañando el desarrollo visual la pieza se completa, en su parte inferior, con la historia narrada en este caso por un texto. En ella leemos: “Apu Fernandito Tupac Amaru de Lavapiés que tu espíritu anticolonial nos de fuerzas para tumbar el monumento a Cristóbal Colón y usarlo de ariete para tumbar la puerta del Centro de Internamiento de extranjeros de Aluche liberar a los compañeros internos y con ellos iniciar el incendio y derrocamiento del

racismo institucional teniendo como primer territorio liberado de racismo el barrio migrante de Lavapiés, tu barrio [sic]”.

Entre el monumento a Colón y el barrio de Aluche, donde se encuentra el Centro de Internamiento de Extranjeros, hay más de 11 kilómetros. Una distancia que, según parece proponer la artista en esta obra, puede ser acortada con el impulso de la rebelión antirracista: esa “Rebelión” que firma<sup>11</sup> el exvoto en el ángulo inferior derecho y que parece sintetizar la potencia de los cuerpos morenos que se imponen al blanco pétreo, inmóvil, del conquistador tallado en mármol. De este modo, retomando la idea de los malos usos y poniendo en práctica la exhortación de Lorde para imaginar (poner en imágenes) y reconstruir un futuro en libertad, Ortiz utiliza las referencias a los bienes culturales (exvotos y monumentos conmemorativos) para proponer un desvío radical de sentido que, como hemos visto, se inserta en las polémicas y los rechazos contemporáneos de imágenes que celebran pasados y presentes de expolios y sometimientos coloniales y patriarcales.

La serie está compuesta por cuatro pinturas del mismo tamaño. Como ocurre con los exvotos populares extendidos por América Latina desde la llegada de los conquistadores, las cuatro escenas están dedicadas a una advocación muy concreta y al relato de una misma plegaria<sup>12</sup>. Pero como ocurrió con otros autores que, ya desde el siglo XX, estuvieron atraídos por estos objetos de devoción popular (BARGELLINI, 2018, p. 18), Daniela Ortiz saca el formato —el objeto— del contexto sagrado y religioso para insertarlo, en cambio, en el marco de los movimientos políticos antirracistas, anticoloniales y feministas contemporáneos. De este modo, el santo, la deidad o la advocación mariana son sustituidos por una figura histórica: un personaje sobre el que recayó todo el peso, la violencia y la injusticia del orden colonial aquí denunciado.

---

<sup>11</sup> Según explica la investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM Clara Bargellini (2018: 18), aunque los exvotos solían ser piezas de devoción popular realizadas por autores desconocidos, se conservan algunos firmados.

<sup>12</sup> Para un estudio de los exvotos como testimonios de fe, véase: Clara Bargellini, 2018.

**Figura 4.** Plegaria Anticolonial a Fernandito Tupac Amaru, Daniela Ortiz, 2020.



**Fuente:** Daniela Ortiz, 2020.<sup>13</sup>

La primera de las tablas resume su vida: Fernandito Tupac Amaru (**Figura 4**), en el centro de la composición, es sostenido por la imagen -más pequeña- de sus padres, en un guiño iconográfico que nos recuerda la representación tradicional de los donantes a los pies de la advocación venerada. Alrededor cinco estaciones describen iconográfica y textualmente los episodios más destacados de su trayectoria desgraciada<sup>14</sup>: Nacimiento, Rebelión, Castigo, Destierro, Lamento en Lavapiés y Muerte. El texto que acompaña esta primera composición narra el calvario sufrido por el protagonista a quien, en la última frase, la autora acaba encomendándose para que nos ampare, nos guíe y nos proteja “en el

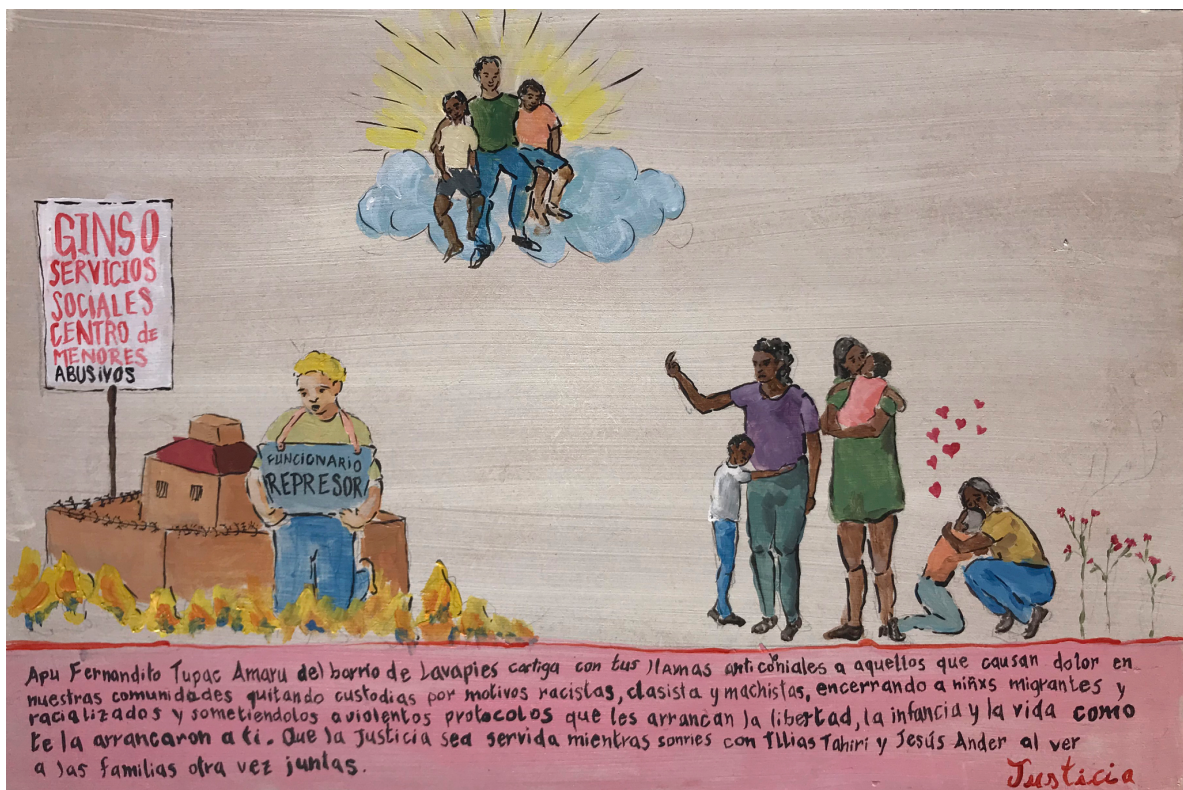
<sup>13</sup> Disponible en: <https://www.daniela-ortiz.com/plegaria-anticolonial-a-fernandito-tupac-amaru>. Consultado en 1 nov. 2023.

<sup>14</sup> En el ya citado texto, Bargellini explica cómo muchos de estos exvotos, específicamente aquellos que componen la colección del Museo Amparo y que son objeto de su estudio, reproducen detalles dramáticos que enfatizan las vidas desgraciadas de los protagonistas de la petición o el agradecimiento, en relación con el acontecimiento milagroso demandado o ya sucedido, respectivamente (2018: 21).

camino a la rebelión antirracista y contra el poder colonial la rebelión por la justicia y la reparación” [sic].

La segunda escena es la relacionada con el derribo al monumento a Colón **(Figura 3)** que ya hemos comentado y que, como dijimos, está “firmada” por Rebelión. La tercera tabla **(Figura 5)** está dedicada a la petición de castigo al calor de las “llamas anticoloniales” para aquellos que, por motivos racistas, clasistas y machistas, causan daño a los menores de las comunidades migrantes y racializadas. En la parte izquierda de la imagen una composición formada por un espacio cercado (un centro de menores dirigido por la Fundación GINSO<sup>15</sup>) y por un personaje blanco y rubio al que se identifica como “funcionario represor”, aparece enmarcada, ardiendo, en las citadas llamas.

**Figura 5.** Plegaria Anticolonial a Fernandito Tupac Amaru, Daniela Ortiz, 2020.



**Fuente:** Daniela Ortiz, 2020<sup>16</sup>

<sup>15</sup> GINSO (Asociación para la Gestión de la Integración Social) es una entidad española responsable de la gestión de diferentes centros públicos de internamiento de menores. En los últimos años se ha visto envuelta en diferentes polémicas y denuncias por malos tratos en los centros que gestionan, así como por asuntos relacionados con la financiación ilegal del conservador Partido Popular.

<sup>16</sup> Disponible en: <https://www.daniela-ortiz.com/plegaria-anticolonial-a-fernandito-tupac-amaru>. Consultado en 1 nov. 2023.

A la derecha un grupo de seis personajes de piel morena, adultos y niños, se abrazan en la que leemos como una escena de reagrupación familiar. Estos dos conjuntos de imágenes enfrentadas están coronadas por una tríada celeste conformada, según podemos leer en la narración textual, por Fernandito Tupac Amaru y dos jóvenes muertos en años recientes como consecuencia de la violencia institucional: Ilias Tahiri, un adolescente de origen magrebí que murió en 2019 en el Centro de Menores Tierras de Oria (Almería) y Jesús Ánder, un niño tudelano fallecido en un piso de acogida después de haber sido separado primero de sus padres, a quienes deportaron a Colombia y, después, de su abuela, a quien los servicios sociales de Pamplona retiraron la custodia. Cabe señalar que Daniela Ortiz ha dedicado gran parte de su militancia en el movimiento antirracista del Estado español a denunciar los abusos institucionales cometidos contra madres y menores migrantes, a través de la violencia institucional que opera mediante las retiradas de custodia. Esta tercera tabla está firmada con la palabra “Justicia”.

**Figura 6.** Plegaria Anticolonial a Fernandito Tupac Amaru, Daniela Ortiz, 2020.



**Fuente:** Daniela Ortiz, 2020<sup>17</sup>.

Al contrario de lo que hemos visto en las tres imágenes anteriores, la cuarta y última escena (**Figura 6**) acoge una única composición. Un esqueleto de tamaño considerable yace bajo la tierra. De él brota un pequeño tallo verde que llega a la parte superior de la imagen: el exterior en el que podemos ver un sol amaneciendo entre montañas, los Andes. A la derecha, en el cielo, un pequeño avión se dirige hacia la cordillera americana. El texto que ocupa la parte inferior dice: “Apu Tupac Amaru de Lavapiés, que tus restos sean retornados y enterrados en la tierra andina que te vio nacer para que la semilla anticolonial que sembraron tus padres Micaela Bastidas y Tupac Amaru II finalmente pueda florecer y sus frutos alimentar a quienes recibirán la reparación anticolonial y finalmente puedas descansar [sic]”. La tabla aparece, en este caso, firmada por la última reclamación: “Reparación”.

<sup>17</sup> Disponible en:

<https://www.daniela-ortiz.com/plegaria-anticolonial-a-fernandito-tupac-amaru>. Consultado en: 1 nov. 2023.



#### **4 Conclusión: inconvenientes feministas y anticoloniales.**

En los últimos años, y gracias al desarrollo de los llamados estudios descoloniales, diferentes teóricas e intelectuales del continente americano se han dedicado a revisar y analizar, de manera crítica, la historia que, desde el siglo XV, atravesó los pasados, presentes y futuros de ambas orillas del océano Atlántico. Gracias a estas perspectivas de trabajo, la historia de la colonización se complejizó con el análisis de las herencias culturales, económicas y políticas que han pervivido hasta nuestros días: unas herencias que el teórico peruano Aníbal Quijano definió con el término de “colonialidad”. Desde entonces, diferentes académicos y académicas latinoamericanas han prestado atención al papel que el uso de las imágenes, la visualidad, y la vida social de las mismas, han tenido en el desarrollo de la empresa colonial y en la pervivencia de la colonialidad hasta nuestros días.<sup>18</sup>

Como hemos visto a lo largo de estas páginas, el estudio de los procesos de patrimonialización, las revisiones críticas de los expolios culturales y los extractivismos epistémicos, así como el análisis de las lógicas de acumulación de objetos por parte de museos y otras instituciones de las antiguas metrópolis, han ocupado un papel central. Aunque el tema ha empezado a entrar en las agendas políticas de varios países latinoamericanos,<sup>19</sup> me ha interesado, en este artículo, destacar el papel que determinadas prácticas artísticas y activismos contemporáneos tienen, como gestos feministas y anticoloniales. Unas intervenciones que, como las tablas de Ortiz, reclaman rebelión, justicia y reparación y que, como hemos visto, dando la cara y poniendo el cuerpo, acaban convirtiéndose en inconvenientes: el que ocupa espacios públicos y les da nuevos nombres, el

---

<sup>18</sup> Véase: Lozano, 2015; Lozano, 2019; Dorotinsky y Lozano, 2022.

<sup>19</sup> En el caso de México, el Gobierno de la República, a través de su Secretaría de Cultura, lanzó la campaña #MiPatrimonioNoSeVende. Esta ha sido encabezada por Beatriz Gutiérrez Müller, esposa del actual presidente Andrés Manuel López Obrador.

que interviene monumentos, el que interrumpe los discursos machistas y racistas sostenidos desde los medios de comunicación.

El *inconveniente* feminista que, en América Latina, como hemos comprobado a lo largo de estas páginas, está frecuentemente asociado al *inconveniente* anticolonial, ocupa el espacio público, emplaza su gran narrativa: la de los vencedores, los héroes de la patria, los ángeles dorados, los genocidas. A través de gestos como la toma feminista de la Glorieta de las Mujeres que Luchan en la Ciudad de México, o la práctica y militancia de la artista antirracista Daniela Ortiz, nos cuestionamos no solo a quiénes pertenecen estos bienes históricos y culturales sino, además, quiénes dictan sus buenos usos.

Acabamos este relato con otras preguntas que nos han acompañado. Si una de las funciones principales de los procesos de patrimonialización y de los análisis del relato histórico consiste en generar sentidos en el presente, tomando el pasado como recurso, ¿qué puede transmitirse cuando el relato del pasado ha sido levantado (“inventado”) desde “sueños dogmáticos” (O’GORMAN, 1976, p. 4) y monumentales, racistas y machistas? ¿Qué sentidos podemos generar cuando el presente está teñido de vidas violentamente arrebatadas a mujeres y a poblaciones migrantes y racializadas? ¿Qué tipo de *bien* podría vincularse con este *mal* mortal? Y, sobre todo, ¿cómo dar cuenta de ello? Las respuestas están por construirse; los gestos, en cambio, aparecen a lo largo y ancho de la región.

## 5 Referencias

AHMED, Sara. **¿Para qué sirve?** Sobre los usos del uso. Barcelona: Bellaterra, 2020. <https://doi.org/10.5209/poso.73418>

BARGELLINI, Clara. **Testimonios de fe:** Colección de exvotos del Museo Amparo. Puebla: Fundación Amparo, 2018. Disponible en: [https://f5c4537feeb2b644adaf-b9c0667778661278083bed3d7c96b2f8.ssl.cf1.rackcdn.com/publicaciones/libro-ex-votos-web\\_N.pdf](https://f5c4537feeb2b644adaf-b9c0667778661278083bed3d7c96b2f8.ssl.cf1.rackcdn.com/publicaciones/libro-ex-votos-web_N.pdf) Consultado en: 1 nov. 2023.

BELAUSTEGUIGOITIA, Marisa et al. Strikes, Stoppages, Occupations: Mexican Feminist Writing on the Walls. **Critical Times**, n. 5, v. 2, p. 444–474, 1 ago. 2022. <https://doi.org/10.1215/26410478-9799762>

CHEMALY, Soraya. **Enfurecidas**. Reivindicar el poder de la Ira femenina. Barcelona: Paidós, 2019.

DI MATTEO, Angela. De Buenos Aires a la Ciudad de México: reconstruir la memoria pública desde una perspectiva de género. In: BAGGIO, Guido; BELLA, Michela; DI MATTEO, Angela. **Ricostruire**. I luoghi di memoria nelle Americhe. Nueva York: Bordighera Press, 2023. Disponible en: [https://www.academia.edu/99091053/De\\_Buenos\\_Aires\\_a\\_la\\_Ciudad\\_de\\_M%C3%A9xico\\_reconstruir\\_la\\_memoria\\_p%C3%BAblica\\_desde\\_una\\_perspectiva\\_de\\_g%C3%A9nero](https://www.academia.edu/99091053/De_Buenos_Aires_a_la_Ciudad_de_M%C3%A9xico_reconstruir_la_memoria_p%C3%BAblica_desde_una_perspectiva_de_g%C3%A9nero) . Consultado en: 1 nov. 2023.

DORLIN, Elsa. **Autodefensa**. Una filosofía de la violencia. Pamplona: Txalaparta, 2019.

DOROTINSKY, Deborah; LOZANO, Rían (Coords.). **Culturas visuales desde América Latina**. México: IIE/UNAM, 2022.

GUARDIOLA, Juan. Colonia América. Notas para un cine postcolonial (en) español. **Secuencias**, n. 43-44, 2016. <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2016.43-44.009>

IRENE. **El terror feminista**. San Sebastián: Kaxilda, 2022.

JIMÉNEZ- ESQUINAS, Guadalupe. El patrimonio (también) es nuestro: Hacia una crítica patrimonial feminista. In: ARRIETA URTIZBEREA, Iñaki (ed.) **El género en el patrimonio cultural**. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2017.

JIMÉNEZ-ESQUINAS, Guadalupe. Poner la vida en el centro como política patrimonial. **Revista PH98**, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, n. 98, p. 346-348, 2019. <https://doi.org/10.33349/2019.98.4488>.

LEFEBVRE, Henri. **Espacio y política**. El derecho a la ciudad, II. Barcelona: Península, 1976.

LORDE, Audre. **La hermana, la extranjera**. Madrid: Horas y horas, 2004.

LOZANO, Rían. Cuir Visualities. Survival Imaginaries. In: IQANI, Mehita; RESENDE, Fernando (Org.) **Media and the Global South: Narrative Territorialities, Cross-Cultural Currents**. Washington DC: Routledge, 2019. <https://doi.org/10.4324/9780429030109>.

LOZANO, Rían. Visualidades descoloniales. Mirar con todo el cuerpo y escuchar con los ojos. **Extravío. Revista de Literatura Comparada**, n. 8, 2015. Disponible en: <https://ojs.uv.es/index.php/extravio/article/view/7075/12903>. Consultado en: 1 nov. 2023.

McCLINTOCK, Anne. **Imperial Leather**. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest. Nueva York: Routledge, 1995.

MONTY, Carlos. España no es (solo) blanca. Daniela Ortiz, la militancia anticolonial en el arte. **El Salto**, 24 dic. 2017. Disponible en: [https://www.elsaltodiario.com/espana-no-es-solo-blanca/daniela-ortiz-militancia-anticolonial-arte?fbclid=IwAR3KA4jW4FvVbDeN1QH9TWZ8HCgVmJVAFsd5j\\_Dwcl6a0opbhP0C2N5K9c](https://www.elsaltodiario.com/espana-no-es-solo-blanca/daniela-ortiz-militancia-anticolonial-arte?fbclid=IwAR3KA4jW4FvVbDeN1QH9TWZ8HCgVmJVAFsd5j_Dwcl6a0opbhP0C2N5K9c). Consultado en: 1 nov. 2023.

O'GORMAN, Edmundo. **La invención de América**. México: Fondo de Cultura Económica, 1986 [1976].

RIVERA GARZA, Cristina. Ya para siempre enrabiadas. *In*: BELAUSTEGUIGOITIA, Marisa (Coord.). **Grrrrr. Género**: Rabia, ritmo, ruido, risa y respons-habilidad. México: CIEG-UNAM, 2022. [DOI:10.22201/cieg.9786073066112e.2015](https://doi.org/10.22201/cieg.9786073066112e.2015).

TRAISTER, Rebeca. **Buenas & Enfadadas**. El poder revolucionario de la ira de las mujeres. Madrid: Capitán Swing, 2019.

VANEGAS, Carolina. La construcción de la imagen del indígena en la monumenta latinoamericana del siglo XX. *In*: DOROTINSKY, Deborah; LOZANO, Rían (Coords.). **Culturas visuales desde América Latina**. México: IIE/UNAM, 2022.