

REPRESENTACIONES DE GÉNERO Y VIOLENCIA EN LA PRODUCCIÓN
CULTURAL POR MUJERES EN EL TRIÁNGULO NORTE DE CENTROAMÉRICA:
GUATEMALA, HONDURAS Y EL SALVADOR 1990–2017

by

LEDA CAROLINA LOZIER

(Under the Direction of Betina Kaplan)

ABSTRACT

Esta disertación considera representaciones de la violencia contra las mujeres en el contexto del Triángulo Norte de Centroamérica (TNCA): Guatemala, Honduras y El Salvador 1990–2017. En esta investigación analizo las diferentes representaciones de la violencia en la producción cultural de las hondureñas María Eugenia Ramos y Waldina Mejía, las salvadoreñas Claudia Hernández y Marcela Zamora Chamorro y la Guatemalteca Regina José Galindo. Sostengo que analizar la producción cultural de estas mujeres juntas nos da las pautas para rastrear y estudiar la problemática actual de violencia contra la mujer en el TNCA. Para reflexionar sobre las problemáticas de las múltiples y extremas formas de violencia de género en Guatemala, Honduras y El Salvador, es necesario considerar cuáles son los mecanismos que existen a nivel político, social y cultural que ratifican la exacerbada cultura machista que se perpetúa en las democracias actuales. Así propongo ver las democracias de estos países como necrodemocracias, término que desarrollo con las teorías de Achille Mbembe

(necropolítica) y Rita Segato (pedagogías de la crueldad). Es decir, democracias donde la violencia contra las mujeres opera de forma paralela a otras formas de violencia bajo una política de la muerte que se sustenta y perpetúa desde el Estado de forma estructural, simbólica y sistémicamente.

INDEX WORDS: gender violence, Central America, literature, migration, memory, performance, necrodemocracias, necropolitics

REPRESENTACIONES DE GÉNERO Y VIOLENCIA EN LA PRODUCCIÓN
CULTURAL POR MUJERES EN EL TRIÁNGULO NORTE DE CENTROAMÉRICA:
GUATEMALA, HONDURAS Y EL SALVADOR 1990–2017

by

LEDA CAROLINA LOZIER

BA, University of Iowa, 2010

MA, University of Iowa, 2012

A Dissertation Submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in Partial

Fulfillment of the Requirements for the Degree

DOCTOR OF PHILOSOPHY

ATHENS, GEORGIA

2021

© 2021

Leda Carolina Lozier

All Rights Reserved

REPRESENTACIONES DE GÉNERO Y VIOLENCIA EN LA PRODUCCIÓN
CULTURAL POR MUJERES EN EL TRIÁNGULO NORTE DE CENTROAMÉRICA:
GUATEMALA, HONDURAS Y EL SALVADOR 1990–2017

by

LEDA CAROLINA LOZIER

Major Professor: Betina Kaplan

Committee: Dana Bultman
Lesley Feracho

Electronic Version Approved:

Ron Walcott
Vice Provost for Graduate Education and Dean of the Graduate School
The University of Georgia
August 2021

DEDICACIÓN

Dedico esta tesis a mi hija Estela Kaye Lozier y todas las mujeres y mujeres trans que han formado parte de mi vida y que he conocido. A todas las mujeres que han sufrido y continúan sufriendo diferentes formas de violencia por el hecho de ser mujeres. A todas aquellas cuyas voces han sido silenciadas y cuyas vidas fueron arrebatadas.

AGRADECIMIENTOS

Writing can be a lonely and harsh process, much more when writing about injustice and violence. I could never have taken this journey without the support of my amazing family. My best friend and partner, Matt Lozier, and my hija, Estela Lozier. Thank for being there all the way, for being my audience when I needed one, going to the library for books, making coffee, for cooking and keeping everything in place at home and for supporting me each time I went to a conference. ¡Los amo!

Estoy muy agradecida con mi espectacular comité. Mi directora de tesis Dr. Betina Kaplan, le agradezco por haberme apoyado todos estos años con cada idea que me rodeaba y no sabía cómo desarrollar, con cada decisión que tomé, cada conferencia y seminario que asistí, y cada beca que solicité y me gané o fui nominada. También agradezco por haber sido siempre sincera y por haberme encarrilado cuando me desviaba por el camino de las ideas. A la Dr. Dana Bultman, le agradezco mucho por siempre haber sido mi otro pilar dentro de Gilbert Hall, por los comentarios, las lecturas cuidadosas, las cartas de recomendación y por haberme hecho ir más allá con mis lecturas y análisis teóricos. De igual manera estoy en muy agradecida con la Dr. Lesley Feracho, por todas las sugerencias y por haber tomado de su tiempo para hablar conmigo sobre mi investigación.

Este proceso habría sido demasiado arduo sin el apoyo de los amigos y colegas. Quiero agradecer a mi querida amiga y hermana por decisión, Dr. Ximena González Parada. Gracias por las largas conversaciones intelectuales sobre el machismo y las formas en que el sistema patriarcal nos ha violentado nuestros derechos como mujeres y seres

humanos. ¡Gracias por cada texto y cada llamada que hiciste cuando más lo necesitaba! A mí Bro, Dr. Jaime Chávez, gracias por los cafecitos que me ayudaron a debrief tantas cosas. Gracias por siempre darme tus puntos de vista con toda sinceridad. A mi amiga del alma Marcela Reales con quien trabajé largas horas en Gilbert Hall o por Zoom, gracias por haber compartido tus ideas y escuchado las mías. It's unbelievable that you were able to put up with all my feminist ideas for so many hours!!

Por supuesto, es imposible escribir una tesis sin compartir las ideas con los colegas especialistas en el campo. Le estoy y estaré siempre agradecida a Arturo Arias, por sus comentarios, por atender mis presentaciones en LASA y por haber venido a la Universidad de Georgia a presentar. Gracias por cada momento y sugerencia que me dio. Por abrir las puertas de su casa junto con Gil y compartir tanta experiencia sobre nuestra bella Centroamérica. También les estoy infinitamente agradecida a mis colegas centroamericanistas, Nanci Buiza, Ignacio A. Sarmiento Panez y Andrew Bentley.

Por supuesto estoy inmensamente agradecida con el apoyo que el Department of Romance Languages y Franklin College de la Universidad de Georgia me dio. En UGA aprendí y crecí como estudiante, mujer, académica y profesora.

De igual manera les agradezco a mis padres quienes me enseñaron el valor de la educación. A mi hermana Nohemí y cada una de mis sobrinas que siempre estuvieron pendientes de enviarme información desde Honduras o traerme libros desde Argentina. El incansable apoyo de cada uno me dio durante este largo e intenso proceso fue clave para poner mis ideas sobre el gran problema que nos acarrea a las mujeres.

TABLE OF CONTENTS

	Page
AGRADECIMIENTO	v
LISTA DE ABBREVIACIONES	x
LISTA DE FIGURES	xi
CAPÍTULO	
1 INTRODUCCIÓN	1
Marco teórico	6
TNCA dentro de los estudios culturales y literarios desde y sobre la zona	11
Antecedentes sobre la producción cultural centroamericana	14
Descripción del corpus	18
División de capítulos	25
2 MARCO CONCEPTUAL PARA ANALIZAR LA VIOLENCIA DE GÉNERO EN EL TRIÁNGULO NORTE DE CENTROAMÉRICA	29
El Triángulo Norte de Centroamérica: ¿un espacio imaginario con violencia(s) concreta(s)?	38
El Plan de Desarrollo Regional Fronterizo Trinacional Trifinio (Plan Trifinio) y el <i>rebordering</i> de Centroamérica	44
Contextualizando la violencia de género en las necrodemocracias	54
3 ETERNA VIOLENCIA MILITAR	58

	Volviendo a la historia: los conflictos armados y la violencia hacia el cuerpo femenino.....	62
	La tia Sofi y otros cuentos	72
	Hechos de un buen ciudadano (Parte 1).....	81
4	LA NARRACIÓN VISUAL DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO EN LA OBRA DE REGINA JOSÉ GALINDO.....	88
	La socialización del dolor en <i>El dolor en un pañuelo</i>	92
	Performances que crean una atmosfera pegajosidad de la memoria y el sufrimiento del cuerpo femenino	101
	Performances fúnebres: la muerte como instrumento estético y de resistencia ante el horror	111
5	LA INTERSECCIONALIDAD DE LA VIOLENCIA ECONÓMICA Y DOMÉSTICA: MUJERES MIGRANTES CENTROAMERICANAS EN EL DOCUMENTAL <i>MARÍA EN TIERRA DE NADIE</i> DE MARCELA ZAMORA CHAMORRO	130
	Mujeres en fuga: contexto de la migración de mujeres centroamericanas.....	132
	La interseccionalidad del género, raza, y clase en las mujeres migrantes.....	136
	María en Tierra de Nadie: “ella emigró por mí y por sus hijas”.....	142
	Entre la pobreza y la violencia doméstica: “así es la cosa”	147
	Sandra Campos: “me deportaron sola, no mi hija. Mi hija si está allá” ..	153
	Marta Muñoz: “que chiste tiene estar juntos muriéndonos de hambre” ..	158

“La mujer que es fuerte [...] en el camino se vuelve más fuerte de tanto sufrimiento y humillación”	164
6 CONCLUSIÓN.....	174
BIBLIOGRAFÍA	177

LIST OF ABBREVIATIONS

ONU	Organización de las Naciones Unidas
PAPTN	Plan de la Alianza Para la Prosperidad del Triángulo Norte
TNCA	Triángulo Norte de Centroamérica
UNHCR	Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados

LISTA DE FIGURAS

	Page
Figure 1: El dolor en un pañuelo, (1999).....	99
Figure 2: No perdemos nada con nacer (2000).....	115
Figure 3: Necronomas, (2012)	124
Figure 4: Piel de gallina, (2012)	126
Figure 5: Nieta de Doña Inés en <i>María en Tierra de Nadie</i>	150
Figure 6: Doña Inés y su nieta sosteniendo una foto de su hija desaparecida, Sandra Mabel Sánchez Méndez en <i>María en Tierra de Nadie</i>	173

CAPÍTULO 1

INTRODUCCIÓN

El masivo movimiento migratorio de centroamericanos, en particular de los países del ahora conocido como Triángulo Norte de Centroamérica; Guatemala, Honduras y El Salvador (TNCA¹), es una crisis de los derechos humanos que involucra además a México y los Estados Unidos. Sin embargo, el discurso mediático y político de los Estados Unidos, país de destino de los migrantes, más allá de mostrar el lado humanitario de esta situación, ha reforzado un perfil de los habitantes y de la zona del TNCA con una naturalidad violenta y desafectiva. Por tanto, se articulan calificativos racializados que van desde nombrar este espacio como “el triángulo de la muerte”, “el triángulo maldito” hasta “el triángulo norte: los países donde no se lloran sus muertos”². Al mismo tiempo, se ha reforzado el discurso que perfila a la violencia de las maras³ y la violencia por el crimen organizado del tráfico de drogas como mayor causante de los cambios sociales y el éxodo de los centroamericanos.

Si bien es cierto el TNCA tiene niveles elevados de violencia criminal, también hay que subrayar que la “realidad” de la violencia en estos países es muy compleja. Dentro del panorama de la violencia actual en esta zona de contacto confluyen diferentes mecanismos de poder político, militar, social, cultural y religioso que

¹ A partir de ahora usaré TNCA, Triángulo Norte y Triángulo Norte de Centroamérica de manera intercambiable para referirme a Guatemala, Honduras y El Salvador juntos.

² Véase el artículo “The Northern Triangle: The Countries that Don’t Cry for Their Dead” de <https://insightcrime.org/news/analysis/the-northern-triangle-the-countries-that-dont-cry-for-their-dead/>

³ Maras nombre con que se le conocen a las pandillas o *gangs* en Centroamérica.

contribuyen en los modos de ejercer violencia. Estos dispositivos de control y coacción están íntimamente relacionados con las secuelas que dejaron las guerras de la década de los años ochenta y la intervención extranjera de los Estados Unidos durante los conflictos, así como después, mediante las políticas de democratización a inicio de los años noventa. También, está el factor de la más reciente desestabilidad democrática de la zona con el golpe de Estado del 2009 en Honduras⁴ y la represión de las políticas de mano dura que la guerra contra las drogas ha dejado en estos países y México. De igual manera, en el “Estado bélico” de los países del TNCA se hallan los efectos que las políticas neoliberales tuvieron en la unificación económica de los tres países. Estas políticas, como en muchas ocasiones los académicos del y sobre el área han señalado, en vez de reducir la desigualdad social han causado mayores estragos para las poblaciones más vulnerables en las que incluyen campesinos, comunidades garífunas e indígenas, la mujer mestiza, indígena, pobre, negra, mujeres-trans y las comunidades marginas del LGBT.

A los problemas antes mencionados hay que añadirles otro: los estragos económicos y sociales de los desastres naturales tales como el huracán Mitch (1998) y los huracanes Eta e Iota (2020). En otras palabras, el TNCA es una zona que ha sido violentada de muchas maneras, por tanto, es fundamental señalar que la violencia en Centroamérica no es algo nuevo y no es unilateral, como tampoco lo son Guatemala, Honduras y El Salvador. Cada uno de estos países se rige por su propia institucionalidad y son plurales de forma social, geográfica, étnica, lingüística, racial y cultural. Consecuentemente, cuando los medios de comunicación hacen asunciones de

⁴ Para más detalles véase el artículo “Las democracias malas de Centroamérica. Para entender lo de Honduras una introducción a Centroamérica” de Edelberto Torres-Rivas.

estos países y sus poblaciones es crucial tener en cuenta esta pluralidad. Lo mismo sucede cuando se habla de la violencia, y en particular la violencia de género, lo cual es plural y la manera de experimentarla difiere. Lo que no quiere decir que no sean los mismos mecanismos de poder los que provocan que la violencia opere de forma semejante en los tres países a pesar de tener diferencias tangibles.

Todo lo dicho hasta ahora tiene que ver con mi interés inicial en el TNCA como lugar de estudio para esta disertación. Pues considero que dentro de la heterogeneidad de Guatemala, Honduras y El Salvador se dan diferentes mecanismos de poder en los que la impunidad y la noción de intocabilidad de los hombres, y más si son hombres con poder político y económico y ya sea este último de forma legal o ilegal, contribuye en el aspecto epidémico que la violencia contra la mujer viene arrastrando y multiplicando por décadas. Es en este sentido que la presente investigación tiene como objetivo principal analizar la violencia de género en los países del Triángulo Norte de Centroamérica desde los años noventa, época de la apertura democrática, hasta el 2017. El análisis se propone a través de la producción cultural de las escritoras hondureñas María Eugenia Ramos (1959) y Waldina Mejía (1963), la salvadoreña Claudia Hernández (1975), la guatemalteca Regina José Galindo (1974), y la documentalista salvadoreña Marcela Zamora Chamorro (1980). La producción cultural de estas escritoras y artistas abre un espacio para visibilizar los mecanismos de poder político, económico y militar que han normalizado la violencia de género del TNCA.

Entre las propuestas de esta tesis está ofrecer un análisis que demuestra cómo la producción cultural sobre y por mujeres plasma representaciones que exploran y

retan las formas que toma la violencia contra la mujer en cada uno de los tres países a partir de la posguerra⁵. Por tanto, arguyo que la producción cultural de Ramos, Mejía, Hernández, Galindo y Zamora permite ampliar nuestro entendimiento sobre las formas en que opera la violencia de género, mientras nos ayudan a postular preguntas sobre el porqué tantos femicidios, violaciones y ultrajes perpetuados por policías, militares, hermanos, parejas, tíos y vecinos quedan en la impunidad. Considero que la producción cultural por mujeres que se analiza en esta investigación provee pautas para plantear otras posibilidades para trazar la violencia contra la mujer. De manera que algunas de las preguntas que esta investigación se plantea son las siguientes; ¿cómo visibilizar los mecanismos de poder patriarcal y cultural que colocan al cuerpo de la mujer en una encrucijada en la que múltiples formas de violencia se intersectan?, ¿cómo se representa la muerte y el femicidio sin caer dentro de los mismos mecanismos canónicos y patriarcales narrativos y estéticos que podrían estar actuando en la continuidad de esas violencias?, ¿cómo entender la problemática común de la violencia contra la mujer en el TNCA desde la pluralidad de este contexto geopolítico? y finalmente, ¿cómo representar la violencia de género desde TNCA?

En breve, el contexto histórico de las relaciones políticas y sociales entre Estados Unidos y Latinoamérica ha demostrado que Centroamérica es crucial para los Estados Unidos. No solo porque ha sido tratada como el muro de contención del “peligro del comunismo”, sino porque de forma literal y simbólica ha sido pensada como el “ombbligo” que separa o une, dependiendo los intereses, al continente en Norte

⁵ El uso del término posguerra en esta investigación es para definir el periodo después de las guerras en Guatemala y El Salvador. Es decir, de la década de los 1990 después de la firma de los Acuerdos de Paz en 1992 y 1996 en adelante.

y Sur. Por tanto, en muchas maneras por las políticas internacionales de Estados Unidos, Canadá y Europa en un grado menor que Estados Unidos, Centroamérica ha sido una zona de contacto en la que se dan muchos matices. Lo mismo sucede con la subregión del norte de Centroamérica que ahora identificamos como el Triángulo Norte. Esta es una zona crucial para los Estados Unidos como para el resto del mundo porque tiene fuertes efectos políticos, económicos, culturales y sociales. El TNCA representa más del 50 % de la población de los cinco países centroamericanos y el nivel de producción y exportación es el mayor de la zona.

Partiendo de lo antes expuesto y para los fines de esta investigación concibo el Triángulo Norte como una referencia a la unión económica entre Guatemala, Honduras y El Salvador. De igual manera, reconozco que la alianza entre los tres países se comienza a establecer desde décadas atrás. Comienza, como parte del plan ecológico, el Plan Trifinio, a mediados de los años ochenta, y se establece oficialmente desde el punto de vista económico a inicios de los años noventa con el Plan Nueva Ocotepeque⁶. Al mismo tiempo subrayo que el tratado de la unificación económica de Guatemala, Honduras y El Salvador surge como una medida de apoyo para las “nuevas democracias” que se establecieron después de los Acuerdos de Paz en 1996 en Guatemala y 1992 en El Salvador. Sin embargo, es preciso señalar que el TNCA como la salida económica de la zona es una compleja paradoja. En particular, porque el resultado ha sido lo opuesto. Hoy día Guatemala, Honduras y El Salvador son los países con mayor desigualdad que en el pasado y están entre las naciones más pobres de Latinoamérica⁷. Por tanto, la alianza económica y transfronteriza entre los tres

⁶ Véase el capítulo 2 donde amplío más sobre este tratado.

⁷ Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL)

países al igual que el resto de las políticas y planes económicos que se implementaron para ayudar con el desajuste económico después de las guerras de los ochenta, han fallado. Una de las razones ha sido porque estos planes de desarrollo y alianzas económicas han sido pensados y creados desde afuera y han beneficiado más a las elites políticas y económicas ya que han ido de la mano con las “transiciones forzadas a nuevas estructuras políticas que no necesariamente [son] democráticas” (Centroamérica Torres-Rivas 36).

Esta última observación es una de las justificaciones por las que propongo posicionar esta investigación a partir de los años noventa y tomo como eje temático pensar en las relaciones que hay entre, tomando las palabras de Torres-Rivas, las “democracias malas” y las técnicas de la muerte y precarización que proliferan dentro de las estructuras democráticas e impunidad del TNCA. En otras palabras, propongo que son necrodemocracias. El enfoque de esta investigación recae en ver como esta característica o fase necro de las democracias del TNCA afecta de mayor manera a la mujer.

Marco teórico

La orientación teórica que tomo para proponer la noción de necrodemocracias en el contexto del TNCA es basada en el pensamiento filosófico del camerunés Achille Mbembe sobre la violencia en las nuevas formas de guerras y ejércitos en las que se entrelazan, el capitalismo, la corrupción Estatal, militarización, territorialización, extracción y seguridad privada. En el 2003, en el texto *Necropolítica*⁸, Mbembe

⁸ La versión de este libro del cual provienen todas las referencias y citas es de la traducción al español publicada en el 2011. Sin embargo, vale aclarar que Mbembe propone el término a partir del 2003.

formula el concepto de necropolítica para ofrecer un vocabulario que pueda explicar mejor que la biopolítica de Michael Foucault, cómo en el contexto de violencia actual de los países africanos la vida de los grupos más vulnerados se subordina al poder de la muerte y no de la vida para hacer morir, como propone Foucault con la biopolítica. Además, la propuesta de Mbembe se enfoca en visualizar cómo esta política de la muerte ya no es solo ejecutada por el ejército del Estado, aunque por lo general se mantiene un Estado de excepción perenne, sino por los ejércitos de un Estado paralelo o paramilitar que se componen de diferentes facciones. Por tanto, Mbembe sostiene que en las naciones africanas hay una proliferación de armas, y son Estados de emergencia sistemática que, por un lado, mantienen una idea ficticia del enemigo para justificar la violencia hacia la población civil (60). Por otro lado, los Estados mantienen vínculos con los grupos paraestatales que mantienen diversos grupos y mecanismos de coacción que manejan “soldados” que son parte de empresas de seguridad y otras compañías privadas por lo que operan de forma análoga al Estado. Los ejércitos privados o paraestatales cuidan de los intereses y riquezas que surgen de la privatización de bienes estatales que se dan por las políticas neoliberales y la corrupción estatal (80).

En otras palabras, Mbembe, con algunas excepciones, describe un escenario semejante al que se encuentra en los países del TNCA⁹. En el TNCA los miembros de los “ejércitos privados” que protegen los intereses y el control de territorios de traficantes, maras, compañías de la elite económica y política y de inversionistas que

⁹ La excepción sería que la re-distribución de las fronteras del TNCA, a diferencia de las uniones, separaciones o fronteras geopolíticas en África no es igual. A pesar de que muchos arguieren que la unión del TNCA es una forma de dividir Centroamérica no sucede de la forma geopolítica, sino en términos de negociaciones económicas.

tienen vínculos en los tres países son exmilitares. Además, en algunos casos, son militares activos y narcotraficantes que desde las instituciones del Estado controlan tanto el espacio público como privado, y manejan la economía y seguridad de los países.

Por lo tanto, la violencia y muerte en los países del TNCA, lo cual son nominalmente democráticos, se da con impunidad, un hecho que influye en la manera en que se ejecuta la violencia contra la mujer. El mejor ejemplo que podríamos señalar por ahora es el de la hondureña activista ambientalista e indígena Berta Cáceres quien fue asesinada por oponerse a la construcción de la represa hidroeléctrica Agua Zarca en uno de los ríos con significado ancestral para la etnia lenca. El caso de Cáceres demuestra la manera en que la necropolítica se da en los Estados paraestatales, o lo que aquí se considera como necrodemocracias pues en el primer juicio que se tardó dos años a pesar de las pruebas que existían estaban entre los sospechosos funcionarios de seguridad del Estado, empleados de la empresa privada Desarrollo Energéticos S.A. DESA y sicarios o asesinos por pago¹⁰.

Partiendo de lo expuesto sobre el caso de Cáceres, añado que la perspectiva de género con la que amplió en esta investigación del TNCA como necrodemocracias a través del concepto de pedagogía de la crueldad de Rita Segato, ayuda a entender como el caso de Cáceres y de otras mujeres se repite. En el 2014, en el texto, “Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres,” Segato expone que la pedagogía de la crueldad es la expresión repetida de la violencia hacia el cuerpo de la

¹⁰ Por primera vez desde el asesinato de Cáceres, el 22 de octubre del 2020, se detuvo uno de los implicados que fue identificado como asesino intelectual David Castillo exgerente de DESA. <https://www.amnesty.org/en/latest/news/2020/10/honduras-autoridades-deben-garantizar-transparencia-david-castillo/>

mujer que se ha proliferado porque “vivimos en un mundo de dueños” (Las guerras 358). Por tanto, propone que los que “mandan” u ordenan matar en este mundo se sienten libres de demostrar ese poder sobre el cuerpo de la mujer. La noción de “dueñidad” que ofrece Segato no está separada de las propuestas que hace Mbembe sobre los nuevos ejércitos en los Estados paraestatales. De hecho, es la similitud que hay en ambos pensamientos la razón que en esta investigación son la piedra angular para establecer el término de necrodemocracia y contextualizar como la violencia de género es parte del contexto o fase necro de estos países.

Por otro lado, arguyo que las expresiones de la violencia en las necrodemocracias no están alejadas de otras condiciones en particular de los afectos. De modo que para ampliar el análisis dentro de la producción cultural de mujeres que representan como opera la violencia, tomando las palabras de Segato, dentro de una pedagogía de la crueldad, mis lecturas también se nutren de otros marcos teóricos. Recordemos que la producción cultural por mujeres que se da en TNCA desde la apertura de las democracias es diversa, por tanto, tener un corpus teórico diverso de teorías feministas solo enriquece nuestro entendimiento de este espacio su población y las formas en que opera la violencia.

En *The Cultural Politics of Emotions* (2004), Sara Ahmed habla sobre *impresión, pegajosidad, atmosfera y objeto de circulación* para expandir como a través de las emociones se puede hacer el análisis de poder, resistencia y transmisión social de emociones como el dolor y el miedo, entre otros. La propuesta de aplicar estos términos de Ahmed en este corpus abre una ruta de análisis que, como proponen Alexandra Ortiz Wallner y Mónica Albizúrez Gil en *Poéticas y políticas de género*

(2013), poco se ha planteado dentro de la producción cultural y de género centroamericana pero que añadirían mucho. Los afectos son parte de un campo epistémico, que al igual que la producción cultural Centroamérica y en particular por mujeres, son transdisciplinario. Por ello, tomando las palabras de Ortiz y Albizúrez, los afectos son relevantes “en los interesados en resituar el poder confluyente del cuerpo, y de la mente en las interpretaciones de lo social” (18). El estudio de la violencia de género en el TNCA a través de la producción cultural por Ramos, Mejía, Hernández, Galindo y Zamora añade en las desarticulaciones de la violencia como algo normal. Por ende, al situar los afectos y en particular para analizar lo que llamo “performances fúnebres” o los performances de violencia y muerte proveen una interpretación alterna, en el capítulo 4, que es desarticular la normalización de la violencia a través de desistir la cultura patriarcal y machista de ver el cuerpo de la mujer como una posesión. Estas formas de resistencia se contemplan en el mismo cuerpo vivo y sano de la artista como lo abyecto, lo que significa un cuerpo resiliente que por decisión única se apropia ya sea en una morgue, un basurero o una caja mortuoria dentro de un museo. Por tanto, al ubicar el cuerpo en estos espacios causa una impresión y una atmosfera que estimula a ver como la violencia representada en el cuerpo y a pesar de ser actos efímeros se vuelven perdurables o pegajosos y objetos circulantes.

De igual manera los términos de *interseccionalidad* de la académica afroamericana Kimberlé Crenshaw, *abyecto* de Julia Kristeva y *distribución de la precariedad diferenciada y el derecho de aparecer* de Judith Butler, ayudan a expandir como las mujeres en las necrodemocracias desde las diferentes modalidades y modos de expresión producen conocimiento para reformular las formas de estudiar la

violencia contra la mujer. Por ejemplo, el capítulo 5 a partir de la teoría de interseccionalidad analizo cómo se cruzan categorías en un cuerpo que pasa múltiples formas de discriminación y que al identificar esa multiplicidad de categorías se puede entender las formas de discriminación. Por ejemplo, la mujer negra, en particular para la teoría de Crenshaw, es un cuerpo discriminado tanto por la condición de género como raza. Con la teoría de la interseccionalidad de Crenshaw propongo analizar como en el cuerpo de la mujer migrante centroamericana se cruzan múltiples categorías como la raza, género y la clase, un hecho que la hace un cuerpo invisible dentro y fuera de la nación. Esta invisibilización al mismo tiempo es parte de las prácticas necropolíticas de las necrodemocracias, donde si no cuentas como humano no existes y por ende los mecanismos institucionales de protección están ausentes.

Lo mismo sucede con la posición sobre la distribución de la precariedad diferenciada y la conceptualización del derecho de aparecer de Judith Butler. En particular estos términos se aplican cuando se trata sobre el duelo y búsqueda de reparación. En el caso de las de las madres centroamericanas que son parte del análisis del último capítulo los conceptos propuestos por Butler nutren el análisis ya que los individuos que han sido “expulsados” de las necrodemocracias y han desaparecido en el camino por México son hijas e hijos cuyas madres al salir a buscarlos rompen el silencio y ponen una imagen humana a las estadísticas de estos migrantes que, en palabras de Butler, ejercen el derecho de aparecer.

TNCA dentro de los estudios culturales y literarios desde y sobre la zona

El TNCA como área de estudio ha tenido más uso dentro de la academia norteamericana en contraste con la producción en Latinoamérica. También los estudios

que circulan en su mayoría tienen un enfoque en la migración, política y economía, pero desde las ciencias sociales. Lo que aquí se ve de fondo es que el uso y estudio del TNCA se da desde esa dicotomía de los que están adentro y los que están fuera. Al mismo tiempo tal dicotomía sigue a los mismos debates que se dan del término y la noción que produce sobre inclusión o exclusión de los otros países de Centroamérica y sobre la importancia de tratar los problemas de estos países de forma separada o en conjunto.

Ahora en cuanto el ámbito de los estudios culturales, área que me compete en esta investigación, hasta ahora el uso del TNCA no es común. Sin embargo, poco a poco se ha comenzado a considerar dentro de la producción desde y por intelectuales de los tres países. Lo mismo sucede en los Estados Unidos con la producción cultural de centroamericanos-americanos¹¹. Un ejemplo para este último grupo es la exhibición “Northern Triangle” del Borderland Collective. Esta colección itinerante fue propuesta por el Blue Star Contemporary, en San Antonio Texas en el 2016, para establecer desde el arte una narrativa alterna a las imágenes desafectivas sobre la migración de menores no acompañados desde el 2014 del Triángulo Norte. Por tanto, “Northern Triangle” se enfoca en trazar a través de “objetos de circulación” la larga y complicada historia de intervenciones de Estados Unidos en Centroamérica y la relación que hay con la migración de menores migrantes no acompañados. La instalación se compone

¹¹ En *Taking Their Words: Literature and Signs of Central America*, Arturo Arias teoriza sobre la posibilidad de usar centroamericanos-americanos para referirse a esa identidad “híbrida” de la generación de centroamericanos que estaría en línea con identidades como cubano-americano y mexicano-americano y que ha sido invisibilizada dentro del paraguas de identidad latina tanto en la academia norteamericana como de los mismos departamentos de español. Arias señala que “[a] Latino identity is often constructed through the abjection and erasure of the Central American-American. Members of this group are doubly marginalized and thereby invisibilized to coin a neologism” (186).

de más de 50 obras de fotografías, videos, documentos de archivo de mapas dibujados por migrantes, historias orales comunes sobre el tránsito, monitores de televisión, documentales y una sala de lecturas sobre las historias de los migrantes que salen de los países del Triángulo Norte¹². Esta exhibición es pionera en la asociación e integración del término Triángulo Norte como objeto de trabajo dentro de la producción cultural. Por tanto, proponen otra visión a la de espacio desafectivo.

Por otro lado, los escritores Estuardo Prado (Guatemala), Mauricio Orellana (El Salvador) y Giovanni Rodríguez (Honduras) toman el Triángulo Norte como una zona de contacto que representa una alternativa a la circulación de la producción cultural de los tres países. Prado, Orellana y Rodríguez unen las editoriales Generación X, Los Sin Pisto y Mimalapalabra y crean la nueva editorial centroamericana TriNorte (Editoriales del Triángulo Norte)¹³. Lo destacable de este proyecto editorial es que además usa la misma maquinaria del mercado libre del Triángulo Norte, pero con el objetivo de crear un “mercado de libros locales” que puedan cruzar las barreras físicas, lingüísticas, formales uniendo lectores y escritores dentro de los tres países. Los escritores centroamericanos a pesar de la cercanía de los países y la porosidad de las fronteras difícilmente logran conocerse o encontrar los textos dentro de las librerías de cada país. En este sentido, la acción de tomar el Triángulo Norte para unir las tres editoriales es, al igual que sucede con el colectivo y la exhibición “Northern Triangle”

¹² Dentro del grupo de artistas y organizadores están el fotógrafo de origen salvadoreño Mark Menjivar.

¹³ Esta editorial se empezó a inicios del 2021 y aún no ha publicado ningún texto que haya surgido de algún colectivo o taller de escritura pensado como texto representativo de esta unión. Sin embargo, ya ha comenzado a sacar nuevas ediciones de textos y autores conocidos en la zona. Véase <https://www.tercermundo.hn/2021/03/23/trinorte-una-iniciativa-editorial-centroamericana/>

una estrategia que subvierte la percepción del TNCA como espacio que solo produce violencia, sino conocimiento.

Aunque el TNCA se comienza a visualizar como herramienta interpretativa dentro de la producción cultural, el vacío sobre la producción cultural sobre los tres países que pueda dialogar con los problemas actuales de la zona es grande. Este hueco no solo se da dentro de los estudios académicos extranjeros sobre la producción cultural de los tres países, sino en la misma producción académica de la misma zona.

Guatemala, Honduras y El Salvador además de estar entre los tres países más violentos de Latinoamérica, son tres de los once países con niveles de femicidio más altos. Pensando en este vacío y con el interés de iniciar una conversación dentro de la producción cultural y de los estudios de género y sobre los tres países del TNCA que la tesis *Representaciones de género y violencia en la producción cultural por mujeres en el Triángulo Norte de Centroamérica: Guatemala, Honduras y El Salvador 1990-2017*, se propone desde una perspectiva de género.

Antecedentes sobre la producción cultural centroamericana

Los estudios sobre la violencia de género y la mujer centroamericana que anteceden a mi investigación han tenido dos ejes temáticos. Por un lado, se ha estudiado la violencia política, la narración testimonial y la literatura comprometida publicada durante las décadas del 70 y 80. Por otro lado, las narraciones de posguerra han sido con un enfoque mayormente en los países que tuvieron conflicto armado activo; Guatemala, El Salvador y Nicaragua o con escritoras vinculadas a una generación revolucionaria. El mejor ejemplo es el testimonio del premio Nobel de la Paz 1992, Rigoberta Menchú en *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*

(1983) y todo el debate en torno al testimonio como un género literario y la construcción de la subjetividad subalterna femenina dentro de los discursos de poder y conocimiento¹⁴.

Siguiendo la línea del testimonio, existen otros estudios cuyos corpus y temáticas han sido de mucho aporte para los estudios de género y centroamericanos. Uno de ellos es el corpus de investigación que ofrece Laura Barbas-Rhoden, *Writing Women in Central America: Gender and the Ficcionalization of History* (2003), que incluye las obras de Claribel Alegría, Gioconda Belli, Tatiana De igual manera está el corpus de *Escrituras del yo femenino en Centroamérica 1940-2002* (2013) de Teresa Fallas Arias, lo cual hace un recorrido que abarca un periodo de sesenta y cinco años y divide las obras en tres partes: pre-guerra, guerra y posguerra. Mientras en la primera parte se enfoca en escritoras del inicio del siglo XX, en la segunda y tercera parte del estudio abarca textos de escritoras más recientes, conocidas y contemporáneas de las escritoras María Eugenia Ramos y Waldina Mejía como ser: Guadalupe Martínez y Nidia Díaz, Yolanda Colom, Gioconda Belli y Rigoberta Menchú. De modo que su enfoque está más el “yo” que estas mujeres construyen como escritoras y guerrilleras y luchan de forma literal (durante la guerra) como discursiva (después de la guerra).

El enfoque de la violencia en el estudio de Fallas y las investigaciones de la participación de las mujeres centroamericanas en las diversas luchas populares en el siglo XX, como se presenta en el estudio de Barbas-Rhoden y los múltiples estudios del debate sobre Menchú, son clave para contextualizar con mi investigación. Ya que el enfoque está en visibilizar cómo la violencia contra la mujer está vinculada al

¹⁴ En el centro de este debate están los estudios de Arturo Arias en respuesta a David Stoll. Para más detalles véase el libro *The Rigoberta Menchú Controversy* 2001

género y cómo los mismos sistemas autoritarios y de coerción que maniobraban en el pasado operan en las necrodemocracias del Triángulo Norte hoy en día.

Otros antecedente necesarios para tener en cuenta al corpus y el estudio de la violencia que propongo son los capítulos de Aída Toledo, “Discusiones sobre la violencia política, pública y doméstica en la obra de escritoras y artistas guatemaltecas de la posguerra en Guatemala,” y las antologías, *Mujeres que cuentan* (2000) de Lucrecia Méndez de Penedo y Aída Toledo, *Penélope: sesenta y cinco cuentistas centroamericanas* (2017) y *Desde los márgenes a la centralidad: escritoras en la historia literaria de América Central* (2019), la primera editada por Consuelo Meza Márquez y la segunda por Consuelo Meza Márquez y Magda Zavala. En estas antologías y estudios se incluyen textos que dan una visión sobre las nuevas condiciones y circunstancias de la sociedad de posguerra o de “paz con violencia” en Centroamérica. Muchos de los textos incluidos de autoras como María Eugenia Ramos, Aída Toledo, Rocío Tábor, Jacinta Escudos, Claudia Hernández, solo por mencionar algunas, aportan al desarrollo de la crítica feminista y estudios de género centroamericana, porque proponen una ruptura con el paradigma de la década pasada que comienza en la década de los noventa. Estas rupturas van desde estilos de escritura como las mismas re-significación temáticas que están relacionadas con el ser femenino: maternidad, familia, y la sexualidad

Diversas obras de las mujeres centroamericanas, incluyendo las de este estudio, a partir de los noventa son productos del conocimiento cultural y social en el que se plasman la lucha por transgredir y dismantelar los mandatos culturales que reproducen la situación de marginalidad y control de la mujer. Como lo han señalado tanto Aída

Toledo como Lety Elvir, dentro de las nuevas luchas del quehacer literario y artístico de las mujeres centroamericanas, estas se han enfocado en la lucha por posicionarse en los nuevos circuitos literarios haciendo una ruptura histórica y postulando nuevas formas de integrar los efectos de los fracasos de las guerras y los efectos de las fallas en la reintegración de los y las guerrilleras en la sociedad civil (Elvir 67). En efecto, mientras en Centroamérica el cambio más radical político y cultural se perfila desde la década de los ochenta, es a partir de los años noventa que con la apertura a las democracias las mujeres comienzan a hacer una ruptura histórica en el quehacer literario. Por tanto, las mujeres, en palabras de Elvir, “luchan por posicionarse en un lugar de poder a través de la ampliación del canon o, mejor aún, en la constitución de un anti-canon que muestra lo heterodóxico [y] lo diverso en la producción artística” (Elvir 67). Tomando como referente las líneas anteriores de Elvir, esta tesis y el corpus que propongo parte de ese anti-canon que luchan para presentar y representar desde diversas formas y temporalidades la epidemia de la violencia de género en el TNCA.

El corpus elegido para esta tesis no es parte de una corriente o líneas definidas de literatura que se llame del Triángulo Norte *per se*, tampoco pretendo decir que lo sean. Sin embargo, son obras que surgen en el contexto de la posguerra o de las nuevas democracias, momento en que se establece desde el punto de vista económico el TNCA, y comparten el mismo elemento temático: la violencia contra la mujer y el cuerpo femenino. Es decir, estos textos trazan el role que la violencia contra la mujer ha tomado a partir de la transición a las democracias en los años 90 hasta el presente. Además, son obras que desde formatos, modalidades, posturas, momentos y generaciones diversas elaboran narrativas con una perspectiva crítica a los mecanismos

de poder patriarcal y políticos que han facilitado la violencia extrema contra la mujer en el TNCA. Por tanto, el criterio de selección de los textos es estrictamente basado en la temática de la representación de la violencia contra la mujer en sus múltiples manifestaciones. De modo que se seleccionaron obras de cada escritora y artista que visibilizaran desde diferentes posturas los mecanismos que justifican y normalizan la violencia contra la mujer ya sea en el espacio público o privado, por militares, miembros de organizaciones criminales, instituciones gubernamentales, familiares o desconocidos. Esta selección fue establecida con el propósito de mostrar como la construcción cultural del género dentro del pensamiento patriarcal y machista de los países del TNCA ve y piensa el cuerpo femenino como un algo violable, torturable y desechable. Es por ello que se normaliza la violencia que hoy día tiene cómo máxima expresión el femicidio, la violencia, el acoso sexual, la pobreza como también la migración forzada y clandestina que para muchas mujeres es una ruta directa a la violación, prostitución, desaparición y muerte.

Descripción del corpus

Las obras y escritoras que componen este corpus son: “Domingo por la noche” de *Una cierta nostalgia* (2000) de María Eugenia Ramos, los cuentos “Maiquito, Alias Miguel” y “El compadre chico” de la colección *La tia Sofis y otros cuentos* (2002) de Waldina Mejía, “Hechos de un buen ciudadano (parte 1)” en *Mediodía de Fronteras* (2000) de la Claudia Hernández. También están las obras de performance *El dolor en un pañuelo* (1999), *No perdemos nada con nacer* (2000), *Necronomas* (2012), *Piel de gallina* (2012), y *Reconocimiento de un cuerpo* (2008) de la guatemalteca Regina José

Galindo y el documental *María en tierra de nadie* (2011) de Marcela Zamora Chamorro.

La diversidad de textos y creadoras en esta investigación tienen una visión crítica y se reusan a dejar en el olvido el aspecto generizado que la violencia ha tomado en estos países. Por tanto, arguyo que las obras leídas juntas en este corpus pertenecen a la producción cultural por mujeres cuyas obras son “abiertamente crític[as] al malestar que produce en las mismas mujeres la desigualdad de los sexos en los distintos ámbitos de la vida nacional” (Toledo 79). Tal y como como ha señalado Aída Toledo¹⁵ en “Discusiones sobre la violencia política, pública y doméstica en la obra de las escritoras y artistas guatemaltecas de posguerra en Guatemala” para el caso de la obra poética de Ana María Rodas, contemporánea además de autoras que se analizan en esta investigación.

Como veremos en los resúmenes siguientes de las obras de Ramos, Mejía, Hernández, Galindo y Zamora, la observación de Toledo sobre las características de la producción de las mujeres a partir de los años noventa se distingue por su tono y experimentación, ya que desde distintas propuestas recurren a las memorias de la violencia de las guerras ya sea de forma literal, simbólica o metafórica y crean conexiones con la problemática de las múltiples manifestaciones de la violencia contra la mujer en el presente en que viven. Por tanto, las experimentaciones con las estrategias narrativas y de representación de la violencia de género en estas obras más

¹⁵ De forma similar en *Mujeres que cuentan* Lucrecia Méndez de Penedo y Aída Toledo hacen una compilación de escritoras de narrativa breve a partir de los años 90 y señalan como en esta época hay una apertura que permite a las mujeres guatemaltecas “ladinas en particular” a publicar sus textos dentro de un *corpus*, pero desde diferentes registros. Regina José Galindo, artista cuyas obras de performance trabajo en el capítulo 3, es una de las escritoras compilada en esta obra con su primer cuento publicado “Cria cuervos”

allá de darse de forma separada se entrelazan dentro del contexto social, económico y político centroamericano y colocan a la violencia contra la mujer como un asunto político cuyas demandas deben de ser escuchadas y atendidas. Mientras las escritoras y artistas, mestizas o ladinas¹⁶, de este corpus construyen su identidad como sujetos productores de conocimiento, puesto que más allá de simplemente revelar aspectos sobre el contexto cultural lo que hacen es re-articular aspectos de la cultura de violencia de las necrodemocracias que se vuelve difícil de percibir de manera crítica por si solos.

El cuento “Domingo por la noche” de la hondureña María Eugenia Ramos se trata de la historia de tres mujeres de dos sistemas socioeconómicos diferentes, una madre e hija pobre y una mujer casada y rica que solo se identifica como la esposa del doctor Octavio Díaz. La historia se desarrolla en un lapso de horas y muestra la violencia que las tres mujeres sufren en las calles y durante un toque de queda cuando son interceptadas por miembros del ejército militar. El cuento se comienza narrando como una mujer bien vestida camina de prisa y revela a través de su monólogo interior que teme que el auto que escucha a lo lejos sea el de su esposo. Mientras esto sucede la voz del narrador se intercala y revela como las otras dos mujeres (madre e hija), son detenidas y violentadas por los militares por la apariencia de origen humilde y por que llevan un poster que demanda un alto a la violencia contra la mujer y baja al costo de vida. Después, son acusadas de ser salvadoreñas y guerrilleras y amenazan con violarlas. Mientras tanto, la otra mujer, al otro lado de la calle, solo observa. Pero, después es interceptada por los militares por lo que rápidamente se identifica como la

¹⁶ Ladina es término utilizado en Guatemala para referirse a mestizo.

esposa del doctor Octavio, el trato de los militares cambia y ofrecen llevarla a su casa. Contrario a lo que ocurre con las otras dos mujeres, que según las descripciones del narrador y el monólogo interior de la otra mujer, son maltratadas, esposadas y lanzadas en el auto. El cuento culmina cuando llegan a la casa del doctor Octavio y la esposa interviene para que dejen libres a las otras dos mujeres porque, aunque no lo dice en voz alta sino en su monólogo interior, teme por lo que les pueda suceder.

En los cuentos “Maiquito, Alias Miguel” y “El compadre Chico” de Waldina Mejía “Maiquito, Alias Miguel” y es el primer cuento de la colección y la narradora comienza la historia hablando sobre el arresto de Maiquito, un joven de la clase burguesa acostumbrado a cometer cualquier fechoría y después salir bien librado por las conexiones que su familia tiene con todos los grupos de poder, “jueces, policías y políticos”. Sin embargo, la narradora, quien se identifica como la prima de Maiquito, con un tono de voz sarcástico y con un lenguaje estilo fluido y narración libre que emula el del chisme, dice que esta vez las cosas son diferentes. La narradora cuenta como Maiquito, en el intento de robar un auto, mató a la dueña, quien era la hija de un diplomático con mucho más poder que su familia. A partir de este momento, Maiquito se encuentra “desprotegido” ya que no tiene la influencia de su padrino quien fue Jefe de las Fuerzas Armadas durante los años 80 y porque con los nuevos cambios que se están dando en el país se han abierto “las oficinas de los derechos humanos.” Todos estos detalles los cuenta la narradora mientras narra la travesía de la tía María quien buscaba ayuda entre las amistades para ayudar a su sobrino Maiquito, a quien ve como hijo después que la madre de él, la tía Sofi, muriera. El cuento culmina con la narradora describiendo una escena, bastante fílmica, de la tía María en el parqueo de

las “Oficinas no Gubernamentales de los Derechos Humanos” contemplando a través del espejo retrovisor del auto la nueva realidad en la que se encuentra. Ahora ella y su familia están “desprotegidos” por las alianzas tradicionales del poder que se resquebrajan para ellos, pero comienza para otros. Por tanto, al final acude a denunciar el arresto de Maiquito por razones políticas. Tal y como se lo recomendó el abogado, para que tal vez así Maiquito salga libre.

“El compadre Chico” es el octavo cuento de la colección y comienza con el narrador contando como operaba en el país el poder militar en alianza con los grupos de la elite política y económica. En este cuento el narrador no es el mismo de “Maiquito, Alias Miguel” y tampoco, al igual que pasa con los otros cuentos de la colección, sabemos su nombre, lo único que se sabe de él es que está contando la historia de su compadre Chico a un amigo llamado Chepe. El cuento comienza dando detalles específicos sobre General Francisco, alias compadre Chico, y sobre cómo mientras en vida formó parte del grupo militar contrainsurgente. También cuenta de los abusos de poder con las torturas, secuestros asesinatos y violación de mujeres como practicas comunes de esa época. De igual manera, desarrolla con más detalles como él se separó del ejército y su compadre Chico por la corrupción y el modo operandi que tenían los militares para matar y violar mujeres y desaparecer a cualquiera que se opusiera al Estado militar. Al final, culmina el cuento con el narrador confirmando la importancia de la complicidad y camaradería dentro de la institución de las Fuerzas Armadas para mantener su solidez y poder dentro contexto de las nuevas democracias.

En el cuento “Hechos de un buen ciudadano (parte 1)” de Claudia Hernández vemos el *continuum* de las formas de operar de la violencia militar y asesinato de mujeres que es análogo con el *modus operandi* que se narra en el cuento “El compadre Chico”. “Hechos de un buen ciudadano (parte 1)” comienza con el hallazgo que hace el narrador y protagonista del cadáver de una mujer desconocida al interior de su casa; en la cocina. Ante el encuentro del cuerpo lacerado, el narrador reconoce las tácticas de un perfecto asesinato que no deja rastros ni rostro y decide hacer un anuncio para que el “dueño” de dicho cadáver pase a buscarlo por su casa. A lo largo del cuento el narrador describe como diferentes personas lo contactan por teléfono en busca de familiares que han desaparecido y que al igual que la joven mujer, a quien por sus características físicas llama Lívida, podrían estar muertos en cualquier casa. Después de ver lo tedioso que es atender la búsqueda del dueño del cuerpo el narrador decide contactarse con uno de los hombres que lo ha llamado anteriormente y le convence que tome el cuerpo de la mujer como si fuese el que él buscaba. Así el cuento finaliza cuando ambos hombres se reúnen en casa del narrador para entregarle el cadáver de la mujer que reemplazará el cuerpo de un hombre para que sea sepultado.

La obra de Regina José Galindo que comienza el análisis del capítulo 4 es *El dolor en un pañuelo* (1999). En esta performance el cuerpo de Galindo se muestra desnudo y atado de una cama en posición vertical. Sobre el cuerpo se proyectan paródicos donde se anuncian diferentes casos de violencia doméstica y asesinatos de mujeres, jóvenes, adultas o infantes. La imagen que proyecta Galindo es el comienzo de lo que será una propuesta “contra-pedagogía de la crueldad” donde se resiste a la acostumbrada exhibición de los cadáveres de mujeres mutilados, lacerados y

abandonados como un mensaje para cualquiera y en cualquier lugar. La segunda obra es *No perdemos nada con nacer* (2000). En esta performance Galindo profundiza aún más esta noción de la abyección del cuerpo cuando se mete en una bolsa plástica y en posición fetal es dejado bajo el sol por horas en el basurero público de la Ciudad de Guatemala. La tercera performance es *Necronomas* (2012), en la cual no solo se narra contra la acostumbrada muerte como lo abyecto del cuerpo femenino apelando al sentido visual, sino que también se trabaja el olfato. En *Necronomas* el cuerpo de Galindo está en un museo en posición fetal sobre un escenario circular con orificios en los lados. Cada orificio es una forma de escape por donde sale el “olor a muerte” de un animal descompuesto que la audiencia no ve pero huele. La penúltima de las performances que analizo es *Piel de gallina* (2012). Esta performance lleva como título el nombre de la exposición más completa de las obras de Galindo hasta el 2012 y se lleva a cabo en una sala de exhibición. Ahí el cuerpo desnudo de Galindo se encuentra dentro de una caja mortuoria para mantener cadáveres en temperatura fría en la morgue. La audiencia se expone a la experiencia trascendental de abrir la caja y ver el cuerpo de Galindo que yace tendido como uno de los cientos de cuerpos al año que deben de ser identificado en las morgues de Guatemala. La última performance es *Reconocimiento de un cuerpo* (2008), en esta performance Galindo continúa con la política estética de recordar y exponer a la audiencia a la práctica, de descubrir cuerpos. El cuerpo de Galindo está inmóvil en una camilla, desnuda y con los ojos cerrados. Su cuerpo está solo cubierto por una sábana blanca lo que indica que su cuerpo está en una morgue esperando que alguien de la audiencia levante la sábana.

María en tierra en tierra de nadie (2011) es el único documental que incluyo y trata sobre migración de mujeres centroamericanas que por razones de violencia económica y doméstica se ven forzadas a viajar solas y en la clandestinidad. A lo largo del documental se sigue de forma paralela dos mujeres salvadoreñas, Sandra Campos y Marta Muñoz, quienes viajan solas por México rumbo a los Estado Unidos y Doña Inés, quien viaja en compañía de las madres de la caravana de las madres que buscan a sus hijos desaparecidos mientras viajaban por México.

La problemática de la violencia de género y su representación en la producción cultural por mujeres no es nueva en Guatemala, Honduras y El Salvador. No obstante, hasta ahora no ha sido abordada desde los tres países. Lo mismo sucede con las obras de Ramos, Mejía y Zamora, las cuales son conocidas y han sido incluidas en antologías y festivales nacionales e internacionales de cine y literatura, pero no han sido abordadas lo suficiente dentro de los estudios académicos. Lo contrario sucede con las obras de Hernández y Galindo, cuyo trabajo al igual que el de Ramos, Mejía y Zamora, han venido elaborando interpretaciones de la violencia contra la mujer por varias décadas, ya han sido hasta tema de artículos y disertaciones. El propósito de esta investigación es integrar esas voces que no han sido exploradas y que son un gran aporte para el análisis de violencia de género en la producción Guatemala, Honduras y El Salvador de 1990–2017.

División de capítulos

Esta tesis se divide en 6 capítulos. Después de esta introducción, el capítulo 2 es la introducción a la problemática y el “Marco conceptual para analizar la violencia de género en el Triángulo Norte de Centroamérica.” Este capítulo tiene como eje

temático desarrollar una propuesta teórica que nos permita explorar, desde una perspectiva de género, las causas de la violencia en los países del TNCA, los cuales son considerados países en democracia, pero tienen niveles de violencia de Estados en guerra. De modo que es a partir del concepto de necropolítica, propuesto por Achille Mbembe que en este capítulo se arguye que en los países del TNCA la violencia opera como si fuese un derecho soberano que se da a ciertos grupos de poder económico y político por la corrupción e impunidad. Por tanto, se propone ver como las democracias del TNCA operan bajo una política de la muerte que además incluye la desaparición, la tortura y la violencia estructural.

Además, en el capítulo 2 es a través de la teoría de Rita Segato que se expande cómo la necropolítica que opera en las democracias del TNCA las convierte en necrodemocracias. Es decir, son democracias en las que la violencia, en particular la violencia contra la mujer, toma la forma de “pedagogía de la crueldad”. Este término propuesto por Segato para definir los actos y prácticas de violencia que se producen a través de la repetición y por ende se vuelve en un efecto normalizador, permite ampliar como no solo es el femicidio sino además todos actos como el ataque sexual, la tortura, desaparición, explotación y migración forzada que son efectos de la cosificación y “dueñización” (término de Segato) del cuerpo femenino y que se expresan de manera normalizada en las necrodemocracias.

El capítulo 3 se titula “Eterna violencia militar” y en él se comienza el análisis con las obras de las hondureñas María Eugenia Ramos y Waldina Mejía, y la Salvadoreña Claudia Hernández. La producción narrativa de estas autoras la traza la manera en que la violencia militar pasada se traduce o trasfiere a los años noventa o el

comienzo de las necrodemocracias. La ruta de análisis que se establece comienza con el cuento de Ramos “Domingo por la noche” porque pone de manifiesto cómo se acentúa la construcción social de la mujer como un “otro” para así justificar la violencia que se ejecuta en un Estado de excepción permanente. Además, con este cuento se establece una crítica a las fronteras porosas que hay en el contexto de las necrodemocracias entre la violencia pública con la violencia privada. Luego, con los cuentos “Maiquito, Alias Miguel” y “El compadre Chico” de Mejía, amplío las formas en que opera la violencia política y la impunidad en las necrodemocracias como parte de la ideología patriarcal y militar que no termina con las guerras, sino que se traspasa. Por último, es el cuento de Claudia Hernández, “Hechos de un buen ciudadano (parte 1)” que cierra, pues en él se engloba el aumento de la violencia hacia el cuerpo de la mujer hasta llevarlo a nivel de ser un ‘cuerpo mensajero’. Con el análisis de “Hechos de un buen ciudadano (parte 1)” en este capítulo se destaca como la violencia ya ha traspasado los límites hasta desinsetizarnos.

En el capítulo 4, “La narración visual de la violencia de género en la obra de Regina José Galindo”, el análisis que propongo se adentra en diversas obras de Regina José Galindo y las representaciones de la violencia y muerte. Para ampliar mi análisis propongo el uso de los afectos y emociones los conceptos de impresión, pegajosidad, atmósfera y objetos de circulación y los pongo en diálogo con la teórica de género de Julia Kristeva sobre lo abyecto y la basurización como efecto de los discursos de posesión o de la dueñidad, en palabras de Rita Segato, contra el cuerpo femenino en las performances que considero performances fúnebres.

“La interseccionalidad de la violencia económica y doméstica: mujeres migrantes centroamericanas en el documental *María en tierra de nadie* de Marcela Zamora Chamorro” es el capítulo 5 y el encargado de cerrar el análisis de la producción cultural por mujeres. Dentro del análisis de este capítulo aplico el marco teórico de la interseccionalidad propuesto por Kimberlé Crenshaw y observo el tema de la migración forzada de mujeres que es provocada por la intersección entre la violencia estructural, económica y doméstica. Mi argumento es que Zamora crea una narrativa circular de la violencia que afecta a las mujeres a través de los testimonios de 7 mujeres migrantes cuyas vidas se narran de forma paralela. Así Zamora demuestra que de la misma manera en que los testimonios de los personajes se conectan, también interseccionan el género, raza, clase, edad y discapacidad son categorías que interseccionan en el cuerpo y la experiencia de mujer centroamericana.

Para cerrar esta investigación el capítulo 6 concluye con un recuento del análisis y los aportes que esta tesis provee para el campo de los estudios centroamericanos y de género. En particular este capítulo ofrece puntos en que los textos tenían zonas de encuentro y como enriquecieron el análisis sobre la violencia en lo que considero las necrodemocracias. De igual manera se ofrece algunas áreas e ideas para pensar desde los estudios culturales la integración de los tres países.

CAPÍTULO 2

MARCO CONCEPTUAL PARA ANALIZAR LA VIOLENCIA DE GÉNERO EN EL TRIÁNGULO NORTE DE CENTROAMÉRICA

Como planeamos a comienzos del capítulo anterior, en los últimos años ha surgido un nuevo interés por Centroamérica y los países del Triángulo Norte de Centroamérica (TNCA) en relación al flujo migratorio actual. El propósito de este capítulo es ofrecer un marco teórico sobre los países del TNCA con el fin de pensar en los problemas de estos países con democracias violentas, pero, la propuesta surge desde una perspectiva de género. La contextualización de marco teórico de este capítulo se amplía en los siguientes capítulos con el análisis de la producción cultural sobre y por mujeres de los tres países.

Para empezar, este capítulo tiene como punto de partida la teoría postcolonial y dentro de ella los conceptos de *necropolítica* y *pedagogía de la crueldad*. En cuanto a la necropolítica, concepto acuñado por Achille Mbembe, es un término que permite teorizar cómo la violencia en el TNCA opera en una red en la que se cruzan las alianzas entre los grupos de poder criminal y operan en conjunto con algunos miembros del Estado y miembros de la élite económica y política. Así la necropolítica en el contexto del TNCA ofrece las herramientas teóricas para una definición de las democracias en estos países como necrodemocracias, o democracias en las que existe una política de la muerte.

Esta propuesta de las necrodemocracias para contextualizar de violencia de género en los países del TNCA lo complementa el concepto de la *pedagogía de la crueldad* de Rita Segato y son: “todos los actos y prácticas que enseñan, habitúan y programan a los sujetos a transmutar lo vivo y la vitalidad de las cosas”(Contra 11). Esta postura de Segato me permite expandir cómo en el TNCA como necrodemocracias existe una proliferación de violencia que coloca al cuerpo de la mujer como receptor máximo de la necropolítica. De modo que podemos decir que los países del TNCA se consideran necrodemocracias porque 1) en ellos existen redes de violencia que se cruzan entre miembros del Estado y los grupos de nuevos ejércitos, en palabras de Mbembe, ejércitos paraestatales. 2) La violencia que se da contra al cuerpo femenino en palabras de Segato, es como si fuese de pertenencia o bajo la noción de dueñidad.

Desde la transición a la democracia en Honduras en la década de los ochenta, la firma de los Acuerdos de Paz en 1992 en El Salvador y 1996 en Guatemala estos países se han visibilizado como Estados democráticos donde existe paz. Sin embargo, estudios recientes demuestran que en la última década los tres países han mantenido de forma intermitente niveles de violencia semejantes a los de Estados con conflictos y guerras internas¹⁷. La diferencia entre los Estados en conflicto como el caso de Siria, país cuyos niveles de violencia en el pasado han sido comparados con los del TNCA, es que la situación de violencia en el TNCA no se da en el sentido tradicional. Es

¹⁷ Para más detalles sobre los contrastes y comparaciones de la migrantes y refugiados por las guerra en Siria y aquellos provenientes de los países del TNCA véase el artículo ‘As deadly as armed conflict? Gang violence and Forced Displacement in the Northern Triangle of Central America’ de David James Cantor.

decir, tomando las palabras de Segato sobre el contexto de México y los femicidios en este país, la guerra que se dan en el TNCA es en un sentido no convencional (*Contra* 51).

Lo que ocurre hoy día en TNCA al igual que en México es que las autoridades del Estado no siempre se encuentran “inmiscuidas directamente, o por lo menos, no de manera obvia o activa en estas guerras” (Estévez 5). Por tanto, en muchos casos aunque miembros del Estado estén involucrados en los actos de violencia no se sabe el nivel de involucramiento de las autoridades, o no se puede establecer con claridad hasta qué punto son los militantes del ejército como brazo del Estado que ha cometido la violencia, o si son miembros de alguno de los “nuevos ejércitos” o bandos que operan para los grupos criminales o empresas privadas. De modo que el número de muertos y los daños colaterales, por así decirlo, no se dan por enfrentamientos que siguen una lógica de política nacionalista entre el Estado y grupos opositores internos como lo fue en el pasado en Centroamérica, sino que se da por cualquiera que sea parte de los ejércitos de los estos grupos de poder. Estos grupos responden a intereses privados, a las exigencias del capital del narcotráfico, las políticas neocoloniales de las alianzas entre agentes del Estado con empresarios y grupos de poder económico y a los intereses de las mismas maras u otros grupos del crimen organizado.

Esta organización de la violencia en el TNCA impone la urgencia de plantearnos preguntas sobre los diferentes retos para la ciudadanía, así como para los mismos sistemas democráticos. Pero podríamos plantearnos una idea con un pequeño vistazo a los escándalos de corrupción e impunidad de los presidentes del TNCA en la última década y los expresidentes y Presidentes Mauricio Funes en El Salvador,

Porfirio Lobo y Juan Orlando Hernández en Honduras y Otto Pérez Molina en Guatemala. Considero que es necesario pensar y basar nuestro conocimiento en la cultura de impunidad y corrupción de los gobiernos de estos países. La propuesta de la necropolítica para pensar en las necrodemocracias del TNCA ofrece la posibilidad de establecer con mayor profundidad como opera el necroempoderamiento junto a la corrupción. También, nos propone pensar en cómo es posible que haya necrodemocracias TNCA.

En el 2003, en el libro *Necropolítica*, Mbembe acuña el concepto necropolítica y lo hace tomando como marco referencial lo que considera el tratamiento de las nuevas formas de violencia y legitimización de la muerte dentro de los nuevos regímenes políticos y capitalistas en África. Para ello el filósofo camerunés parte del concepto de Michael Foucault de la biopolítica y añade que este término no logra explicar los problemas de violencia y muerte contemporáneos en el continente africano. Mbembe no rechaza por completo la posibilidad de la biopolítica, sino que lo amplía. Además, más allá de enfocarse, como lo hace Foucault, en el control y creación de los cuerpos para luego hacerlos morir, observa como en las nuevas formas de gobernar del cuerpo se tiene como objetivo desposeerlo de todo valor humano.

En otras palabras, la propuesta de Mbembe comprende no solo como se crea y regula la vida para dejar morir, como es el caso de la biopolítica de Foucault y los países desarrollados, sino como dejar morir por la perpetuación de la desigualdad del poder sobre la vida o matar. En los países del Sur Global, y en particular en los del TNCA esta práctica de dejar morir de la necropolítica han quedado aún más clara en el año 2020 con la pandemia y la privatización de la salud pública ausencia del Estado

para salvaguardar solo las vidas de aquellos considerados humanos y dignos de proteger. Además, se ha visto con los femicidios y desapariciones forzadas por el territorialismo de grupos criminales y el extractivismo. Otro ejemplo es la migración forzada de mujeres, jóvenes y familias. De hecho, las caravanas de migrantes de centroamericanos ejemplifican de manera más amplia como la necropolítica opera en los países del TNCA.

Antes de entrar en las especificidades del contexto en el que surge el término TNCA y la aplicación de la necropolítica para establecer las necrodemocracias es preciso aclarar que algunos puntos sobre la necropolítica y su uso en Latinoamérica. Para empezar quiero enfatizar que el término la necropolítica ya ha sido usado para explicar las nuevas formas de violencia en el contexto latinoamericano desde una perspectiva de género. Por ejemplo, en México, la filósofa Sayak Valencia en el libro *Capitalismo Gore*, utiliza la necropolítica para contextualizar cómo en el espacio de la frontera norte de México, en la cultura hiperconsumista de Tijuana el cuerpo se convierte en una mercancía de las prácticas capitalistas globalizadas donde el narcotráfico y los mismos gobiernos estatales están vinculados. En cuanto a la mercantilización del cuerpo Valencia señala: “La historia contemporánea ya no se escribe desde los sobrevivientes sino que desde el número de muertos [...] la vida ya no es importante en si misma sino por su valor en el mercado como objeto de intercambio monetario” (16). Para Valencia la traducción de la necropolítica a las ciudades globalizadas de las fronteras le permite ampliar como en los nuevos mecanismos de control existe un necroempoderamiento del cuerpo, por tanto, el valor del cuerpo no está en la vida sino en la muerte.

De esta manera Valencia amplía como en México los delincuentes y el Estado operan de forma análoga, ya que “[m]ediante estas lógicas mercantiles las organizaciones del narcotráfico en México han logrado crear un Estado alterno con sus propias competencias y sus técnicas de reclutamiento” (37). Las lógicas a las que se refiere Valencia son al entrenamiento que exmilitares tuvieron por parte de gobierno mexicano y que después se extrapolaron como miembros del grupo de narcotraficantes llamados los Zetas. Una lógica semejante a la que sucedió en El Salvador y Guatemala y Honduras a un grado menor, después de las guerras con los exmilitares que no solo no fueron enjuiciados sino no fueron reintegrados a la sociedad.

Por otro lado, a Ariadna Estévez, socióloga mexicana le interesa la aplicación de la necropolítica de Mbembe a través de la interpretación de Valencia y expande en lo que llama las “*guerras necropolíticas* o los tipos de conflicto simultáneos por el control político gubernamental” (1) De acuerdo con Estévez estas guerras necropolíticas tienen dos objetivos: “la guerra por la gubernamentalización necropolítica del Estado y la guerra por la desposesión de los cuerpos de las mujeres” (1). Parte de esta propuesta de Estévez tienen que ver con la preocupación por la invisibilización que hay en la violencia contra las mujeres por los derechos humanos. Puesto que según Estévez esto se da porque las estadísticas de violaciones de los derechos humanos atribuyen la violencia contra la mujer solo a la guerra que surge de los grupos criminales y no a las dos guerras que se dan en México “con fines de control político y desposesión del cuerpo de la mujer” (2).

Por último, de manera similar y desde Centroamérica, Montserrat Sagot establece lo que es la *necropolítica del género* para analizar la problemática de los

femicidios. Sagot toma de la necropolítica de Mbembe la noción de los sistemas de estratificación y como esto genera un biopoder por el cual se decide quien vive y quien no. De modo que para que la necropolítica del género funcione, según Sagot es necesario que existan normas sociales que justifiquen la violencia contra la mujer y tolerancia a los altos niveles de violencia. A esta actitud y contexto Sagot lo determina la “desechabilidad biopolítica” (1).

Es de gran aporte para mi investigación las posturas de Valencia, Estévez y Sagot sobre la terminología de la necropolítica de Mbembe. Estas académicas proveen una línea de estudio para seguir sobre el uso y traslado de la necropolítica para el estudio de la violencia en términos de género. En particular, la propuesta de Sagot es clave por su enfoque en Centroamérica. Pero dada la especificidad del Triángulo Norte esta tesis se nutre directamente de la propuesta de la necropolítica de Mbembe en la línea en que expande sobre las formas en que ahora nacen “nuevos ejércitos” en los que hay intereses por la privatización de los bienes del Estado y por ende por controlar los espacios territoriales. Pues, considero que es ahí donde esta teoría de la necropolítica entra en diálogo con la teoría de Segato para comprender como en las democracias del TNCA se puedan vincular los problemas de la seguridad pública del Estado y la seguridad privatizada. Pues ambas operan de formar análogas haciendo de estas democracias en necrodemocracias. Es decir, que con la necrodemocracia lo que queremos ver es como estos Estados tienen niveles altos de impunidad, corrupción y muerte, pero siempre manteniendo una postura de democracias aunque sea de manera nominal.

En cuanto a la contextualización que nos interesa sobre los nuevos ejércitos de la violencia para los países africanos Mbembe señala lo siguiente:

La economía política del Estado ha cambiado de forma espectacular durante el último cuarto del siglo XX. Numerosos Estados africanos ya no pueden reivindicar un monopolio sobre la violencia y los medios de coerción en su territorio; ni sobre los límites territoriales. La propia coerción se ha convertido en un producto de mercado. La mano de obra militar se compra y se vende en un mercado en el que la identidad de los proveedores y compradores está prácticamente desprovista de sentido. Milicias urbanas, ejércitos privados, ejércitos de señores locales, firmas de seguridad privadas y ejércitos estatales proclaman, todos a la vez, su derecho a ejercer la violencia y a matar. Estados vecinos y grupos rebeldes alquilan ejércitos a los Estados pobres. La violencia no gubernamental conlleva dos recursos coercitivos decisivos: trabajo y minerales. Cada vez más, la amplia mayoría de los ejércitos se compone de ciudadanos-soldado, niños-soldado, soldados y corsarios (60).

En las líneas anteriores Mbembe, propone dos puntos importantes de la necropolítica que están presente en al contexto de los países del Triángulo Norte de Centroamérica.

En primer lugar, el Estado como instrumento de opresión ha tomado una forma de control que va más allá de los intereses políticos, partidistas y nacionalistas. Ahora también está el interés por el control de los medios de producción para el capital global privado. Segundo, las difusas coaliciones entre Estado y el(los) ejército(s) que han generado nuevos regímenes de gobernabilidad promueven nuevas formas de violencia que son difusas.

Es decir, ahora el poder de las armas de guerra y terror ya no es parte del control absoluto del Estado, sino que vendría a ser parte de cualquier grupo armado que responde a distintos intereses económicos tanto de las elites políticas como de los grupos de inversión extranjera, como de los mismos grupos de crimen organizado. En otras palabras, la violencia del Estatal no ha desaparecido, sino que se ha difuminado y entrelazado a la de grupos que actual de forma paralela al Estado y que, tomando las palabras de Mbembe "se componen de facciones de hombres armados que se escinden o fusionan según su circunstancia" (60).

En Guatemala, Honduras y El Salvador, desde antes de las guerras de la década de los ochenta el Estado y el ejército ya operaban juntos para oprimir e impartir violencia en la población. También, miembros de grupos de las élites económicas controlaban los medios de producción, entonces, las preguntas que nos podríamos hacer son ¿qué ha cambiado?, ¿por qué es posible ver en estos países una estructura de violencia similar a la que describe Mbembe? y ¿por qué están estos países dentro de los más violentos del mundo, en especial para las mujeres?

La falta de enfrentamiento bélico en el sentido tradicional de la guerra, Estado vs. Subversivos, no limita la proliferación de violencia actual en el TNCA. De igual manera, estos países a diferencia del contexto que describe Mbembe, y cómo analizo en la producción cultural de Ramos, Mejía y Hernández en el capítulo 3, son países que tuvieron una transición a la democracia que no se tradujo como se esperaba. Es decir, como Edelberto Torres-Rivas ha sido expuesto ampliamente, fueron democracias forzadas. Democracias en las que en muchos casos lo que sucedió fue que se reestructuró bajo nuevas organizaciones sociales, políticas y culturales.

Tomando en cuenta la postura sobre como surgen las democracias en los 90 que en esta investigación arguyo debemos de ver que la violencia en las necrodemocracias actuales en el TNCA tienen que ver con los cambios políticos, sociales y culturales que se dan mayormente con los tratados comerciales que se firmaron antes de los Tratados de Paz de la década de los 90's. Pues es partir de estos eventos, y como lo muestran los textos Ramos, Mejía, Hernández y Galindo, que la violencia contra la mujer del Triángulo Norte se intensifica y se refleja en el cuerpo mutilado como el *statu quo* (Hume 63). De igual manera, podríamos añadir que, como lo presenta el documental de Zamora, el cuerpo de la mujer migrante también se vuelve parte del nuevo *status quo* de las necrodemocracias. Estos cuerpos una vez fuera de tierra en que nacieron pasan a estar en “tierras de nadie”.

El Triángulo Norte de Centroamérica: ¿un espacio imaginario con violencia(s) concreta(s)?

Ahora bien, parte de lo que nos concierne en este capítulo es también entender cómo llegan Guatemala, Honduras y El Salvador a ser parte una unión y cómo se puede contemplar en esta unificación de manera específica las formas en que operan la necropolítica bajo esos nuevos ejércitos privatizados. Guatemala, Honduras y El Salvador son conocidos en la actualidad como el Triángulo Norte de Centroamérica. Pero, este no es un espacio ontológicamente homogéneo. Si bien es cierto, estos países tienen una larga historia de conflictos internos y guerras fronterizas¹⁸, lo cierto es que

¹⁸ A finales de los años 60s, Honduras y El Salvador tuvo un enfrentamiento bélico de 100 horas que se conoce como la “Guerra del fútbol”. Este título se debió a que el enfrentamiento coincidió con el enfrentamiento de las dos naciones en partidos de fútbol desatando una pelea entre los fanáticos de ambos bandos. El escritor hondureño Eduardo Bähr es uno de los que recrea este evento en su interpretación de los hechos y el poder como discurso nacionalista que

hace menos de una década el nombre Triángulo Norte de Centroamérica no se mencionaba. De hecho, poco se ha escrito sobre el origen del término y, sin embargo, se usa de manera amplia dentro de las ciencias sociales, tratados económicos como dentro de informes y los programas de seguridad y desarrollo económico que se han planteado para la retención de la migración hacia los Estados Unidos¹⁹. Pero, poco a poco comienza a visibilizarse dentro la producción cultural²⁰. Por tanto, el uso del Triángulo Norte para referirse a estos países es tema de investigación y debate, ya que existen opiniones encontradas sobre el uso del término Triángulo Norte para hablar de los tres países del TNCA.

Por ejemplo, Jorge Durand, señala que para él, el término Triángulo Norte es sombrío puesto que no hay una referencia clara de autoría. Además, asegura que a pesar de que el término Triángulo Norte es utilizado para referirse a los tres países en cuestiones de economía, violencia y migración, amalgamar a Guatemala, Honduras y El Salvador como ese bloque de tres es problemático. Una de las razones que da es porque muchas veces se usa para definir los problemas político-sociales que son comunes también en los otros países de Centroamérica. Por tanto, según Durand, limitar estos problemas a Guatemala, Honduras y El Salvador, por un lado, crea una opacidad a las mismas problemáticas para el resto de los países de Centroamérica. Por otro lado, homogeniza a los habitantes y la cultura de cada país. En palabras de Durand; “el término Triángulo del Norte, además de ser un estigma, se refuerza con

se usó en ambas naciones para distraer de los problemas internos en el libro *El cuento de la Guerra. (1977)*

¹⁹ Me refiero al Plan Alianza propuesto por la administración Obama en el 2014.

²⁰ Como señaló en la introducción de esta tesis, la exposición Northern Triangle y la nueva editorial Trinorte son apenas algunos ejemplos del comienzo en la incorporación del término Triángulo Norte dentro en términos literarios y culturales.

políticas públicas específicas para estos tres países, como la Alianza para la prosperidad del Triángulo Norte, [y] rompe con la dinámica de integración regional al excluir a otros países” (3). Ahora bien, aunque hasta ahora Durand había sido uno de los pocos explícito en su opinión sobre el término del Triángulo Norte, no es el único. Recientemente el presidente salvadoreño Nayib Bukele ha criticado el término Triángulo Norte y pide que se abandone el uso para abordar la problemática de la migración, por tanto, comentó; “los tres países no son ni un triángulo ni están al norte de nada más que Nicaragua”. Esta reacción de Bukele viene en el momento en que la administración del President Biden se acerca a estos países en busca de estrategias para el control y retención de la migración hacia los Estados Unidos.

El comentario de Bukele ha añadido al debate sobre el uso del término. Para algunos la reacción del presidente es parte de una estrategia política que va en desacuerdo con las políticas de la administración Biden y pide un trato diferente para el Salvador, ya que asegura que bajo su presidencia El Salvador ha reducido los niveles de violencia. Por otro lado, los opositores a este comentario del presidente han criticado su oposición al uso término y aseguran que es una estrategia política que desmiente la realidad de los niveles de la violencia en El Salvador. De igual manera apuntan que más allá de separar a El Salvador de la problemática de violencia en Guatemala y Honduras, opaca en general la problemática en toda la zona. De igual manera dentro de este debate están los que han señalado estar de acuerdo con el presidente ya que aseguran que la noción del “Triángulo Norte es el mayor interruptor de la integración centroamericana” (Zaldaña).

De la misma manera que el debate del término del TNCA ha tomado un lugar como estrategia política con el presidente Bukele existen las opiniones académicas que cuestionan el término y la militarización que conlleva su uso. La militarización del término se le atribuye a las medidas que la agenda del plan de seguridad y lucha contra la violencia del crimen organizado tuvo con estrategias como “mano dura”, como se describe en el Central American Regional Security Initiative (CARSI por sus siglas en inglés).

Cabe señalar que en particular esta desconfianza en las medidas de cooperación de los tres países con los Estados Unidos ha sido por la creación de las policías militares como medida de seguridad y lucha contra el crimen organizado, por tanto, “los acomodos legales”²¹ que se dan con el pretexto de controlar el narcotráfico, han permitido la salida de los militares de los cuarteles, una práctica que había sido vedada y establecida como parte de los Acuerdos de Paz en El Salvador y en Guatemala y la transición a la democracia en Honduras (Zúñiga 85).

Los puntos desarrollados en el párrafo anterior corresponde con la memoria, las heridas psicológicas y el legado de las divisiones sociales y políticas que quedaron dentro del tejido social desde las guerras civiles y que continuaron en la posguerra. Consecuentemente, la fricción que la asociación del término Triángulo Norte con la “neo-militarización” y la nueva intervención de los Estados Unidos en esta zona de Centroamérica revela es la desconfianza que existe hacia cualquier intervención extranjera y mayormente norte americana. Por lo que el debate sobre el Triángulo

²¹ Para más detalles véase el artículo “Desafíos institucionales de la colaboración policial-militar: en el Triángulo Norte” de Liza Zúñiga

Norte y lo que define o significa para las democracias y tejido social de estos países significa mucho más que una cuestión semántica.

La militarización en los países del TNCA es más compleja y es necesario anotar que la presencia del ejército en las calles no resurge con la creación y el uso término Triángulo Norte. Como ha señalado Liza Zúñiga, los militares siempre han estado presente en la esfera pública de los países centroamericanos. En El Salvador, por ejemplo, la presencia de los militares en las calles se dio a tan solo dos años de la ordenanza de su retiro en el Acuerdo de Paz. En particular cuando “se convocó a los soldados para apoyar a la recién conformada Policía Nacional Civil (PNC), durante una protesta de dueños de autobuses. Meses después de este incidente se decidió utilizar las patrullas en áreas rurales a causa del nivel de criminalidad” (87). Casos similares ocurrieron en Guatemala y Honduras.

Ahora bien, el problema, como señala Jeannette Aguilar, con la nueva militarización de la zona del Triángulo Norte es que los planes antipandillas no solo no han logrado reducir los índices delincuenciales. Es más generaron condiciones para que la violencia criminal se agudizara cualitativa y cuantitativamente. Por otra parte, Aguilar añade que los artificios jurídicos utilizados y creados para detener arbitrariamente a los pandilleros y los artilugios de algunos instrumentos legales se han utilizado para legitimar la persecución selectiva de las pandillas. Por tanto, el sistema de derechos humanos y seguridad terminó debilitando aún más el sistema de seguridad y justicia en TNCA. Encuentro esta observación importante para hacer una conexión con la producción cultural del porque ya sea de forma directa o implícita las

autoras ya veía estos problemas con el sistema de derechos humanos que se instaló después de la guerras y como parte del sistema de democratización en Centroamérica.

Volviendo a las observaciones de Zúñiga podemos decir que, la problemática de la violencia y la militarización de los países del Triángulo Norte no es tan sencilla de solventar usando o dejando de usar el término. La militarización y la violencia en el nuevo contexto de, para usar las palabras de Segato, “guerras no convencionales” que se libra en el Triángulo Norte están entrelazadas por una red de conexiones que difícilmente se puede entender sin ver todos los actores e intereses que operan dentro de este contexto. Por otro lado, como ya mencionaba al inicio de este apartado, aunque cada uno de los países de Centroamérica tiene problemas similares de violencia, migración, corrupción e impunidad, es necesario visibilizar la intensidad con la que se observa en Guatemala, Honduras y El Salvador en contraste con los otros países.

Por tanto, considero que es necesario que primero se establezca cuáles son las causas y los medios que han permitido la integración de los tres países y cómo estos influyen estos medios en el aumento de la desigualdad, violencia, militarización y peligro para la población, pero mayormente para la mujer centroamericana de esta zona. De este modo establezco las siguientes preguntas; ¿por qué es posible ubicar a estos países en ese triángulo en Centroamérica? y, ¿qué significado acoge este término y espacio a la hora de reflexionar sobre las pedagogías de la crueldad y las máquinas de guerra que están matando y desterritorializando del cuerpo, tierra y vida a su población femenina? y ¿cómo se responde a las pedagogías de la crueldad en TNCA?

El Plan de Desarrollo Regional Fronterizo Trinacional Trifinio (Plan Trifinio) y el *rebordering* de Centroamérica.

Guatemala, Honduras y El Salvador comparten una larga y rica área geográfica y cultural que une solamente a los tres países y viene desde lo profundo de las montañas en la región nominada el Trifinio. Por consiguiente, aunque no se puede hablar de una identidad consolidada dentro de los tres países como un bloque, tampoco se puede negar que en esta zona se comparte una cultura y espacio trifronterizo. Es más, en muchas ocasiones en el punto de encuentro entre los tres países sus habitantes no se definen ni como parte de un lado ni como del otro (entrevista personal²²). Por tanto, la unión geográfica o “natural” entre Guatemala, Honduras y El Salvador no es nueva, tampoco comienza con el Plan de la Alianza para la Prosperidad del Triángulo Norte (PAPTN) como muchos piensan.

Si bien es cierto que con el plan de desarrollo (PAPTN), cuyo propósito inicial fue brindar una respuesta a la problemática de la migración irregular de menores no acompañados a finales del 2014, el término Triángulo Norte se populariza, Guatemala, Honduras y El Salvador ya se presentaban como una unión trifronteriza²³. Es más,

²² Durante una de mis visitas de investigación a uno de los pueblos fronterizos pude constatar con la gente local que la idea de la frontera que divide Guatemala, Honduras y El Salvador es algo nuevo para ellos. Al mismo tiempo note que mientras están familiarizados con el plan Trifinio no lo están con el término Triángulo Norte. Esta observación aprueba que el término TNCA es en ese momento era utilizado y concebido más desde afuera que dentro de los mismos países.

²³ Este es otro debate sobre el término el Triángulo Norte. Para la antropóloga Clara Guardado de la Universidad de Zúrich el Triángulo Norte se percibe desde los años 50 con las reformas liberales y es tanto un término militar como económico. Además, Guardado señala que el Triángulo Norte incluye toda el área que conforma Mesoamérica. Considero que este punto añade otro nivel a la interpretación de la transmigración que se da en la migración desde Guatemala, Honduras y El Salvador y el tránsito por México. De la misma opinión es el Analista Internacional Napoleón Campos quien señala que; “el término surge después de la

desde los comienzos de los años ochenta esta unión ya venía visualizándose. Por ejemplo; el Plan de Desarrollo Regional Fronterizo Trinacional Trifinio (Plan Trifinio) se comienza a planear desde 1986 con el apoyo de las Organización de Estados Americanos (OEA) y El Instituto Interamericano de Cooperación para la Agricultura (ILCA). Pero no se formaliza hasta 1988. Además, no es hasta una década después en 1997 que se firma el contrato para la ejecución de dicho plan, pero tomando en cuenta la actualización que se da en 1992 con el Plan Nueva Ocotepaque. Por tanto, es a finales de los años 90 que los tres países se “establecen” oficialmente como un nuevo modelo transfronterizo—económico y democrático. Un modelo basado enteramente en las políticas neoliberales y los tratados del libre comercio entre Centroamérica y los Estados Unidos (Plan Nueva Ocotepaque).

De modo que, en términos generales, se puede decir que la “primera unión” geopolítica entre Guatemala, Honduras y El Salvador es una propuesta “utópica” cuyos intereses, tal y como expandiré más adelante, comienzan a visualizarse primero como un “ecoespacio”. En esta área trifronteriza entre Guatemala, Honduras y El Salvador se ubican 45 municipios, cuya población en su mayoría son indígenas y campesinos que dependen de la producción agrícola del área. Es así como las metas iniciales que el plan Trifinio planteaba eran para la protección e integración de estas comunidades en “la conservación forestal del bosque nuboso concentrado en la cumbre del Macizo de Montecristo” (Plan Trifinio 1.1).

Segunda Guerra Mundial y vino con el nacimiento de la Organización de Estados Centroamericanos (ODECA). Además apunta que con el fin de la guerra civil y la llegada de los Acuerdos de Paz en El Salvador, la ODECA se modifica y resurge como Sistema de Integración Centroamericana (SICA) (Castro)

Partiendo de los puntos antes expuestos surge el siguiente interrogante, ¿que se esperaba de la unión económica de este eco-espacio y cómo se entendía que beneficiara el resto de Centroamérica? Sin entrar en especificidades de carácter político esta investigación no propone dar repuestas absoluta a estas interrogantes, sino arrojar luz sobre como el mismo proceso de negociación del Plan Trifinio nos da las pautas para entender las nuevas configuraciones sociopolíticas entre Guatemala, Honduras y El Salvador. Además, nos permite ver cómo estas atribuyen en nuevo contexto de violencia en la zona. Pues hay que mantener en mente que a medida que el Plan Trifinio se fue modificando se añadieron nuevas cláusulas a la propuesta que aludían a la Patria Grande y a aquellos ideales unionistas de la Centroamérica del siglo XIX propuesta por Francisco Morazán²⁴. Sin embargo, pronto, el mismo tratado revela, que esta idea era más abstracta y figurada. La mención de la ideología de la Patria Grande, para comenzar, no incluía a las cinco naciones centroamericanas que eran parte de este pensamiento unionista. Por tanto, el tratado deja por fuera a Nicaragua y Costa Rica. De igual manera se puede ver que el uso de la retórica de la Patria Grande para el desarrollo de la zona Trifinio eran en sí misma ambigua, ya que desde un principio se planeaba una “redistribución geopolítica”, pero en términos económicos de Centroamérica. Por tanto, era de esperarse que causara algunas dificultades.

²⁴ Para el hondureño Francisco Morazán, como lo fue para-Simon Bolívar “La tarea de reconstruir la Patria Grande” además de un compromiso histórico esta unión es el primer proyecto integrador post-independentista. Sin remontarse muy atrás, defendía la singularidad colonial centroamericana y su lucha contra las pretensiones imperialistas de España y México, que la llevaron a constituirse en República Federal de Centro-América (1823-1838).

Mi hipótesis en cuanto a este tema es que el problema de esta propuesta unionista inicial con el Plan Trifinio reside en el hecho que este tratado claramente fue pensado desde afuera y más desde un plano económico de integración regional que buscaba una solución a los problemas económicos residuales de los conflictos internos, que para la protección desinteresada en los recursos naturales más grande de Centroamérica. Primero, por las fechas de su surgimiento, esta unión deja por fuera las tensiones políticas y sociales dentro de cada uno de los tres países que lo integran. Por ejemplo, a la hora de la firma del tratado en 1992 aún no se firmaban los acuerdos de paz entre la guerrilla y el gobierno guatemalteco, sino cuatro años después. En El Salvador recién se había firmado el tratado de paz entre ambos bandos, y Honduras, se mantenía como el “oasis de paz” de la zona, pero con militares y oficiales en altos cargos de poder a pesar de haber participado en las desapariciones forzadas y torturas durante las guerras de los ochenta. Además de haber participado en la violencia contra los opositores del gobierno de Guatemala, El Salvador y los contras en Nicaragua, tanto en el territorio de Honduras como en las mismas zonas fronterizas de los tres países. Hechos que vemos presente en la obra de María Eugenia Ramos, que se analiza en el próximo capítulo, y donde se memora y relaciona este hecho histórico con la violencia contra la mujer en la actualidad.

Así, retomando aquí una de las críticas presentadas anteriormente sobre el Triángulo Norte, se podría añadir que a pesar de que en términos geográficos Guatemala, Honduras y El Salvador existían como punto de conexión entre los tres países, lo problemático del agrupamiento es que esta unión comienza como un experimento económico global de agrupamiento basado en un mecanismo neocolonial

de “redistribución” de espacios y fronteras. Pues, tal como nos advierte Mbembe, reconociendo las diferencias entre las fronteras en el contexto de África y Centroamérica, el problema de las políticas de reagrupación contemporáneas de los países del Sur Global es que son pensadas e impuestas desde afuera y por intereses económicos que obedecen al poder capital del mercado global (104).

El impulso del capital global y neoliberal en Centroamérica entrando la década de los noventa, exigía la adaptación de las nuevas democracias al mercado global y privado en Centroamérica y el Sur Global. Por tanto, no sorprende que hoy día el llamado Triángulo Norte sea la zona franca en la que operan las maquilas industriales análogas a la industria millonaria del narco tráfico y la extracción minera, hidroeléctrica y humana como productos del mercado internacional legal²⁵. Como tampoco sorprende que estos países tengan los niveles de violencia más altos del mundo y que estén dentro de los países más corruptos y con mayor desigualdad. La reconfiguración tanto económica como democrática de estos países sin un proceso de reintegración social después de las guerras, corría el riesgo de ser una zona de contacto donde, a priori, los secuestros, torturas y asesinatos se volverían parte de un sistema de gobernabilidad paralelo con el del Estado.

Recordemos que para Mbembe, hablando sobre el contexto africano y la extracción de bienes materiales y humanos, los problemas actuales de la violencia se amplían por las creaciones de limitaciones espaciales y ejércitos que las “protegen” y

²⁵ Véase el caso del continente africano. Mbembe (104).

que “cambian en función de los intereses de los grupos de poder y coacción” (117). Pero, lo que es significativo para mantener en mente de estas reconfiguraciones espaciales y de fronteras es que son pensadas e impuestas desde afuera y por los poderes neocoloniales europeos. En los países del Triángulo Norte esta imposición de unificar los tres países se da con la implementación del Plan Trifinio, y es este plan el que “naturaliza” este espacio y su potencial como la región más grande y productiva de Centroamérica.

Aquí considero que la observación de Filippo Celata, Raffaella Coletti y Venere Stefania Sanna, es necesaria ya que hablan del concepto de *rebordering*, que el Plan Trifinio establece al estilo de la unión europea cuando señalan:

[...] el Tratado [Trifinio] define el ámbito geográfico de la región Trifinio y el espacio de acción compartida constituido por la misma - mediante la concreta institucionalización del escenario territorial de la cooperación trinacional” - declarándola como “una unidad indivisible, en la que sólo una acción conjunta y coordinada de los tres países podrá dar solución satisfactoria a los problemas de poblaciones y al manejo sostenible de sus recursos naturales” (CTPT, 1998, Cap. I, art. 3). Consecuentemente, la región transfronteriza es “naturalizada” a nivel político y a escala regional. Se activa de esta forma un proceso de *rebordering* en el que nuevos límites de la región transfronteriza superan las tradicionales particiones nacionales impuestas por el sistema westfaliano (8-9).

Las “tradicionales particiones nacionales impuesta por el sistema westfaliano” a las que apunta la cita anterior están ligadas con la conformación del Estado o nación

moderna y al establecimiento de un sistema de estados nacionales en Europa durante los siglos XVI y XVII. Por tanto, hablar sobre el cambio de un sistema de limitación territorial y construcción de nación de origen europeo como es el westfaliano, por otro sistema fronterizo como es el de la unión europea, como lo señalaron los autores en la cita anterior, no parece muy alentador. En particular, porque se trataba de unir los países para resolver los problemas en los que se encontraba Centroamérica después de las guerras de los años 80.

Es más, si aún caso lo que revela, esta unión de los tres países son las nuevas ocupaciones coloniales de los bienes naturales y materiales que se dan bajo el discurso de dar solución satisfactoria a los problemas de poblaciones y al manejo sostenible de sus recursos naturales. Es decir, con el cambio que se propone con la unificación de los tres países, se revela cómo a través de los planes de desarrollo de la región Trifinio al “estilo de la Unión Europea” se crea un imaginario de Guatemala, Honduras y El Salvador como un bloque de tres. Por tanto, el Triángulo Norte aparte de entenderse con un término militarizado y colonizado debe de entenderse como una formación discursiva. Esta formación revela la conexión transnacional y circulación de las economías que se confirma con el Plan Trifinio pero comienza desde antes.

En cuanto al *rebordering* de Guatemala, Honduras y El Salvador, a mi modo de ver, desde su inicio promueve una imagen y dinámica cultural y territorial bajo la noción de unidad indivisible de la subregión con un potencial que permite negociaciones económicas como un bloque. Además, es un amplio sistema de navegación de mercancías y comercio entre el Estados Unidos y el Sur Global, Europa, Asia el Atlántico y el Pacífico. Los países del Triángulo norte representan no

solo 70% de la población del istmo, sino que además representan más del 60% del PIB centroamericano (Ballve y McSweeney 827). Dos ejemplos puntuales de los beneficios económicos de la unión de los tres países son el tratado del Triángulo Norte y México y el Triángulo Norte y Colombia. Estos convenios comerciales no están libres de controversia por la influencia en la zona del capital privado en la industria de las hidroeléctricas como su aporte en las técnicas de seguridad para la supuesta lucha en la guerra del narcotráfico. Así lo proponen Teo Ballve y Kendra McSweeney en “The Colombianisation of Central America: Misconceptions, Mischaracterisations and the Military -Agroindustrial Complex” cuando señalan sobre los peligros de las nuevas formaciones discursivas geopolíticas entre Centroamérica y el resto de Latinoamérica. Los tratados del Triángulo Norte son “part of a system fueled by global prohibition regimes that serves powerful interests” (827).

La unificación impuesta por la cooperación fronteriza entre Guatemala, Honduras y El Salvador, es el germen de lo que ahora entendemos y visualizamos como el Triángulo Norte, una zona altamente propicia para las nuevas formas de comercio y negociaciones regulares e irregulares. Al mismo tiempo, son Estados que se reconocen por la corrupción e impunidad cualidades que influyen tanto en la construcción de nuevas subjetividades, como las “masculinidades tóxicas” que se visualizan tanto dentro de los grupos criminales como dentro de cualquier otro grupo social. Estas masculinidades influyen en las mismas formas de las pedagogías de la crueldad, como lo establece Segato, que se dan con la desposesión y coacción del cuerpo femenino.

Ahora bien, volviendo a la propuesta inicial de ver a estos países como necrodemocracias, es importante recordar que no solo es el *rebordering* de Guatemala, Honduras y El Salvador lo que hace estos Estados un terreno fértil para la operación de los nuevos modelos de gobernar. Como Edelberto Torre-Rivas Torres Rivas ha señalado, con las firmas del Acuerdo de Paz a mediados en los años 90 y con los procesos de “(re)democratización” lo que se dio fue un proceso de creación de “democracias malas”. Según Rivas lo que se dio en Centroamérica después de las guerras no fue una restauración de una tradición interrumpida de las democracias sino una problemática instauración de poderes autoritarios. Por tanto Torres-Rivas apunta, “[las] democracias no fueron el resultado de la derrota de los militares ni la victoria de las guerrillas [...] ni surgió desde abajo. Fue un arreglo contrainsurgente sugerido por iniciativa de Estados Unidos” (57). Siguiendo a Torres-Rivas arguyo que la intervención en los procesos democráticos de los países centroamericanos es también fundamental para la comprensión de la “re-inención” de las democracias y la violencia actual en Centroamérica. Pues, la “vuelta a la democracia” lo que se esperaba es que hubiera un cambio en la zona que aliviara las tensiones y causas que llevaron a los conflictos armado. Sin embargo, los gobiernos que aceptaron e instauraron las nuevas propuestas más allá de haber dado una respuesta a las necesidades de sus ciudadanos, en la posguerra respondieron a los intereses personales de las elites económicas y políticas y al del capitalismo global. Tal y como apunta el prefacio del informe “Re-Conceptualización de la violencia en el Triángulo Norte” de la Fundación Heinrich Böll sobre las democracias de los países del Triángulo Norte:

...las democracias no han cumplido con las expectativas de la población, especialmente en cuanto a la desigualdad social. Centroamérica sigue siendo una de las regiones más desiguales, el acceso a la riqueza, a la tierra, a la educación, etc., continúa estando concentrado en muy pocos y no permite la movilidad social, dejando a muchos, marginados, empobrecidos y sin expectativas, especialmente a los jóvenes [y mujeres] (12)

En base a esta idea argumento que las democracias en estos países son necrodemocracias donde hay una precarización de los cuerpos, física y económicamente. Las necrodemocracias del Triángulo Norte, se rigen por el consenso de existir para el bien de unos pocos, cuyas vidas y bienes materiales son considerados en contraste con el resto de la población. De cierto modo las “democracias malas” que señala Torres-Rivas son, como he venido argumentando, necrodemocracias. Estas democracias existen en términos nominales pero las políticas, los modos electorales y económicos se rigen bajo la fachada de actos democráticos. Sin embargo, cuentan con un totalitarismo en el que prevalece una cosificación del ser humano para favorecer el capitalismo global y la exigencia extranjera a la producción natural y humana local. El ejemplo más reciente se da con la reelección del presidente hondureño Juan Orlando Hernández y el cambio que se hizo a la constitución para reelegirse.

Por tanto, en las necrodemocracias el aumento de la pobreza es absoluta y las desigualdades relativas sugiere, como señala Torres-Rivas de la democracias malas, “una paradoja de una cierta correspondencia negativa entre las desigualdades políticas y las económicas: ¿a más democracia, más pobreza?” (54). En Guatemala, Honduras y El Salvador a mayor implementación de programas de desarrollo económico mayores

han sido los síntomas de desigualdad, pobreza, militarización y violencia en los últimas 2 décadas.

Lo dicho hasta ahora nos ha permitido teorizar cuan compleja es la violencia y el contexto de unificación de los países del Triángulo Norte. Entender el monopolio de la violencia en esta región requiere de ir va más allá de lo acostumbrado por el discurso mediático y los discursos de estrategias políticas de Estados Unidos en la zona. Es imprescindible observar las redes de poder que operan y trabajan bajo el necro empoderamiento que el “estiramiento territorial” del Triángulo Norte implica en términos de violencia de género. La expansión o división de Centroamérica tiene un significado tanto para cada uno de los países la región como para toda Latinoamérica y Estados Unidos. Se podría decir que este hecho ha quedado demostrado con la visita que hizo la vicepresidenta Kamala Harris en su primera gira al extranjero. Sin embargo, al igual que las democracias con violencia a niveles de guerra son una paradoja también lo es la visita de Harris a Guatemala para buscar salidas a la crisis migratoria de menores. De manera que, mientras por un lado se deja entre ver la importancia de solventar los problemas de la zona, por otro lado, el mismo mensaje de Harris para los centroamericanos de “no vengan” solo reveló la continuidad de esta relación colonial de Estados Unidos hacia los países del TNCA.

Contextualizando la violencia de género en las necrodemocracias

¿Cómo afectan las redes de la violencia en las necrodemocracias a la mujer?

Para abarcar esta pregunta quisiera señalar que la violencia contra la mujer en este espacio es parte de la estructura patriarcal que se da en las relaciones de género y que se manifiesta de diferentes maneras dependiendo, en términos de Kimberlé Crenshaw,

de las categorías que intersectan. Además, la violencia contra la mujer tiene que ver los vínculos que se dan en ese contexto. Por ejemplo, cuando los miembros o políticos corruptos forman redes o vínculos entre las instituciones del Estado legal y el crimen organizado se crean una relación Estado y un Estado paraestatal, por lo que la impunidad se vuelve una práctica que favorece a los hombres. Por lo que es necesario señalar cómo se establece ese vínculo entre el Estado y las maneras en que se crea el espacio para que el cuerpo precarizado, maltratado, y muerto sea parte de ese lenguaje que se usa dentro de las necrodemocracias.

Para esto tomo lo que Rita Segato en “Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres” plantea sobre el quiebre que las nuevas formas de guerra se dan en los cambios contextuales en los que, como ya se planeaba antes desde la postura de Mbembe se encuentra controlado por los nuevos ejércitos de compañías privadas y el crimen organizado. Segato señala que tenemos que comprender la sistematicidad de la estructura del Estado en que se vincula la ley y el crimen organizado. Así basándose en que existen de dos realidades del estado apunta:

[...]una *Primera Realidad*, constituida por todo aquello regido por la esfera del Estado, todo aquello declarado al Estado, visible en las cuentas de la Nación y en las páginas de internet de la Transparencia en Gestión Pública, las propiedades inmuebles residenciales, comerciales e industriales compradas o heredadas; los impuestos recaudados; los sueldos públicos y privados, los pagos “en blanco”; todo lo producido y comercializado; las empresas y sociedades de lucro; y ONGs registradas, etc. Para su protección, ese universo cuenta con las fuerzas policiales y militares, instituciones y políticas de

seguridad pública, sistema judicial y carcelario que protegen ese caudal legítimo, legal. Por otro lado, en el subsuelo de ese mundo de supuestas transparencias, se encuentra lo que en mi ensayo sobre Ciudad Juárez (2006) llamé “Segundo Estado”, y que hoy prefiero llamar *Segunda Realidad*, pues es una realidad especular con relación a la primera: con bulto de capital y caudal de circulante probablemente idéntico, y con fuerzas de seguridad propias, es decir, corporaciones armadas ocupadas en proteger para sus “dueños” la propiedad sobre la riqueza incalculable que en ese universo se produce y administra (357).

Tomando nuevamente estas palabras de Segato y pensando en los países del Triángulo Norte como necrodemocracias, considero que las formas de operar de la “Segunda Realidad” no son tan subterráneas. Es más, operan de manera tan visible que de hecho parece que fuesen un Estado. Es por ello que considero que al hablar de la violencia contra la mujer en los países del Triángulo Norte como necrodemocracias nos ayuda a visibilizar las relaciones que hay entre los vínculos de la economía y política legal e ilegal. Esta relación, como establece Segato, hace que la vida de la mujer pierda o sea despojado de valor y subjetividad humana.

La desvalorización de la vida de las mujeres en las necrodemocracias no solo se da por la relación de desigualdad entre hombres y mujeres, sino que además se da por los vínculos que se dan entre ellos y se manifiestan en la corrupción y complicidad que existe con las fuerzas policiales, la privatización de los bienes y servicios públicos, la extracción de recursos naturales por concesiones dadas a compañías internacionales.

Esta complicidad llega hasta el mismo control de sistemas penales,²⁶ que más allá de castigar e imponer penas que generen justicia por crímenes de violencia de género queda visiblemente en la impunidad.

Para concluir, este capítulo, quisiera señalar que en los capítulos que siguen desde la producción cultural de narrativa, performance y documental de las narradoras y documentalistas María Eugenia Ramos, Waldina Mejía, Claudia Hernández, Regina José Galindo y Marcela Zamora Chamorro, mientras se narran las redes que normalizan violencia de género se cuestionan y se buscan los quiebres en todo momento. Finalmente, considero que aunque parezca una paradoja hablar de empoderamiento en un contexto como el de las necrodemocracias considero que las obras y narradoras de este trabajo lo hacen retando los símbolos y el lenguaje que había estado siempre asociado con la imagen masculina.

²⁶ En Honduras se aprobó el Nuevo Código Penal que reduce las sentencias de algunos delitos por violencia contra la mujer comparado con el código penal de 1983. Véase <http://www.conexihon.hn/index.php/dh/35-mujeres/1542-nuevo-codigo-penal-dejara-en-completa-indefension-a-mujeres-victimas-de-violencia>

CAPÍTULO 3

ETERNA VIOLENCIA MILITAR

Una de las paradojas del estado de excepción quiere que sea imposible distinguir en él entre la transgresión de la ley y su ejecución, de manera que lo que es conforme a la norma y lo que la viola, coinciden sin fisuras (quien pasea durante el toque de queda no está transgrediendo la ley en mayor medida de lo que la está cumpliendo el soldado que, eventualmente, le mata). (Agamben, *Vida nula* 78)

El 12 de febrero de este año el periódico The Guardian sacó la siguiente noticia:

Keyla Martínez screamed for help from inside the police cell, but no one came to save her. Martínez, a 26-year-old trainee nurse from La Esperanza, western Honduras, died in police custody last weekend after being detained for breaching a coronavirus curfew. [...] This week, security forces have teargassed protesters demanding truth and justice for the young nurse (Nina Lakhani).

Cualquiera que haya leído el cuento “Domingo por la noche” de la colección *Una cierta nostalgia* (2000) de la escritora hondureña María Eugenia Ramos, y no se percate de la temporalidad entre ambas historias, tomaría a Keyla Martínez y a las protestantes, como personajes de la obra de Ramos. “Domingo por la noche” es la historia sobre tres mujeres que pasan violencia a manos del ejército que patrulla las calles de una ciudad hondureña durante un toque de queda. Con un lenguaje escueto y coloquial el cuento se ambienta en una temporalidad y espacio que pareciera que es justo después de la guerra en el Salvador. A través de la memoria de la imagen de la mujer guerrillera salvadoreña y al movimiento FMLN (Frente Farabundo Martí para la

Liberación Nacional de El Salvador), se hace alusión a las guerras de los años ochenta y a la represión militar que era común durante y después. Aunque no sabemos este detalle con exactitud lo cierto es que también se hace referencia a Guascorán, un pueblo cerca del punto fronterizo entre Honduras y El Salvador y que ha sido tema de conflicto y unidad entre los dos países. Este punto muestra esa fluidez en las fronteras también culturales entre los países del TNCA.

El cuento abre con la voz de un narrador omnisciente que describe las calles húmedas, hoyosas, oscuras y llenas de afiches de lo que parece una protesta desmantelada. Un día “[c]omo cualquier otro domingo por la noche”. Después el monólogo interior de uno de los personajes femeninos que se identifica solamente como la esposa del “doctor Octavio” se mezcla con el diálogo que se interpone entre ella los militares y estos con las otras dos mujeres que son madre e hija. Estas últimas dos mujeres son arrestadas y maltratadas física y verbalmente por los militares porque llevan un afiche que demanda un alto a la violencia contra mujer y no más al costo de vida. También, los militares las ven sospechosas de ser extranjeras porque hay toque de queda y cuando les piden sus identidades, la sencillez que revela la bolsa en que cargan los documentos las insultan llamándolas putas y guerrilleras.

Hacia el final del cuento, cuando los militares ofrecen llevar a la esposa del Dr. Octavio, también llevan a las otras mujeres, pero esposadas y tiradas en el camión. Al llegar a la casa los militares dejan libre a las dos mujeres por la intervención de la esposa del Dr. Octavio y, se intercala el monólogo de uno de ellos que señala: “suerte tuvieron estas pendejas bueno me voy a quitar las ganas con emperatriz esa con tal que le paguen le complace cualquier gusto” El cuento cierra volviendo a la voz del

narrador que dice: “La patrulla arrancó y dobló en la primera esquina. Sin apresurarse la lluvia empezaba a desteñir los últimos restos de los afiches”.

“Domingo por la noche” es un cuento que presenta la problemática de la violencia militar hacia las mujeres como un rizoma (tomando la idea de Bruno Latour) infiltrada en una red de la compleja historia de Honduras y su relación con los otros dos países del TNCA. Hay una estructura de la violencia que suscita de las redes que vinculan la violencia política y militar de los años 80 a ambos lados de las fronteras entre los países centroamericanos y la violencia de género. Por tanto, la violencia como se presenta en este cuento opera de forma, directa, simbólica, estructural y sistémica. También se ve que se permite por los poderes que hay en los Estados de excepción donde, tomando la cita de Agamben al principio de este capítulo, los toques de queda y la violencia que rompe las garantías constitucionales de los derechos humanos son la norma.

Tomando como punto de partida el punto de encuentro entre el caso de Keyla Martínez durante la pandemia y la representación del mismo marco de violencia que vemos en el cuento de Ramos, publicado en el 2000, este capítulo propone lo siguiente: ver que la violencia hacia la mujer en los países del TNCA es una pedagogía aprendida y comunicada bajo actos como la violación, el femicidio, secuestro, tortura y otras manifestaciones de violencia de género (Segato Estructuras 33). Los Estados del TNCA, tienen un *modo operandi* que parecen Estados de excepción perenne. Es decir, las prácticas de la violencia militarizada en las calles y cuarteles no se quedan estática, sino que se transfiere a todas las instituciones y espacios de control y poder, lo que hace que la decisión sobre la vida y la muerte de las mujeres y otros sujetos

marginados y precarizado sean la norma. De modo que cualquier hombre puede comunicarse bajo la “lengua franca del patriarcado”, una lengua dominante que se comunica a través del daño y la posesión del cuerpo de la mujer (Segato Estructuras 33).

En este capítulo además de la obra de Ramos analizo dos cuentos de la colección *La tía Sofis y otros cuentos* de Waldina Mejía (2000), y los cuento “Hechos de un buen ciudadano (parte I)” (2007), de Claudia Hernández. Por tanto propongo que en estas obras la representación de la violencia militar pasada es mediada por la representación la memoria y el abuso al cuerpo femenino. Además, para ampliar la manera en que Ramos, Mejía y Hernández construyen los actos de resistencia del lenguaje de autorización de la violencia como la amenaza de la violación, enajenación y racialización, aplico de Judith Butler la conceptualización de la distribución diferenciada de la precariedad.

En la conceptualización sobre la humanidad y el derecho de aparecer o asamblea Judith Butler revela cómo las normas de género son el motivo de la distribución diferenciada de la precariedad. Por tanto, señala que, en la existencia de estos cuerpos, en los que se incluyen mujeres, personas de color, indígenas, lesbianas, homosexuales, bisexuales, transgénero e intersexuales, el Estado desaparece o elimina los valores dignos de protección. Butler, desde la teoría de performatividad de género, asegura que la deshumanización de estos cuerpos se intensifica en los contextos de violencia donde hay una mayor restricción al derecho y espacios de aparición. Traigo esta postura de Butler dentro de las representaciones de las redes de violencia en este capítulo porque encuentro que uno de los puntos de conexión en los actos resistencia y

lucha se enmarca dentro del “derecho de aparecer” en el espacio público para establecer una demanda. Este hecho se da en los cuentos ya sea con el descubrimiento del cuerpo muerto de una mujer en una casa, así como sucede en “Hechos de un ciudadano (parte 1)” de Hernández y los cuentos de Mejía También, se ve en la forma de asamblea para el reclamo colectivo de mujeres que exigen no más violencia contra la mujer, como es el caso de las mujeres en el cuento de Ramos, “Domingo por la noche”

Volviendo a la historia: los conflictos armados y la violencia hacia el cuerpo femenino

La militarización y la violencia de género de los países del Triángulo Norte o lo que llamo las necrodemocracias no es algo nuevo. Los regímenes políticos militares de Guatemala, Honduras y El Salvador han hecho posible la violencia generizada. Hasta ahora el caso más extremo donde género y raza intersectan es el de la violencia ejecutada contra las mujeres mayas en Guatemala (CEH 1999). Durante la última época de la Guerra Fría (1980–93), Honduras al igual que Guatemala y El Salvador implementó una Doctrina de Seguridad Nacional marcada por la intolerancia política. La policía y los militares desaparecieron, torturaron y encarcelaron a muchos hombres y mujeres (Menjívar y Walsh 2017) En Honduras, independientemente del país de origen, las mujeres fueron sometidas a violencia física y verbal. Esta violencia cubrió todos los extremos fronterizos del país entre Guatemala, El Salvador y Nicaragua.

La violencia hacia las mujeres incluyó mujeres refugiadas. En el libro *Women in War*, Jocelyn Viterna ha señalado que durante el conflicto armado en el Salvador hubo un gran movimiento de mujeres salvadoreñas que buscaron asilo en los campos de refugiados en Honduras. Esta micromobilización, señala Viterna, fue motivada

porque; “Salvadoran civilians who were escaping from the war were seen as a “social network” of the revolutionary movement. In other words, the refugees [women and children] that fled to Honduras were seen as subversives and were consider the “State enemy” (6). Además, Viterna señala que las mujeres refugiadas en los campos de las zonas fronterizas entre El Salvador y Honduras denunciaron que tanto los militares hondureños como los salvadoreños abusaban de ellas de forma sistémica y verbal, usando un discurso de otredad que se imponía en la imagen de la mujer como el otro, “el enemigo” la mujer incontrolable y fuera de orden, la guerrillera. En cuanto a este punto Viterna señala:

“...Rebeca [and other refugee woman] said that she began to entertain the idea of returning to El Salvador and joining the guerillas ... after the Honduran soldiers surrounding the refugee camp spent hours intimidating the refugees by calling them [guerrilleros] and by shooting their guns into the air and threatening to come into the camps and rape the young women” (3).

En la cita anterior, las palabras de Rebeca reflejan una justificación para explicar su ingreso en la guerrilla. Al mismo tiempo, esta narración es intermediada por la narración sobre la violencia que como mujer refugiada sufrió en los campamentos de Honduras. Esta imagen que traza el testimonio de Rebeca dialoga tanto con la imagen que Ramos presenta en “Domingo por la noche” como con la historia más reciente del golpe de Estado de Honduras.

En el 2009 los militares y la elite política de Honduras le dieron golpe de Estado al presidente Manuel Zelaya. Ante el rechazo al golpe miles de mujeres hondureñas salieron a protestar a las calles. Aunque también, hubo hombres dentro

del grupo de protestantes, los golpes y la agresión fueron dirigidas mayormente hacia las mujeres. De hecho las protestantes señalaron que fueron perseguidas, golpeadas con bastones en la espalda y las nalgas, y agredidas²⁷ de forma verbal por las fuerzas de seguridad que les gritaban agravios como “putas, guerrilleras, regresen a sus hogares” (Thompson 2009).

Los testimonios de las protestantes del movimiento de resistencia en Honduras y los testimonios recolectados por Viterna resuenan con la narración en “Domingo por la noche”. La similitud está en el lenguaje utilizado por los militares en Honduras, lo que demuestran cómo durante los conflictos se construye la imagen de la mujer como guerrillera para justificar la violencia sobre su cuerpo. Pero esta imagen no ha quedado en el pasado. El reciente ejemplo del asesinato de Keyla Martínez, mencionado al comienzo de este capítulo, en la celda policial también lo demuestra. Los efectos de este lenguaje que instruye a los hombres a percibir el cuerpo de la mujer como algo fuera de control que necesita ser censurado es parte de un entrenamiento militar, también, es parte de una formación cultural constante de Estados necrodemocráticos.

La mujer guerrillera²⁸, como el enemigo dentro del discurso de la protección de la nación²⁹, se utiliza para justificar el control basado en el uso de fuerza. De modo que la memoria de las guerras y las pedagogías de la desaparición, violencia y muerte

²⁷ En la antología poética *Honduras: Golpe y pluma* (2010) la escritora hondureña Lety Elvir recoge 117 poemas escritos por 47 mujeres que tienen como eje temático el golpe del 2009 y la resistencia a la violencia que dejó varios muertos, heridos y desaparecidos.

²⁸ Dentro de la producción cultural contemporánea centroamericana, la primera novela de Claudia Hernández *Roza tumba quemada* (2017) para ser más exactos, retoma la imagen de la mujer salvadoreña guerrillera. Primordialmente, Hernández cuestiona el lugar de esta mujer en la sociedad y la re-construcción de su identidad maternal en la posguerra.

²⁹ Para un estudio sobre las mujeres guerrilleras en los testimonios en el Salvador para contrastar con la presentación de Hernández véase Yajaira Padilla.

son parte del presente a través de la narrativa femenina de los 90 en adelante, que cuestionan re-escribiendo la historia, así como lo hace Ramos en “Domingo por la noche”³⁰.

Para empezar en “Domingo por la noche” cuando los militares alcanzan a las dos mujeres y las detienen lo primero que hacen es insultarlas, contrario a lo que hacen cuando ven a la otra mujer y también la detienen, pero le hablan con más respeto. En este momento esta mujer, la esposa de Dr. Octavio a pesar de su temor que su marido la descubra en la calle, es testigo tanto de su privilegio como de su vulnerabilidad en contraste con las otras dos mujeres. Por tanto, cuando la situación se complica y los militares insultan a las otras dos mujeres, su reacción se politiza como un momento de solidaridad.

Es decir, cuando los militares detiene a las otras dos mujeres y ven la pancarta que llevan con una lectura fragmentada y uno de ellos lee: “No al alza en el costo de la vida. No más violencia contra la mujer”, de inmediato son acusadas de ser guerrilleras y llevar “literatura subversiva”. Este momento se vuelve un estado de tensión, pues los militares ya no solo ven dos mujeres pobres a quienes ya decían que querían abusar, ahora también ven “putas guerrilleras” y “putas del Farabundo”. Este lenguaje, nos remonta a los años de las guerras en Centroamérica, lo que implica que, a pesar de los cambios democráticos impuestos la cultura machista y violenta de las guerras aún hay un tejido social fragmentado.

³⁰ La obra poética de Ramos es bastante conocida dentro del ámbito literario hondureño. De hecho el poemario *Porque ningún sol es el último* también trata sobre violencia pasada militar por no desde perspectiva de género trae a colación el modos operandi de interrogación de los militares. Ramos también ha publicado los textos infantiles *La maestra Choncita* (2019) y *La niña que nació para ser poeta Clementina Suárez* (2018)

Ahora, aunque en el cuento pareciera que este será el momento de tensión y única forma de violencia que estas mujeres van a experimentar, Ramos añade otra forma de violencia y terror femenino. Esta violencia tiene que ver con la mujer rica, el miedo a su marido y el miedo a los militares, por tanto, se identifica como la esposa del Dr. Octavio. Contrario a lo que ocurre con las otras mujeres que aunque no conocemos sus nombres tampoco se posicionan como posesión de nadie.

En cuanto al temor de esta mujer quiero señalar que vemos como se vincula la experiencia propia de represión en su casa por su marido y la violencia en público y Estatal tanto en ella como en las otras dos mujeres. Lo desafiante de esta vinculación de la violencia política y la violencia doméstica que se hace en “Domingo por la noche” es la reacción de esta mujer cuando decide tomar su identidad heterosexual y presentarse a los militares como la esposa del Dr. Octavio. Este momento más allá de cualquier cosa se lee como un momento de negociación identitaria pues la decisión se hace para proteger y para amparar las otras mujeres que frente a ella están siendo ultrajadas por los militares.

Es decir, cuando en el cuento esta mujer afirma en su monólogo interior, antes de hablar con los militares, “no me harán nada, soy la esposa del Dr. Octavio”, queda al descubierto la doble condición en la que vive. El monólogo interior como estrategia narrativa, revela más sobre esta mujer que sobre las otras. Lo que descubrimos es que a pesar de vivir una vida cómoda en términos económicos, no está de acuerdo con la condición inferior en la que vive como parte del sistema de dominación patriarcal que es parte de la política sexual y las normas de género.

Es por esta narrativa alterna que monólogo interior ofrece en el cuento que cuando esta mujer se posiciona dentro del sistema de sexo y género dominante al identificarse como la esposa del Dr. Octavio que podemos entender esta acción como parte de un sistema de resistencia en el que primero acude al mismo sistema de control para protegerse y proteger a las otras dos mujer.

Es decir, por un lado, toma la imagen de la mujer dócil, la esposa de alguien, del Dr. Octavio. Esta decisión, tomando, la conceptualización de Butler, hace que esta mujer sea “visible” como una vida digna de vivir antes los ojos de los militares, pero solo porque existe dentro de las normas de género, como mujer heterosexual. Pues, como nos dice Butler, las normas del género tienen todo que ver en cuándo y cómo podemos aparecer en el espacio público, cómo y de qué manera se distinguen lo público y lo privado, como algo instrumental al servicio de la política sexual (Cuerpos 53). Para Butler aparecer en el espacio público puede referirse a un sentido político colectivo como una asamblea. Pero, al mismo tiempo, tiene que ver con los actos individuales que dentro de un colectivo adquiere un valor político.

Consecuentemente, en este cuento cuando esta mujer se identifica como la esposa del Dr. Octavio se protege dentro de la figura del marido. El poder paternalista. El falo. De esta manera, esta mujer entra en el "orden de las cosas" correcto según el discurso político heterosexual y patriarcal dominante. De modo que, su posición desigual en términos de género en contraste con su marido queda clara. Igual es su posición en contraste con la de las otras mujeres. Cuando esta mujer toma su posición de esposa asume un lugar de “pertenencia” al poder masculino. Sin embargo, a pesar de que este momento se ve como un momento de sumisión también es un acto de

resistencia, pues es claro que se apropió de su posición de esposa para resistir el poder y violencia de los militares en la calle.

En otras palabras, aunque con este acto de someterse al sistema patriarcal no pareciera que Ramos busca dismantlar la subordinación femenina representada en el personaje de esta mujer, pero si tomamos en cuenta que lo que hace es negociar con la *distribución diferencial de la precariedad* tanto de ella como de las otras mujeres. Como esposa del Dr. Octavio sabe que su condición precaria se mide en relación al sistema de sexo y género en su hogar. Por tanto, una vez en la calle y en la posición entre ella y militares o ella y las otras mujeres, siempre mantiene una distribución de precariedad menos vulnerable. Por tanto, toma de su privilegio y para subvertir una forma de violencia que es más amenazante en ese momento para ella y las otras mujeres, los militares sueltos y autorizados para ejercer violencia extrema por estar en un Estado de excepción. Es decir, identificarse como la esposa del Dr. Octavio es un acto de solidaridad femenina hecho importante dentro de la negociación identitaria de esta mujer porque podría sugerirse como práctica feminista. En particular, porque al comienzo cuando ve a las mujeres las reconoce y dice ya haberlas visto antes en ese lugar.

En cuanto a la *distribución diferencial de la precariedad* en el cuento, hay que reconocer que la experiencia con la violencia entre estos dos grupos de mujeres no es igual y ellas lo reconocen. Aunque en ningún momento hablan entre ellas, saben que están transgrediendo las mismas normas porque están en el mismo lugar; la calle, el lugar público, durante un toque y un lugar dónde se llevó a cabo una protesta contra la violencia hacia la mujer. Por tanto, aunque Ramos no lo indica de manera explícita el

hecho de que las mujeres tengan un afiche demandando el cese a la violencia contra la mujer y lo vinculen con el costo de vida nos sugiere que estarían politizando el reclamo. Y, el toque queda con la violencia con la que parece haberse desmantelado la protesta refleja las características que definen las necrodemocracias.

Para resumir un poco, por un lado, podríamos decir que esta mujer al aparecer como la “Señora” (como la llaman en algún momento los militares después de contrastarla con las otras mujeres por ser casada, rica y probablemente mestiza) pierde la individualidad que ha ganado al estar en una “protesta feminista” o al estar sola en las calles. Por otro lado, es el hecho de verse como la esposa del Dr. Octavio lo que le permite menguar la experiencia de violencia pública hacia las otras dos mujeres y a ella misma. De alguna manera esto podría ser lo que Segato habla sobre, “desprivatizar” la violencia en privada. Es decir, mostrar la violencia que se toma como violencia privada y vincularla con lo público.

Pero, podemos ir más allá y ver que en este momento de reconocimiento de esta mujer además de revelar cómo funcionan los tentáculos del sistema patriarcal, se establece una ruta para comprender como intersectan la discriminación del género en la violencia política y militar dentro del mismo hogar. Es decir, como mencionaba anteriormente, cuando a esta mujer con el simple hecho de mencionar el nombre de su marido se le "perdonada por su transgresión pública”, se puede ver cómo funcionan la comunicación que se da dentro de las redes de poder corrupción e impunidad militar y patriarcal. Pues no es solo el hecho de ser la esposa de “un doctor llamado Octavio” lo que le da cierto nivel “humanidad”, respeto y protección en contraste con la otras mujeres. Lo que la protege es el hecho que ella es la esposa de “el Doctor Octavio”, el

hombre reconocido por los militares por ayudarlos a “torturar subversivos”. Por tanto, se puede ver como es el poder del lenguaje y el poder de nombrar o comunicar a su par lo que sostiene el poder patriarcal y las redes de poder dentro del mismo sistema. El lenguaje de la violencia y la violación, como señala Rita Segato, es parte del acceso a la lengua franca que se utiliza dentro de la empresa del sistema patriarcal y los vínculos con la mafia y militares. Por tanto, la violencia según Segato “es constituida y cristalizada en una forma de sistema de comunicación que se transforma en un lenguaje estable y pasa a comportarse con el casi-automatismo de cualquier idioma” (La escritura 31-2). El lenguaje que se comunica el Dr. Octavio, sin estar presente, a los militares es el de dueñidad. El Dr. Octavio trabaja con los militares y son parte de la misma camarería por tanto no le harán nada a su esposa. Es su posesión. Por tanto, la esposa del Dr. Octavio se resguarda de ser abusada como las otras mujeres por el hecho que se comunica con los hombres a través del nombre del Dr. Octavio. Esta postura nos hace preguntarnos.

De modo que, el Dr. Octavio, quien tan solo está presente en la mención de su nombre, es un eslabón más de la cadena de corrupción, violencia e impunidad que prevalece en estos países y que (re)produce la(s) violencia(s) desbordada(s) basada(s) en la “dueñización”, según lo denomina Segato, del cuerpo femenino. De este modo lo que ‘autoriza’ el maltrato físico y verbal y la amenaza a la violación hacia las otras dos mujeres (madre e hija) y no a la esposa es el militarizado lenguaje de pares que se da entre los hombres.

Este es el mismo lenguaje, como ampliaré con los cuentos de Mejía y Hernández, que autoriza la misma detención y muerte de mujeres en las cárceles,

calles, solares baldíos, entre otros lugares por los militares, policías o cualquier miembro del ejército paraestatal. Mientras Ramos nos presenta como opera estos sistemas de poder en la ficción siempre, estos se vinculan con su contexto o conocimiento situado. Por tanto, los miedos de la esposa del Dr. Octavio por lo que les podía pasar a las mujeres es un miedo bien fundado que se refleja en el caso de Keyla Martínez, presentado al comienzo de este capítulo, y muchas otras mujeres. Por tanto, al final de “Domingo por la noche” cuando se detiene el auto para dejar a la esposa de Dr. Octavio, no existen garantías de que los militares” no regresen a buscar a las otras dos.

En este sentido, esta obra de Ramos es parte del corpus de mujeres que son críticas al nuevo sistema democrático que se establece en los años 90 en Centroamérica, por lo que al final del cuento más allá de darnos una solución para la esposa del Dr. Octavio, pues ésta aún que se haya salvado de los militares todavía tiene que enfrentarse al miedo del esposo que le ha estado persiguiendo imaginariamente toda la noche.

Esta última observación nos lleva a preguntarnos; ¿cuántas mujeres al igual que ella, la esposa del Dr. Octavio, se preocuparán por lo que les espera cuando lleguen a sus casas? En conexión con este interrogante, la última imagen de las otras dos mujeres que salen huyendo después de que son, “dejadas libres!” (con énfasis añadido por mi) nos remite a pensar si las amenazas verbales de violencia y violación contra ellas se materializarán en sus cuerpos una vez que dejaron a la esposa del Dr. Octavio en su casa y los militares, como nos dice el narrador “dieron la vuelta por la esquina”

La tía Sofi y otros cuentos

La obra de la hondureña Waldina Mejía *La tía Sofi y otros cuentos*, fue publicada en el 2000 y se adentra desde otra estructura narrativa a la violencia de los nexos y la cultura de impunidad entre militares, la élite política y económica en Honduras. Esta coalición, según se ve en la obra, se ha dado por décadas y ha dejado muchas muertes de mujeres en el olvido y sin resolver.

La obra de Mejía al igual que la de Ramos, ha sido publicada en antologías de cuentos y poesía internacionales y nacionales. Su producción poética es bastante amplia sin embargo es el libro *La tía Sofi y otros cuentos* (2002) el que ha sido analizado por la crítica académica³¹. *La tía Sofi y otros cuentos* es una obra que consiste en doce capítulos cortos que a través de la polifonía de voces presentan las historias sobre algunos personajes de una familia burguesa de Honduras. Cada cuento es sobre uno de los siguientes personajes; Don Pedro el abuelo, Don Pedro el Padre de Maiquito, la tía María, a tía Sofi, la hermana de Don Pedro, la sobrina de la tía Sofi y Doña Esperanza quien es la empleada de años. De hecho, hasta los “Desconocidos” tienen alguna histórica y perspectiva que dar sobre la familia. La estructura del libro está entre novela corta y cuentos y tiene esta ambigua posición porque algunos cuentos pueden ser leídos juntos o por separado. La polifonía de voces confunde al lector, pero el tono se mantiene a lo largo de cada cuento y de todo el libro, el chisme.³²

³¹ El único estudios académico que se enfoca en la obra de Mejía es *Between Short Story and a Novel a Mosaic of Violence and Corription in Honduras: Waldina Mejia’s La tia Sofi y otros cuentos* de Astvaldur Astvaldsson.

³² En esta estructura narrativa ésta obra tiene semejanzas con la obra del escritor Horacio Moya en *La diabla en el espejo*, también publicada en el año 2000, y donde se critica a la clase burguesa salvadoreña de hipócritas y corruptos en decadencia.

Para esta investigación me enfoco en los cuentos “Maiquito Alias Miguel” y “Compadre Chico”. “Maiquito Alias Miguel” es la historia con que comienza el libro y el primer cuento en que se enfoca este capítulo, porque de alguna manera funciona como un cuento bisagra que conecta la historia de Ramos donde los militares aún mandaban en las calles y donde se ve la violencia hacia el cuerpo femenino de forma explícita y Hernández, donde los militares ya no se ven, solo su modo operandi. En “Maiquito Alias Miguel”, de una manera sutil se habla de la problemática de la transición de la violencia de los años de la guerra en los 80’s a la posguerra. Desde el comienzo, la voz narrativa de la prima de Maiquito narra como la transición está teniendo efectos dentro del contexto social de la siguiente manera:

El pobre Maiquito estaba preso. Nada había podido hacer por él. Ya había hablado con todos los jueces amigos, con todos los militares amigos, con todos los políticos...Y estaba preso en la penitenciaría, con todos los presos ordinarios, en medio de asesinos y ladrones... ¡ni siquiera habían logrado que lo retuvieran en los cuarteles, como a los jueces y a los militares! ¡Pobre Máicol preso por homicidio! “si solo fuera por intento de robo” le habían dicho pero la tonta muchacha esa se resistió al robo de su auto del año y a Máicol se le fue el tiro. Aunque Máicol le dijo en secreto que fue su amigo, el que huyó a tiempo, y, de todos modos, para que iba a declarar Máicol en contra de su amigo, si ya sabían que estaba bien protegido por el papá... y lo dejó solo con la muerta y la gente y la policía que de mala suerte andaba cerca. Y no tardó por el ruido del disparo...y para empeorarla más, la muchacha era hija de un diplomático importante... (9)

De esta primera descripción salen dos temas a colación. Primero, se describe la situación que revela las expectativas de una sociedad acostumbrada a que las leyes se alineen a su favor. Cuando la narradora describe las amistades con quien ya habló la tía de “Máicol”, la tía María, textualmente describe la cadena de mando de todos los poderes que conforman el Estado. Por otro lado, se revela la falta de empatía, que como dice Segato, son el efecto de esa individualidad neoliberal hacia la violencia. La dueña del carro que es asaltada y asesinada es doblemente victimizada cuando se le culpa a ella misma por su propia muerte.

De igual manera en este cuento, se deja ver oblicuamente la decadencia que se comienza a dar en las clases dominantes que durante los años del conflicto tenían poder y control absoluto de los sistemas y estructuras del país. Es decir, se ve como este grupo de poder comienza a perder inmunidad a través de vínculos que tienen con las amistades. La pérdida de amistades es más explícita cuando se señala: Sí, tía María tenía que hacer otro intento por Maiquito y porque también sabía que todas sus amistades estaban hablando de ella y de su familia. Algunas hasta la estaban evitando, aunque todos le dijeran que qué lástima, que injusticia” (11).

La pérdida de poder es también reflejada en el acto de violencia urbana por Máicol, porque entra en, tomando las palabras de Christina Steenkamp la economía de la violencia de las sociedades de posguerra. En esta sociedad, dice Steenkamp, los grupos que tienen poder y hacen dinero durante la guerra en posguerra se desplazan creando revalidad, nuevas violencia, nuevas alianzas y nuevo poder (68-72).

Tomando, estas observaciones antes establecidas es posible afirmar que esta idea queda aún más clara después cuando el narrador dice que la tía María busca ayuda

del abogado Pepe, quien le explica que si fueran otros tiempos como cuando “salvó a aquel extranjero” o “al compadre” podría: hacer el juicio, condenarlo, dejar que pasara el tiempo y luego apelar y sacarlo igualito al compadre que cuando era coronel lo condenaron por la muerte de aquella muchacha y luego lo declararon inocente” (9).

El vínculo que se crea en este momento entre la situación de Máicol y la del compadre en este cuento, nos retoma a la temática de la violencia de género y la memoria de las guerras. En este momento emerge en la narrativa el contexto que conecta la violencia militar y la violencia de género. Una manera de hacerlo para Mejía es mostrando como se esboza en particular casos de femicidio y acoso sexual de mujeres jóvenes, cuyos procesos quedaron sin resolver por la impunidad que mantenían los militares y sus protegidos.

El vínculo que se hace es cuando en este cuento se menciona al compadre Chico y la apertura de la oficina de los derechos humanos. En particular Mejía crea esta conexión cuando la narradora continúa diciendo “pero pura mala suerte que eso pasara precisamente cuando el país tenía esa demanda internacional y el Gobierno necesitaba demostrar que aquí se aplicaba la ley” (10) Con esta cita queda entre dicho que Mejía cuestiona la implementación de lo que Edelberto Torres-Rivas llama “democracias malas” . Pues, la razón por la que Máicol está detenido, no es precisamente porque esté cambiando el sistema y se estén implementando bien los derechos humanos, sino porque se están cambiando los actores sociales que deciden quien vive y quien muere, quien vive una vida digna de duelo y quién no.

La joven por la que Máicol está preso, nos cuenta la narradora, no fue asesinada por él sino por su amigo, y aunque ella sea la hija de un diplomático

importante, el verdadero asesino “estaba bien protegido por su papá”. Con esta descripción Mejía nos plantea ver todas las conexiones que existen dentro de un sistema en el que el poder se transfiere. Por lo tanto, demuestra como la justicia es frágil y depende de quien esté en el poder. Esta idea queda aún más explícita después cuando la narradora nos dice que uno de los consejos de Pepe, el abogado amigo de la tía a quien ésta le pide ayuda para que le cambien el delito a Máicol, dice: “...la coyuntura internacional no permitía ayudarlo, pero que bien podía decirse que Máicol Estaba preso por razones políticas”(9).

Nuevamente, lo que vemos es que ahora, no solo es la coyuntura del país la que opera a través de niveles. La facilidad con que se pueden cambiar los delitos tiene que ver también con un sistema de poder que se implementa desde afuera, desde otros niveles coyunturales. Con esta imagen Mejía nos propone ver el poder que se propone en las nuevas democracias con una estructura semejante a la que ya opera. De alguna nos presenta la noción de una escalera de poder en la que quien si y quien no recibe justicia depende de su nivel. Esta estructura del poder está relacionada con lo que se narra en el próximo cuento El “Compadre Chico”, pues el narrador antes era parte de ejercito sin embargo con el cambio que se ve en el país decide separase.

En este cuento el narrador habla sobre la corrupción y las prácticas de la pedagogía de la crueldad como efecto de los lazos que han existido entre la cultura machista, y misógina del poder político y económico de los militares y las elites que controlan el país. El cuento comienza con el narrador contándole una historia a su amigo Chepe:

Mirá Chepe, ahora que ya está muerto Francisco, El Generalísimo, pienso qué tal vez alguno se anima a hablar. Y pensar que yo le tenía aprecio a Chico, si hasta compartíamos mujer... Pero con la jodedera esa de las violaciones me le aparté de las juergas sexuales, y a tiempo, porque, ¿te acordás de aquel clavo y medio que tuvo por una estudiante que apareció asesinada y ya comida de sopes en una cuneta cerca de la ciudad? Nunca supe si fue él o no - para que preguntar-, pero con el grupito que eran todos pudieron ser. Y para eso tenemos poder para usarlo, así que al final salió limpio; desde allí hizo sus cosas con más cuidado y siguió tranquilamente su carrera militar hasta hacerse no solo el jefe de las fuerzas armadas, sino el hombre que ha concentrado más poder en toda la historia de la institución (41).

En esta cita, queda establecido como opera el discurso de la masculinidad, dentro del “pacto de pares”. Un pacto característicos de las culturas militarizadas, y aunque en este fragmento de la obra no se menciona el nombre de la estudiante víctima cuando el narrador señala los detalles específicos de “una estudiante que apareció asesinada y ya comida de sopes en una cuneta cerca de la ciudad” resuena al caso particular de Riccy Mabel Martínez. La inclusión de los detalles y la violencia del caso de Martínez en particular, es característico de la narrativa de esta época de apertura de los 90 y el quehacer literario de la mujeres centroamericanas que, como ha señalado Lety Elvir, “rompen el horizonte de expectativas de los noventas” (68). La ruptura en este cuento, es una crítica que toma mayor envergadura al incluir un caso tan controversial y clave en el país para los derechos humanos ya que fue la primera vez que militares fueron

condenados en un juzgado civil. También fue un caso conocido en el comienzo de los movimientos feministas en Honduras y el resto de Centroamérica (Mendoza).

El femicidio de Martínez fue uno de los primeros casos más conocidos en Honduras en los 90 por lo que consternó a la población tanto por la brutalidad como por la misma trayectoria que tomó el caso. Martínez solo tenía 16 años y era estudiante de la escuela Normal Mixta Pedro Nufio en Tegucigalpa cuando fue secuestrada violada y asesinada por el coronel Ángel Castillo Madariaga³³. Además de haberse ocultada información en la manipulación de la evidencia se culpó a otros militares de menor rango que no solamente mintieron, sino que protegieron al verdadero culpable. Algo semejante sucedió en el Salvador con el Caso de Katya Natalia Miranda Jiménez en 1999, quien a los 9 años fue violada y asesinada por su abuelo, también vinculado con el ejército salvadoreño y con la elite político-militar.

En ambos casos es imperativo rescatar cómo la crueldad con que fue tratado el cuerpo de las víctimas demuestra un *modo operandi* en el que los actos de la *pedagogía de la crueldad* acostumbrados durante las guerras en los años 80 se trasladaron al contexto de la posguerra en los tres países.

Igual pasa con el acto ritualista de la impunidad que deja los crímenes de género impunes. En este sentido las obra de Mejía cuestionan este sistema corrupto y naturalización del mismo en las necrodemocracias. Una de las estrategias implementadas en estos cuentos de Mejía para cuestionar es, al igual que Hernández y Galindo, la última lo hace con su propio cuerpo, ubicando el cuerpo de la mujer como centro de sus historias. Ese cuerpo de mujeres jóvenes en el que se inscribe, como dice

³³ Véase *Riccy Mabel no a la impunidad* de Elías Ruiz

Segato, de manera directa un lenguaje jerárquico de hombría y poder en vez de ocultarse se visibiliza. Se pone en evidencia la problemática. Esto muestra que estas artistas reconocen ese lenguaje que es parte de la organización social piramidal que no solo subordina a la mujer en términos de diferencias sexuales, sino, tomando las palabras de Monserrat Sagot por la desechabilidad biopolítica.

Al usar estas estrategias las mismas artistas se construyen como sujetos resilientes que no están dispuestas a tolerar esta forma de violencia sin protestar. De cierto modo, en términos literarios reclaman el espacio público que se les quiere arrebatar a través del miedo y terror de ser asesinas por cualquier hombre en cualquier momento.

Por ejemplo, una de las estructuras narrativas por medio del cual el cuento de Mejía resiste o crea una estrategia *contra- la pedagogía de la crueldad*, es que al hacer referencia al caso específico de la joven en el cuento el "Compadre Chico" lo hace a través de la voz del mismo narrador y personaje masculino. Este hombre se horroriza él mismo de los actos del Compadre Chico/Generalísimo, por tanto cuando dice: "y pensar que yo le tenía aprecio a Chico, si hasta compartíamos mujer... Pero con la jodedera esa de las violaciones me le aparté de las juergas sexuales, y a tiempo..." (41). Aquí la clave está en la reacción a la mala fama del Compadre Chico. Esta reacción bien puede ser leída como una forma de romper con la tendencia de la normalización de *pedagogía de la crueldad* a partir del reconocimiento dentro de los mismos hombres o pares.

Por otro lado, se puede leer la reacción del narrador como una crítica directa a la complicidad del narrador con el compadre Chico. De cualquier manera, con esta

crítica Mejía llama la atención a la inacción del Estado, la impunidad y corrupción como una manera de validar las acciones. Pues la impunidad es el detonador principal que permite que la violencia se vuelva parte de un orden social cotidiano. Este orden en el que ya no solo son las violencias y femicidios cometidos por los hombres con poder político y militar que quedan impunes sino cualquier caso que no haya sido debidamente investigado. Este mismo patrón repite en todos los países del TNCA.

En Guatemala, por ejemplo, el caso de Claudina Isabel Velásquez que ha sido estudiado por Victoria Sanford, para demostrar cómo se pasa del genocidio al femicidio. Sanford ha señalado que en el caso de Velásquez encontró todo tipo de irregularidades con los modos de investigación. Razon que la llevo a pensar sobre el nuevo modo de emplear violencia, porque, si antes para las autoridades el cuerpo enemigo al que sin ningún problema se le podía torturar, secuestrar y desaparecer era el de la mujer indígena, ya que se daba como una justificación de la guerra. Ahora la guerra y el enemigo ya no están en las montañas ni en los pueblos indígenas sino en las calles, en las casas y en cualquier lugar. Por tanto, ahora se pasa de ejecutar actos de genocidio a actos de femicidios (Sanford) Ahora es cualquier cuerpo femenino, cualquier joven y indigea, ladina como Velásquez, Martínez o Jiménez, una niña de 9 años.

Por otro lado, quisiera señalar que, como lo siguieren los textos la violencia que culmina con el asesinato de mujeres y que es doblemente victimizada, como en el cuento “Maiquito Alias Miguel” de Mejía cuando se le culpa a la dueña del auto por no haberse dejado robar, lleva incorporado ese lenguaje de la *pedagogía de la*

crueldad que además, arguyo, es parte del poder necropolítico de los hombres en las necrodemocracias.

Es decir que cuando, la narradora culpa a la víctima de haberse dejado matar, lo que se demuestra es la concepción de que la violencia que el hombre con poder perpetua es una violencia justificada.

Hechos de un buen ciudadano (Parte 1)

El cuento de Mejía “Maiquito Alias Miguel”, sirve como esa bisagra que nos mueve de la amenaza física verbal y simbólica de la violencia que Ramos representa a Hernández quien va un paso más allá. Hernández, nos describe abiertamente como la violencia que se inscribe en el cuerpo de la mujer ya ha invadido todo, incluyendo la casa del narrador.

En “Hechos de un buen ciudadano (Parte 1)” la primera descripción del narrador la del cuerpo torturado y mutilado de una mujer que se encontró al llegar en la cocina. Pronto se revela que la difunta es una desconocida para el narrador, cuyo nombre y género nunca se revelan pero que por sus descripciones sabemos que es un hombre. La “aparición” de un cuerpo mutilado en la cocina parece sospechosa pero nuestra percepción cambia cuando el narrador decide publicar un anuncio en el periódico para encontrar a la familia de la víctima. El anuncio dice: "Busco dueño de cadáver de muchacha joven de carnes rollizas, rodillas saltonas y cara de llamarse Lívida. Fue abandonado en mi cocina cerca del refrigerador, herido y casi vacío de sangre. Más información en 271012" (16).

Para sorpresa del lector, pero no del narrador, varias personas responden al anuncio de la manera más natural, preguntando si el narrador ha encontrado los

cuerpos de sus seres queridos desaparecidos. Por ejemplo, una de las llamadas es de una pareja que busca a su hija, también llamada Lívida, pero no creen que sea su cuerpo porque "ella debería estar viva" (18). Otra llamada proviene de alguien que se conmovió y quiso felicitar al narrador por la buena acción. Además, el narrador recibe una llamada de un representante de la oficina de salud pública que desea asegurarse de que el narrador haya "preservado" el cuerpo para evitar la propagación de enfermedades en el vecindario. Después de recibir estas llamadas, el narrador decide ponerse en contacto con una de las personas que llaman y convencen de que, aunque Lívida no es la persona que está buscando, podría aliviar el dolor de su familia por su pérdida reclamando el cuerpo mutilado de la mujer. Esto les permitiría a ambos hacer una buena acción: "enterrar a esa niña" (19). Al final del cuento, el cuerpo de la mujer es enterrado, pero lo que le sucedió y cómo llegó a la casa del narrador nunca se revela. Lo que sabemos es que los perpetradores de su asesinato y los responsables de los hermanos desaparecidos o asesinados de las personas que llaman quedan impunes. De hecho, la búsqueda de justicia ni siquiera es una de las preguntas que se hacen, sino la cotidianidad del evento. La repetición de la práctica que se ha vuelto normalizada en el consiente de los ciudadanos en sociedades en guerra.

En los últimos años, el trabajo de Hernández ha recibido atención y reconocimiento por críticos de la académica por su innovador tratamiento estético y temático de la violencia. Ignacio Sarmiento ha calificado la obra de Hernández de un "narrativa de precariedad" por su representación de las formas de violencia más deshumanizantes que sufren las personas en El Salvador como resultado de la guerra anterior y la introducción del neoliberalismo en América Central (Sarmiento 26).

Alexandra Ortiz-Wallner (2013) ha señalado que la narrativa de Hernández retrata efectivamente la violencia mientras mantiene un equilibrio lingüístico y metafórico que oscila entre la moderación y la concisión. Conuerdo con ambas observaciones de Ortiz y Sarmiento. Pero, también reconozco que, si bien la violencia de género en las narrativas de Hernández no siempre aparece de forma explícita, sigue siendo parte de su narrativa. Por tanto, considero que, en la concisión de su trabajo, Hernández es capaz de esbozar historias de violencia contra el cuerpo femenino y vincularlas con a otras problemáticas y violencias. Al igual que Ramos y Mejía creo que Hernández en este cuento vincula la violencia contra el cuerpo de la mujer con la memoria del pasado militar y sus repercusiones en el presente.

Por ejemplo, la narración del cuerpo femenino torturado en "Hechos de un buen ciudadano (parte 1)" revela el hilo que conecta diferentes historias de violencia y desapariciones que son parte de lo habitual. Una clara referencia es cuando el narrador comienza la historia diciendo:

Había un cadáver cuando llegué. En la cocina. De una mujer lacerado. Y era fresco: el olor a sangre seguía siendo mineral. El rostro me era desconocido, pero el cuerpo me recordaba a las rodillas huesudas de mi madre, sobresalían como si no le pertenecieran a ella, como si se las hubiera prestado una mujer mucho más alta y más delgada que ella. (17).

La fragmentación del cuerpo descrito en esta cita evoca una escena de crimen en la que el cuerpo de la mujer muerta representa a muchas otras mujeres, incluida la madre del narrador. Con esta descripción en esta escena se establece el tono de la historia en la que la muerte y la violencia han invadido la privacidad de la casa, la vida

y la historia de alguien, y el cuerpo que mejor representa esta "invasión" es el violentado de una mujer.

Considero que este argumento dialoga con lo que Victoria Sanford expone sobre el uso y abuso del cuerpo femenino para control de una comunidad. La descripción de la "escena del crimen perfectamente limpia" en la historia de Hernández refleja una forma común utilizada para perpetuar violencia en El Salvador. Esta imagen es fundamental, especialmente para comprender el peligro para las mujeres dentro de un nuevo orden de las guerras no convencionales (Segato Las guerras 45). Recordemos que, Según Segato, durante las guerras y los conflictos armados el cuerpo de las mujeres se ve como una posesión territorial entre las dos partes en conflicto. Sin embargo, ahora que hay nuevas formas de violencia en las que se utiliza la violencia contra el cuerpo de la mujer para transmitir mensajes y la idea de que no hay límites para la ejecución de actos crueles (Segato guerras 345).

En la historia de Hernández, el cuerpo de una mujer mutilada se ha convertido literalmente en el mensaje³⁴ que el mismo narrador hace colectivo. Y, claramente el cuerpo podría enviar diversos mensajes. Pero, el mensaje que el narrador envía es deshumanizante porque dice: " Busco el propietario". Aquí la víctima es enmarcada como un objeto. Algo que es parte de la dueñidad contemporánea (Segato)

Consecuentemente, cuando el cadáver de la mujer desconocida aparece "al azar" en la casa del narrador, el mensaje también es que su domicilio se convierte en una escena del crimen, una morgue o un basurero donde el cuerpo desecho de una

³⁴ Ignacio Sarmiento en su tesis *Los espectros de la guerra* hace un interesante análisis sobre este cuento la idea del duelo y la comunidad. Para él este cuerpo no comunica nada porque no trae justicia ni reparación para el duelo nacional.

mujer es dejado. Esta misma escena se replica en el cuento de Hernandez "Juegos 1-5" cuando una niña, como parte del juego 4, pone sus 30 muñecas y dice que son mujeres muertas que están en su casa. Además, esto podría quedar implícito, no solo por el hecho que el narrador la llama Lívida, un nombre relacionado a no tener vida, sino también por la forma en que el narrador manipula el cuerpo para que no se arruine, salándolo como un animal.

Por otro lado, es importante tener en cuenta que en Estados democráticos estables donde las leyes operan de manera independiente, sería razonable presentar una queja o notificar a las autoridades de cualquier muerte. Más aún si se encuentra en la casa como sucede con el narrador. Sin embargo, como se muestra en la historia de Hernández, en las necrodemocracias, este no es el caso, especialmente porque más del 40% de los casos presentados nunca se investigan (Menjívar 284). Por consiguiente, cuando el narrador decide actuar de la manera en que lo hace: "como cualquier buen ciudadano hubiera hecho, no esperé a que apareciera ningún mensaje en la radio o en la televisión, sino que imprimí uno en el periódico" (17), su acción se podría interpretar como un "aparecer". Es decir, la acción de "aparecer" del narrador como el buen vecino que reúne a todos los que responden el anuncio o al llamado colectivo. Esta acción de alguna manera forma parte de una asamblea a un duelo nacional.

Mientras, por otro lado, esta colectividad se vuelve una crítica a las autoridades por no investigar las muertes como efecto de la impunidad. Cuando la investigación de cualquier femicidio o muerte se deja a la "buena voluntad de los buenos vecinos" es porque los canales adecuados que se supone que protejan a los ciudadanos no existen.

Y, si existen, tal vez sea simbólicamente, como se propone en el cuento de Mejía, o solo existe para aquellos considerados humanos y dignos de protección.

Tanto Mbembe como Butler nos recuerdan cómo los Estados que se supone que deben proteger a los ciudadanos pero que no lo hacen, los ponen en mayor riesgo de vivir una vida de precariedad, sometidos a inseguridad y violencia. En el caso de El Salvador, este fracaso del estado es evidente en el dramático aumento de la violencia, particularmente contra las mujeres, durante los años de supuesta paz. Entre 2000 y 2006, la violencia denunciada contra las mujeres en El Salvador aumentó en un 111%, casi tres veces el aumento en la tasa de homicidios para hombres, que aumentó solo en un 40% (Carcedo 40–2).

La representación crítica de Hernández de la violencia hacia al cuerpo femenino, la inseguridad y la falta de acción como parte de la impunidad en El Salvador dialoga con las propuestas de Mejía y Ramos. Existe una cultura de violencia aprendida y legitimada de los años de las guerras centroamericanas cuyos efectos se reflejan de manera más fuerte en el cuerpo femenino. Solo las cifras de Global Burden of Armed Violence en el 2015 indicó que hubo una gran diferencia entre el aumento en el número de mujeres y hombres asesinados solo en El Salvador.

Mientras en “Hechos de un buen ciudadano (parte 1)” se destaca la problemática que las autoridades no son confiables para buscar y dar resultados, al mismo tiempo se entrelaza la situación de preguntarnos ¿quién es responsable de informar e investigar estos actos de violencia? Más allá de una respuesta definitiva a esta pregunta, considero que es prudente decir que cuando en “Hechos de un buen ciudadano (parte 1)” el narrador decide hacer un anuncio sobre el cuerpo mutilado en

vez de ponerse en contacto con la policía, se sugiere que la decisión moral e individual de hacer visible la violencia resta en cada uno de sus ciudadanos.

Para concluir por ahora, toda forma de violencia es en sí compleja de nombrar y comprender y la violencia el llamado Triángulo Norte no es la excepción. Por mucho que se trate de explicar culpando a los grupos criminales por ella, como es el caso de los gobiernos del TNCA, lo cierto es que hay toda una estructura. La necropolítica así como es expuesta por Mbembe es una conceptualización clave que ayuda a tener un vocabulario que permite ir más allá y estudiar como las diferentes manifestaciones de la violencia- en estos países operan más allá de la dicotomía de la violencia política o criminal. Ramos, Mejía y Hernández, hacen lo mismo. A través de las diversas representaciones que permiten trazar como ha sido el *continuum* y las redes de la violencia estas escritoras retan los discursos sobre las definiciones y las separaciones de las violencias.

CAPÍTULO 4

LA NARRACIÓN VISUAL DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO EN LA OBRA DE REGINA JOSÉ GALINDO

"Nos están matando nuestros padres, hermanos, padrastros
(...) la misma gente que se espera que nos cuiden. La
mayoría de nosotras ha tenido que vivir en silencio cuando
alguien nos golpea o nos grita, sólo cerramos nuestros ojos y
aceptamos la situación³⁵"
(Rebeca Lane, rapera feminista de Guatemala)

El propósito de este capítulo es continuar un análisis sobre las formas de violencias contra la mujer en Guatemala, Honduras y El Salvador poniendo en diálogo las teorías de emociones y de los afectos con la obra de la poeta y performer Regina José Galindo. El enfoque teórico se basa principalmente en los términos de impresión, pegajosidad, atmósfera y objetos de circulación, que Sarah Ahmed propone para hablar sobre los modos de transmisión de los afectos y emociones desde una postura social y cultural. A lo largo de este capítulo pongo en diálogo estos términos con el concepto de lo abyecto de Julia Kristeva que dialoga con la noción de dueñización de Rita Segato. La conceptualización de las emociones en las normas sociales propuesta por Sarah Ahmed incorpora las características performativas y experienciales que se identifican dentro de las condiciones político-culturales contemporáneas. Y, desde una perspectiva feminista y *queer*, Ahmed establece una teoría de las emociones en la que considera no lo que *son* sino *cómo* funcionan o que *hacen* la emociones para hablar sobre todo del dolor, la vergüenza, el miedo, el asco, el amor y el odio. Todo esto

³⁵ <https://www.zocalo.com.mx/nos-estan-matando-nuestros-padres-hermanos-y-padrastros-2/>

dentro de las políticas que fomentan el racismo, sexismo, homofobia y la xenofobia entre otras formas discriminatorias. La articulación y explicación desde las emociones que Ahmed ofrece para entender los problemas antes señalados en este capítulo permiten asociar cómo en la obra de Galindo las emociones del dolor y sufrimiento de mujeres víctimas de violencia de género no es una mímica para que se sienta exactamente el dolor, sino, es una recreación que deja huellas y sensaciones no antes sentidas. Esta propuesta es crucial pues dialoga con la propuesta de Segato de las razones de la pedagogía de la crueldad que tiene que ver con la manera en que se representa la crueldad en el cuerpo de las mujeres, tanto en los medios como en las calles. Según Segato este es un “proyecto capitalista y colonialista” para reducir la relación que tenemos con el sufrimiento y la empatía por el otro. En especial el cuerpo femenino que ha sido construido y naturalizado como un otro por la estructura patriarcal que conocemos como “las relaciones de género” (Estructuras 13)

Para comenzar el análisis, merece la pena señalar como desde siempre Galindo ha reflexionado en función al poder estético y político de las emociones para poner en jaque a las políticas subordinadoras del poder capitalista, machista, militar, etc. Las emociones como la ira proveen en Galindo una lectura del mundo que le rodea, lo que le permiten deconstruirlo para representarlo. Es así como Galindo señala en la siguiente cita: “I feel impotent, unable to change things, but this rage has sustained me, and I’ve watched it grow since I first became aware of what was happening. It’s like an engine — a conflict inside me that never yields, never stops turning, ever” (Goldman 2006). La cita anterior, sin caer en la construcción hostil sobre la mujer como ser emocional, postula como; para Galindo las emociones tienen

la capacidad de movernos y como nos mueven, tomando las palabras de Ahmed; “involves interpretations of sensations and feelings not only in the sense that we interpret what we feel, but also in what we feel may be dependent on past interpretations that are not necessarily made by us, but that come before us (171)”. Como desarrollaré más adelante, las performances de Galindo como *El dolor en un pañuelo*, nos presentan el dolor, motivado por la ira, como una propuesta para indagar en la injusticia y violencia contra la mujer no como algo nuevo, sino como un problema sistémico cuyo cambio es una demanda que se viene generando desde hace mucho. Esta demanda motivada en la política del dolor no sería anómala pues, a fin de cuentas, como nos dice Ahmed, “it is not posible to consider the relationship between feminism and anger without first reflecting on the politics of pain (172)”.

La obra de Galindo se ha calificado como una obra feminista ya que su enfoque en la política del dolor por la violencia contra la mujer es amplio y ha alcanzado reconocimiento a nivel internacional por tratar el tema desde diferentes ángulos. Por ejemplo: Galindo ha representado la reconstrucción de la virginidad para su venta en obras como *Himenoplastía* (2004). También, la performance *Recorte por la línea* (2005) ha llamado la atención a la violencia física y psicológica a la que se someten muchas mujeres por alcanzar los estándares de belleza. De igual manera ha hecho énfasis en la relación que hay entre la violencia de género y la desterritorialización por la violencia ambiental. Aparte, en obras como *Prisión* a tratado el fenómeno de la migración y los efectos negativos para la mujer migrante y sus hijos. Para este capítulo he elegido enfocarme en un análisis detallado de las obras *El dolor en un pañuelo* (1999), *No perdemos nada con nacer* (2000), *Necronomas*

(2012), *Piel de Gallina* (2012) y *Reconocimiento de un cuerpo* (2008). El análisis de estas obras no tiene la intención de ser de manera cronológica siendo que considero que la obra de Galindo y la manera en que se centra la problemática de la violencia permiten que su obra se estudie desde diferentes órdenes. Lo que me propongo hacer en este capítulo es dividirlo en temáticas que abarcan la representación de la violencia de género desde tres posturas; 1) la socialización del dolor 2) la memoria del dolor y el sufrimiento, y, 3) la estética de la muerte y lo abyecto en las “*performances* fúnebres” o de la muerte. Esta división temática permite; en primer lugar, dar a relucir desde las emociones las formas en que el dolor individual y colectivo, la empatía y los afectos están expresados tanto en el cuerpo de Galindo como en los espacios afectivos que se crean con la atmosfera que suscitan las *performances*. En segundo lugar, permite problematizar cómo a partir de las formas en que Galindo representa la violencia contra el cuerpo femenino se puede ver que la violencia, en un sentido más amplio, toma nuevos giros dentro de la cultura, política y memoria colectiva en Guatemala, como en el resto de Centroamérica. Por último, esta división temática es un marco que permite expandir como representar el dolor, la memoria y la muerte son actos performáticos que solo cuando crean una impresión en la audiencia permite que el público pase de ser un espectador a un elemento activo de la *performance*, y, por último, a un testigo. En otras palabras, cuando la *performance* crea una *impresión*, como parte de los afectos, entonces, la estética de la *performance* logra transmitir y perdurar en la memoria colectiva.

La socialización del dolor en *El dolor en un pañuelo*

La performance nos recuerda Diana Taylor “is not always about art. It’s a wide ranging and difficult practice to define and holds many, at times conflicting, meanings and possibilities” (Performance 6). En el contexto de Latinoamérica la fluidez en la definición y significado de la performance, ha permitido que esta modalidad o acción artística tenga un lugar dentro de la producción cultural y, mayor aún, dentro de la producción cultural por mujeres y otros grupos marginados³⁶. La flexibilidad del término, así como la centralidad que ocupa el cuerpo en la performance es favorable para el cuestionamiento de las relaciones de poder, las manifestaciones y efectos que esta relación tiene en la violencia de género³⁷, tal y como lo explora en sus *performances* Regina José Galindo.

En Guatemala hacia finales de 1990, surge la obra de Galindo, cuya estética se ha llegado a reconocer por el uso y puesta en escena de su cuerpo en circunstancias extremas. Esta característica la ha convertido en el referente fundamental para las nuevas generaciones de artistas de la *performance* de Centroamérica y a nivel internacional. En 1999, a solo tres años desde la firma de los Acuerdos de Paz en Guatemala, Galindo quien además es poeta y ganadora del premio León de oro en la Bienal de Venecia en 2005, presentó la performance *El dolor en un pañuelo*. Esta performance es una de las primeras obras de Galindo junto con *El cielo llora tanto y*

³⁶ Véase *Holly Terror: Latin American Women Performance*

³⁷ En el año 1973 con la performance Escena de una violación Ana Mendieta fue una de las primeras artistas latinoamericana que explora el tema. Por tanto, marcó el inicio de su carrera y la ubicación de la *performance* latinoamericana dentro de los circuitos mismos de arte mundial (Ana Naverrete Tuleda 18). A Mendieta le seguirían otras artistas que al igual que ella desarrollaron técnicas en las que el cuerpo femenino toma centralidad como sujeto de resistencia tanto en la *performance* como en el feminismo. Galindo es un ejemplo clave del uso de la muerte como una forma de estética al igual que la artista mexicana Teresa Margolles.

Lo voy a gritar al viento, y forman parte de una nueva era en el arte de la performance en la Guatemala de posguerra (Fiengo 2010), la cultura de la memoria y la directa resistencia a la violencia contra la mujer. *El dolor en un pañuelo* a pesar de ser la primera obra de Galindo ha recibido poca atención comparada con *Quien podrá borrar las huellas* (2005), *PERRA* (2005) y *No perdemos nada con nacer* (2003). No obstante, considero que es una obra clave para entender tanto la evolución de la obra de Galindo como la misma temática de la violencia de género, ya no solo en Guatemala, sino en todo Centroamérica. En particular en el periodo de los 90's año que nos ocupa en esta investigación.

En esta performance, Galindo utiliza recortes³⁸ de noticias de periódicos locales que comunican las múltiples formas de violencia contra el cuerpo mujeres, sean niñas, jóvenes o adultas y los proyecta sobre su cuerpo que está vendado de los ojos, desnudo y atado a una cama de forma vertical. La obra se lleva a cabo en una habitación pequeña y oscura. En la pared exterior de la entrada está pegado un poema escrito a mano en un pañuelo que lleva el mismo nombre de la performance³⁹: “El dolor en un pañuelo”.

El lenguaje de los periódicos reflejan las prácticas de las *pedagogías de la crueldad*. Por ejemplo, los titulares van desde anunciar las “30 violaciones en dos meses”, la historia de “El machismo”, “Tipificación de la violación”, y diversas historias sobre acoso sexual y femicidios, incluyendo el que dice: “Mató a su pequeña hijita el día de su nacimiento” y “Dejan cuerpo de mujer en planos de Minerva”, entre

³⁸ Las noticias que utiliza en este performance son parte de un archivo personal de recortes de periódicos que guardó por un año, antes de haber sido invitada a participar en el colectivo, donde se presenta (entrevista personal).

³⁹ El poema fue publicado en 1997 en el libro *Personal e Intrasmisible*.

otros. Estos titulares con lenguaje seco parecen “frases efímeras” más allá de comunicar la noticia como crímenes de violencia de género, reproducen un lenguaje patriarcal y comunican estos crímenes como simple información sensacionalista. Los titulares sobre violencia que Galindo utiliza no son la excepción, es más, las noticias sobre violencia en periódicos centroamericanos como lo destaca Rodrigo Rey Rosa, sobre la obra de la salvadoreña Mayra Barraza y los periódicos que usa en *República de la muerte*, “son tan efímeras como los anuncios de cerveza, ropa íntima o bloqueador solar” (República 48). La violencia ya no es una novedad por lo que dentro del mundo capitalista y neoliberal de las *necrodemocracias* hablar sobre la violencia en los periódicos es equiparable a un anuncio de publicidad.

Por tanto, no es de extrañarnos que los titulares que usa Galindo plasmen un cuadro cotidiano en el que no se refleje ninguna empatía o afecto. No obstante, lo que me interesa destacar aquí es como en la obra de Galindo es “frases efímeras” de las noticias de los periódicos se modifican y toman otro significado junto al cuerpo de Galindo. Estos periódicos junto a su cuerpo se vuelven parte de un modo de resistencia que se planea a partir de la interrupción informativa de la narración de la noticia.

Es decir, cuando las noticias sobre violencia quedan al fondo del cuerpo de Galindo se vuelven un tipo de telón casi indiscernible con espacios o vacíos en el lenguaje escrito que se llenan con la materialidad del cuerpo de Galindo. Esta acción corpórea provoca que las noticias se vuelvan parte de un objeto estético. La imagen de la silueta del cuerpo de Galindo crea una atmosfera en la *performance* que captura el espacio y el tiempo mientras des-familiariza las noticias sobre la violencia contra la

mujer se publican como si fueran simple publicidad al lado de un anuncio cualquiera, como señalaba Rey Rosa.

Para expandir un poco más esta idea considero que esta performance resiste al simple consumo de las noticias por parte del espectador. Por tanto, al usar Galindo los recortes de noticias sobre su cuerpo obligan a re-pensar en los modos de violencia y a posicionarnos en el contexto y espacio en que se dan las noticias.

Las performances de Galindo son una estética que tienen un modo de representación de la violencia que lleva una carga afectiva que impulsa al espectador a reconocer otras sensaciones y emociones como el dolor propio, la impotencia, el miedo, la humillación, repugnancia, asco y la indignación. Emilia Barbosa en “Regina José Galindo’s Body talk: Performing Femicide and Violence Against Women in *279 Golpes*” ha señalado esta capacidad afectiva de la obra de Galindo en respuesta a la falta de seriedad por los medios de comunicación para tratar la violencia de género. Barbosa anota:

As images of women victims of femicide erupt in the Guatemalan media ready to be consumed as globally available commodities, the media reiterate the horror that they depict, making us all their accomplices. As archives of horror, images of mutilated and assassinated women in Guatemala seem to have created a cycle of what Sontag (200:87) calls the “perpetual recirculation” of horror through continual media display. Galindo’s body talk conveys the message that spectators must choose how to act in order to prevent the perpetuation of violence. She chooses to use her own body as a staged

site of remembrance as well as consciousness raising. Her work says
to spectators, wake up (6).

La observación de Barbosa en esta cita es acertada, y mientras nos hace pensar en esa necro economía que persiste del consumo de imágenes de la violencia y la muerte de mujeres en Guatemala, creo que nos plantea observar lo que Sarah Ahmed reconoce como pegajosidad. Es decir, plantearnos en términos afectivos, ¿cómo es que la obra de Galindo llega al espectador para que este pueda decidir cómo actuar para prevenir la perpetuación de la violencia? Particularmente esta interrogante toma más relevancia si pensamos en lo acostumbrados que estamos a la economía de la violencia a través de los múltiples formatos de comunicación y tecnología que la desregulación del mercado ha hecho disponibles.

Considero que la violencia en la obra de Galindo opera bajo un proceso de representación en el que hay una construcción de significados cuya formación está (com)puesta no solo en los objetos utilizados sino en la capacidad de incorporarlos a su cuerpo y crear una sensación que trasmite un nuevo significado. Es decir, si bien es cierto que los periódicos que Galindo utiliza en *El dolor en un pañuelo* son parte de un “archivo de horror” displayado por los medios de comunicación de manera cotidiana, son las capas de significados que este archivo toma junto a su cuerpo lo que llama la atención, lo *pegajoso*. En otras palabras, lo que Barbosa reconoce como esa llamada de “Wake up”.

Esta idea puede explicarse aún más si consideramos la postura de Teresa de Lauretis sobre como la representación de la violencia no está separada de la noción de género porque el significado que un tipo de representación de violencia asume

depende del género del sujeto vulnerado (Lauretis 11). Galindo nos expone como audiencia a situaciones de tensión en la que ciertas acciones u objetos requieren que se nombren, por principio, para que luego tomen otro significado. Por ejemplo; en *El dolor en un pañuelo* la posición del cuerpo de Galindo desnudo al fondo contrapuesto con la narrativa demandan que repensásemos la relación entre el cuerpo femenino vulnerado y la narrativa de los periódicos, lo que exige que nombremos a la violencia que se proyecta en las imágenes como violencia de género.

Lo que este nombramiento hace, pensando en lo antes expuesto por Lauretis, es visibilizar como la causa de la violencia en estos periódicos no está separada de la noción de ser mujer. Es decir, la violencia que vemos en los periódicos hacia esa mujer es porque son mujeres. Lo que revela, o nos ayuda a pensar en la cultura misógina que mata en Guatemala.

Las narraciones de los periódicos o “trash literatura”, a juicio de Ileana Rodríguez, son parte del imaginario social en que se dan los actos de violencia contra las mujeres. Al mismo tiempo, son un mecanismo de reproducción del discurso machista que se repite desde la retórica sensacionalista en que se narran los hechos. Aquí quisiera señalar la observación que Rodríguez hace sobre las noticias que los periódicos crean en el contexto de Nicaragua para demostrar esa conexión entre violencia de género y el discurso patriarcal mediático. Pues Rodríguez señala que los periódicos y la manera grotesca en que se narran las violaciones, muerte y otras formas de violencia contra la mujer hacen su traducción de la violencia en un discurso cultural y nos pone cara a cara con lo grotesco: a style resulting from an inflection and intensity that signify a mixture of the harrowing and gruesome, abhorrent and bizarre.

The mode hits the reader in her guts, pointing in the direction of the unbearable in affect: that which can no longer be listened to, can no longer be seen or comprehended, a threshold (107). En Guatemala, el caso no es diferente. Al contrario, como lo demuestra *El dolor en un pañuelo*, cada día los periódicos reportan el abuso hacia las mujeres ya sea por violación, desaparición, secuestro o femicidio. Estos son hechos reales que deben de comunicarse. El problema con las narraciones en los periódicos es que más allá de ser un espacio de reflexión para el público lector, son un mecanismo de deshumanización, puesto que se prestan para ser lecturas de horror y hasta voyeristas. De ahí que los medios de comunicación atribuyan a la normalización y desintetización de la violencia contra la mujer. En otras palabras, arguyo que estas imágenes contribuyen en la repetición del discurso de la “pedagogía de la crueldad”, como lo desarrolla Segato. Por tanto, una vez impuestas en el cuerpo de Galindo funcionan como una “contra-pedagogía”

Tómese por ejemplo el titular “Mató a su pequeña hijita el día de su nacimiento”. Este titular toma toda la página en la sección de *extras* del periódico (Figura 1) y aunque es difícil ver el resto de la narración, porque el cuerpo de Galindo se interpone entre las palabras, el diminutivo y sufijo “ita” en la palabra *hija* nos llama la atención. “Ita” es una expresión que tiene matices especiales de cariño, algunas veces aporta valor diminutivo de ironía y otras tiene valor afectivo tanto de cariño como fragilidad. Tal vez sea por este último significado que el titular pueda apelar a las emociones de tristeza y pena por parte del lector. Porque para la audiencia al leer la palabra “hijita”, lo primero que se asume es que la víctima es pequeña. Ahora bien,

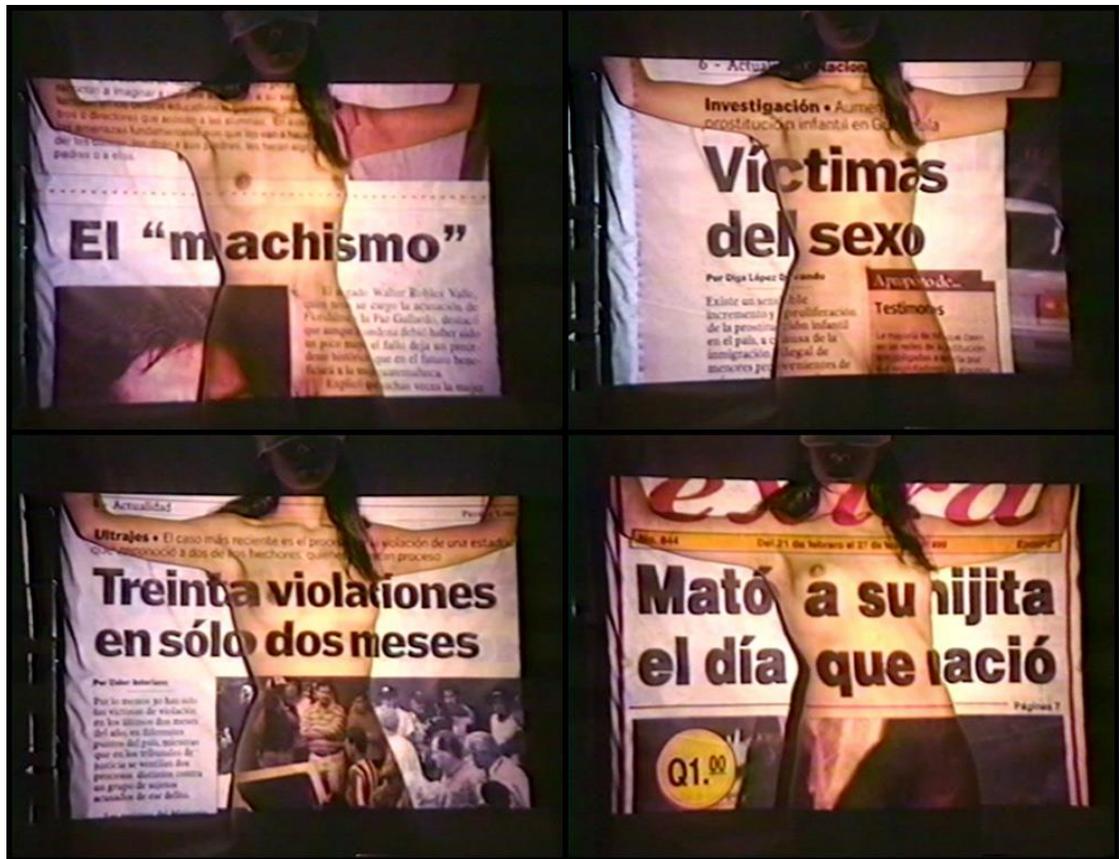


Figura 1: El dolor en un pañuelo, 1999. Foto: Marvin Olivares

esto no quiere decir que el sentimiento que este titular causa en el público sea porque sabemos que es una mujer o un sujeto femenino, sino porque es un ser indefenso y vulnerable, en el sentido de Judith Butler. Un ser humano en un estado precario que depende de otro humano para vivir.

No obstante, el punto aquí es que la proyección de la nota sobre el cuerpo de Galindo es lo que refleja oblicuamente otra lectura que vincula más claramente la relación que hay entre el sexo del cuerpo de Galindo y el acto de violencia que se reporta.

Con la interposición entre la silueta del cuerpo desnudo vulnerable y la palabra “hijita” pone en uso el lenguaje de las imágenes y la práctica social de ver para provocar en su audiencia una amplia gama de emociones que van va más allá de demostrar una actitud paternalista de proyectar, lástima y simpatía por la víctima por ser frágil e indefensa. Galindo provoca afectos. Emociones, que retan y obligan, por principio, a pensar y nombrar el género de la víctima y a cuestionar el problema de desprotección e inseguridad, del que nos habla Rebeca Lane al comienzo de este capítulo, o como se presenta en los personajes de Hernández y la muerta deja en la casa del narrador. Es en este momento cuando nos preguntamos, como establece Rita Segato sobre la falta de afectividad por el dolor y la violencia contra la mujer ya sea infante o adulta, y como representar y transmitir ese dolor al terreno de la colectividad.

Es ahí donde trabaja la obra de Galindo cuando enfrenta a pensar dolor en relación con la memoria de violencia contra la mujer en sociedades no solo de posguerra sino en las nuevas “necrodemocracias”. Sociedades con traumas de guerras

pasadas, pero también con guerras no convenciones en el presente. Donde el cuerpo muerto y torturado de la mujer toma esa dimensión expresiva de desechable.

Performances que crean una atmosfera y pegajosidad de la memoria y el sufrimiento del cuerpo femenino.

En las políticas de las emociones Sarah Ahmed se pregunta ¿qué es el dolor? Después de explorar varias definiciones desde los discursos médicos que reconocen que el dolor es subjetivo, desagradable y una sensación negativa, Ahmed asegura que el dolor no es simplemente lo que corresponde al daño corporal por lo que ya no solo se pregunta que es el dolor sino, ¿cómo entender el dolor y la socialización del mismo? Estas preguntas que Ahmed plantea son relevantes para entender la representación y la socialización del dolor por la violencia contra la mujer en la obra de Galindo.

Recordemos que la obra de Galindo, por principio, es una obra que se produce y presenta en un espacio que ha sido marcado por la violencia y el dolor desde su misma fundación. De ahí, no sería extraño asegurar que las formas de percibir el dolor y su socialización en este espacio han dependido en los discursos y mecanismos que han determinado, como señala Butler, qué dolor es reconocido y cuál no. Por ejemplo, en el caso de las mujeres víctimas durante el conflicto armado, la falta de medios para obtener testimonios de violencia sexual después de la guerra imposibilitó que las mujeres socializaran su dolor y en vez de eso, asumieron sentimientos de culpa y marginalidad. Aquí, el dolor de las mujeres indígenas víctimas de violencia a pesar de ser evidente se niega y se desconoce. De igual manera se niega su humanidad como el mismo derecho humano al reclamo de justicia. Es decir, si las emociones son lo que

nos define como humanos dentro de un colectivo, negar la posibilidad de socializar las emociones del dolor para estas mujeres, sería negar su humanidad sistemáticamente.

Volviendo a Ahmed y las maneras de ver el dolor también nos dice que “pain may seem self-evident we all know our own pain, it burns through us- the experience and indeed recognition of pain as *pain* involves complex forms of association between sensation and other kinds of feeling state” (23). Con esto Ahmed nos llama la atención a pensar en el dolor no solo de manera física e individual, si no en el dolor colectivo. Al mismo tiempo, nos provoca pensar en los cuerpos en que se materializa el dolor para que tome una forma ética, estética y política. Tomando en cuenta esta idea es importante reconocer como el dolor en las performances de Galindo toman, por principio, esa forma ética y estética puesto que es a través de su propio cuerpo que genera otras formas de reconocimiento y espacio para el dolor y sus víctimas.

Nuevamente tomando en cuenta el performance *El dolor en un pañuelo*, cuando Galindo representa el dolor no está presentando un dolor físico de la piel, es más, no vemos ningún rastro de sangre o herida. Sin embargo, es precisamente el mismo cuerpo desnudo de Galindo atado y con ojos vendado con un pañuelo guía a pensar en el dolor del cuerpo femenino de otra manera. Como es sabido, la desnudez del cuerpo femenino es vista como un acto perturbador e inmoral y, sin embargo, en la cultura de violencia que se vive en la actualidad ver en carne viva o en los medios de comunicación cuerpos femeninos desnudos, sangrientados y torturados se ha vuelto un acto naturalizado y normalizado. Para Galindo representar y socializar el dolor ante esta “cultura del espectáculo gore”, que pareciera más de ficción que de realidad, toma el trabajo de crear una atmosfera, en palabras de Ahmed, donde la sensación del dolor

de las víctimas acoja, primero; esa forma ética y estética y luego política en su forma de denuncia.

Considero que para esto Galindo se vale de la peculiaridad simbólica del cuerpo mismo desnudo e inmóvil. El cuerpo resiliente de la artista crea una sensación que nos provoca variadas emociones como: la pena, la tristeza, ansiedad imposibilidad y hasta la misma angustia, al ver su cuerpo inmóvil y vendado.

En cuanto a la creación de una atmosfera es preciso aclarar que, dentro de las teorías de transmisión de afectos o emociones aparte de Ahmed, también Teresa Brennan en *The Transmission of Affect* señala que todos hemos sentido una atmosfera cuando entramos en ella: la tensión, la emoción de las calles, la sensación de que algo “hay en el aire” que somos parte de algo (Brennan 1). Más aún, Brennan dice “the transmission of affects weather it is grief, anxiety or anger is social or psychological in origin and many times, continúa señalando, “we think and remember events in those term” (1) Para Brennan las emociones o afectos, aunque tienen su parte biológica por las reacciones como el sudor y otros en el cuerpo, también son sociales y tienen un lugar prominente en la memoria. También, Ahmed, siguiendo la misma línea que Brennan, asegura que, a pesar de oponerse a la propuesta de Silvan Tomkins que las emociones son contagiosas puesto que se corre el riesgo teórico de personalizarlas o volverlas propiedad, ya que cada ser humano tiene su manera de sentir, considera que las emociones tienen la capacidad de moverse y transmitirse entre los cuerpos como un “thickness in the air or an atmosphere” (Ahmed 11). Las emociones como propone Ahmed pueden moverse hacia la circulación de objetos, y tales objetos se vuelven “sticky or saturated with affects as sites of personal and social tensión (Ahmed 11)”.

Estos objetos no necesariamente son materiales, también son abstractos como la memoria. La circulación de los objetos de emoción y afectos anota Ahmed, no es unidireccional o única porque al entrar en contacto involucra la transformación de otros en objetos de sentimientos (Ahmed 11).

Siguiendo estas anotaciones y tomando en cuenta que la performance cuenta con la capacidad de transmitir información cultural⁴⁰, el argumento es que las performances de Galindo pueden ser considerados *objetos de circulación* que tienen un valor afectivo que, los objetos de circulación al comienzo tocan de manera inconsciente al espectador quien después desarrolla un despliegue de emociones que forman parte del dolor de la memoria o una memoria de dolor.

Las performances de Galindo como: *El dolor en un pañuelo*, *PERRA*, *Quien podrá borrar las huellas*, y *Mientras ellos siguen libres*, son obras que provocan que el espectador sea consciente de la memoria del dolor de las víctimas ya sea de la violencia durante el conflicto armado en Guatemala como de la violencia contra la mujer en la actualidad. Por tanto, estas *performances* son obras que se vuelven objetos de circulación y de la memoria. Es decir, se vuelven objetos, como señala Ahmed, “sticky or saturated with affects as sites of personal and social tensión” (11). Por ejemplo; tómese la anécdota de Lilian G. Mengesha en el artículo “The difficulty in watching Regina José Galindo’s Perra”. Mengesha narra ese momento en que durante una presentación de Galindo en el 2013 entró en contacto con esa atmosfera y “stickiness o pegajosidad” de la performance. Según Mengesha, sintió la atmosfera tensa durante una presentación de la artista y al ver la cicatriz de la palabra PERRA

⁴⁰ Véase Diane Taylor *Performance*.

escrita en la pierna. Como parte de *la performance* PERRA⁴¹, sintió el dolor de una herida del pasado que toma forma en el presente. Mengesha dice:

Eight years earlier, Galindo sat alone on a metallic chair in a cement room holding a paring knife in her right hand. I watched a video recording of this performance, wondering what treacherous was about to occur; I had not seen the scar. What kind of terror waited to flood the empty room on the screen before me? [...] When I met Guatemalan artist Regina José Galindo in 2013, she was wearing a dress that revealed the faint white lines of the word “PERRA” on her left thigh. The scar, like a ghost on the body, evinces an event or an action that has occurred. A bold sign of time’s incorporation onto the skin, the scar manifests as a remnant of an embodied archive of injury. The mark of the initial cut wears away with the passage of time, yet the scar only emerges with new skin. By healing in the present a wound of the past, the scar reminds us that the historical and the social event are coeval... [] Galindo’s scar physically recalls the murders through real bodily material (140-141).

En esta reflexión de Mengesha parece que el cuerpo de Galindo toma la forma de un objeto de circulación. Algo que crea una atmosfera que llena el espacio no solo literal sino simbólico. PERRA es una performance que se “pega” al espectador lo hace sentir como si hubiese estado ahí en el momento en que ocurre la performance.

En este sentido podemos decir que esta performance es parte de una memoria del dolor y violencia que nos recuerda a las víctimas de femicidios. El pasado y el

⁴¹ En el 2005 Galindo presentó PERRA en protesta al hallazgo de cuerpos de mujeres mutiladas, torturadas y con dicha palabra escrita en los cuerpos.

presente, como dice Mengesha, son contemporáneos y no se encierra solo en el hecho de la muerte sino además en la memoria del dolor y la tortura del momento en que los cuerpos de mujeres que fueron asesinadas son marcados y claramente torturados. En PERRA el dolor de las víctimas es considerado y reflejado con la cicatriz o lo que resta de ella.

Ahora bien, con esto no digo que la performance como objeto artístico por si sola no pueda provocar estas sensaciones. No obstante, considero que la conceptualización de los afectos de Ahmed y la noción de objeto de circulación ayuda a amplificar nuestra comprensión de las sensaciones que la obra de Galindo provoca. Pues, por un lado, se observa en la capacidad que tiene su obra de atraer diversas audiencias. Por otro lado, está la capacidad de transmitir la memoria.

Volviendo a *El dolor en un pañuelo*, la atmosfera del dolor que produce esta performance cuando Galindo superpone en su cuerpo los titulares sobre violencia en plena transición de paz, es una atmosfera en la que no vemos sangre o cicatrices, pero que evoca historias familiares ya sea en Guatemala, el Sur Global o en otros lugares conocidos por estas prácticas femicidas como Ciudad Juárez, México. La violencia contra la mujer es un problema global y Galindo al tomar lugar en un espacio encerrado simboliza el espacio del hogar, pero también, con la narración de los actos de violencia en zonas públicas indica que esta violencia de igual manera sucede fuera de él.

Esta imagen de la performance, remite emociones que nos permiten reflexionar sobre la complejidad que hay al hablar de la separación de la violencia privada /pública y directa/simbólica. En particular para la mujer. Los titulares usados

en la performance toman un nuevo significado, estos pasan de ser notas rojas, a ser parte de un dispositivo estético que llama la atención a la particularidad que toma la violencia contra la mujer como una crisis a los derechos humanos.

La obra de Galindo que comienza con *El dolor en un pañuelo* desde sus inicios es una obra que nos previene del orden necropolítico en el que el consumo del capitalismo y las políticas neoliberales que se agudizan con el tratado del libre comercio colocan, tomando las palabras de Rita Segato, el cuerpo de la mujer en el centro receptor de las “pedagogías de la crueldad”. Por ejemplo, en 1999 en el momento en que Galindo presenta *El dolor en un pañuelo* hubo un incremento en el número de asesinatos y violaciones de mujeres. Tales crímenes se han vinculado a las políticas neoliberales que apoyan el mercado libre y la inversión extranjera en Guatemala (Weissman 228-9). En las zonas urbanas el descubrimiento de cuerpos mutilados se convirtió en un evento cotidiano, paralelo con el asesinato de mujeres en Ciudad Juárez, y lo que vemos en la obra de Hernández en el capítulo anterior.

Sin embargo, cabe destacar que la atención tanto nacional como internacional no tuvo, ni ha tenido, el mismo nivel de atención que en México. A pesar de ello, la obra de Galindo con sus presentaciones en Guatemala como en exposiciones internacionales llama la atención a esta problemática de una manera ética. Como Galindo ha señalado, (re)presentar esta nueva ola de violencia no solo implica señalarla sino recrearla, moldearla desde una postura ética y estética que pueda circular y llegar o transmitir afectos en el espectador (Entrevista personal)

Esta última idea dialoga con lo que Ahmed no dice sobre los objetos de circulación. Ahmed asegura que al igual que estos objetos crean atmosferas crean una

impresión. Ahmed, basándose en la palabra *impresión* de David Hume, asegura que se puede pensar en un *im-presión* como los actos de percepción, cognición y emociones o afectos que los objetos pueden crear en las experiencias del ser humano. Crear una impresión depende de cómo los objetos nos impresionan, nos tocan de forma literal y emocional (Ahmed 6).

Cuando vemos la performance de Galindo *El dolor en un pañuelo* de inmediato nos damos cuenta que es un performance que nos provoca una *impresión* sobre el dolor. Es más, podemos asegurar que esta impresión es literal, puesto que la palabra dolor está escrita explícitamente en el título. A un nivel simbólico, esta *impresión* se da cuando se vincula la palabra dolor con la imagen del cuerpo de Galindo desnudo, atado y vendado con el pañuelo. Esta imagen nos toca y nos permite asociar el dolor en la palabra escrita y el sufrimiento del cuerpo inmóvil. Cuando en el título leemos *El dolor en un pañuelo* y vemos el cuerpo desnudo de Galindo únicamente con sus ojos cubiertos por el pañuelo, el dolor toma una forma metafórica que se puede interpretar en la misma imagen del pañuelo. Más aún cuando el pañuelo es el material sobre el que se escribe el transgresor poema sobre la performance⁴². El pañuelo, por un lado, representa la inmovilidad, el sometimiento involuntario y la tortura del cuerpo. Por otro lado, podrían simbolizar la ceguera social⁴³. En cuanto a este último punto puede simplemente argüirse que la sociedad ignora la problemática de la violencia contra la

⁴² Para un análisis sobre la obra poética de Galindo véase Lucrecia Méndez de Penedo. “Poesía y mujeres en Guatemala: Sensibilidades a contracorriente”.

⁴³ Otra asociación que podemos ver de la imagen del pañuelo como un ejemplo de la falta de atención y visibilidad a la problemática de la violencia contra la mujer por el Estado y el sistema patriarcal que oprime y viola los derechos humanos de las mujeres es con la performance el *violador eres tú* que comienza en Chile pero que ha hecho eco por todo el mundo.

mujer a pesar de tenerla ante sus ojos. Esto lo sabemos puesto que Galindo trabaja sobre la base de información que ya está expuesta al público a través de los periódicos, por tanto, sabemos que la información, como las más de 30 violaciones al mes en 1996 y los otros titulares, es de dominio público. En este sentido, el uso de los titulares en la obra amplía la idea del reclamo a la des-atención tanto social como política a la problemática de la violencia contra la mujer.

Ante la desatención de esta problemática, como hemos venido argumentando hasta ahora, las performances de Galindo nos recuerdan que una manera de visibilizar la violencia contra la mujer es verla desde otro ángulo; apelando a una línea afectiva que va más allá de lo informativo y datos estadísticos. El cuerpo vendado por el pañuelo en esta performance trabaja sobre esta posibilidad y por ello cuando lo vemos atado sobre las notas periódicos nos impresiona, pues nos comunica su dolor ante la opacidad de la problemática.

Otro aspecto de la *performance* que nos provoca una *impresión* es ver el cuerpo desnudo completamente vulnerable a nuestra mirada y con sus genitales expuestos. En este momento, se puede considerar que el dolor por la violencia hacia el cuerpo femenino se materializa porque toma, además de esa forma estética una política. A pesar de que Galindo asegura no tener una agenda feminista el cuerpo de Galindo se entrelaza con su condición de ser mujer y con una lucha. Es decir, en esta performance, como en otras, el cuerpo de Galindo es un cuerpo político que tiene un valor afectivo en la memoria colectiva feminista. Por tanto, cada vez que es exhibida en un museo o hecha una búsqueda en línea es un disparador de la memoria sobre la condición desigual de la mujer que cuestiona el orden patriarcal y estatal de dominio

que somete a sus víctimas por su género, sexo, raza y condición social. Es en este sentido que el cuerpo de Galindo crea en la audiencia lo que considero *el trabajo de las emociones o afectos*. Esto tiene que ver en como los espectadores nos relacionamos con la *performance* cuando estamos frente a ella y sentimos cambios físicos y psicológicos que son parte de los afectos o emociones. Es decir, las performances de Galindo modifican o alteran la atmósfera o ambiente y al hacerlo crean una *re-acción* en los espectadores, si esta re-acción es pasiva o activa es determinada por el espectador, su relación con la performance y su capacidad de sentir los cambios en la atmósfera y el contexto en que la obra está presente o representando. Esta cualidad es más clara si pensamos en la *performance* como ese instrumento estético que a veces, como nos recuerda Taylor, pide al espectador hacer algo aún si ese algo es hacer nada más que observar (Performance 86).

Dicho de otra manera, la obra de Galindo mientras nos toca, sin hacerlo físicamente, modifica nuestra posición, y algunas veces pasamos de ser audiencia a testigos o de espectador a ejecutar la acción. De ahí que se considere *la performance* y el contexto en que se presentan es en sí misma una atmosfera que crea un espacio afectivo donde se manifiestan diferentes tipos de emociones que se conectan con diferentes memorias. Tal es el caso de las performances de Galindo que representan los abusos de mujeres indígenas durante el conflicto armado como *Mientras ellos singuen libres*, obras en la que el silencio impuesto por el discurso oficial como herramienta para la negación del genocidio y la impunidad se retan.

Performance fúnebres: la muerte como instrumento estético y de resistencia ante el horror

Con “Hechos de un buen ciudadano (parte 1)” ya se nos proponía como estrategia narrativa el uso del cuerpo muerto femenino como una forma de aparecer y denunciar la violencia. En las performances fúnebres de Galindo sucede algo semejante con la representación de la muerte. Galindo, así como nos invita a sentir y a pensar el dolor, la violación y otros abusos contra la mujer, nos confrontan a repensar la forma más extrema de la violencia, la muerte y el femicidio. Es más, es a través de la representación de la muerte que las obras se proponen entrelazar la medida en que trabajan el patriarcado, la impunidad, la corrupción y el capitalismo global, sobre el cuerpo femenino en el contexto contemporáneo. Así, en las *performances* que se nutren del tema de la muerte, Galindo refleja tanto su posición como mujer, como artista y el contexto en el que surge su obra. En ese sentido considero que las obras del capítulo uno dialoga con las obras fúnebres.

Es importante señalar que la muerte o la amenaza de la misma al ser una herramienta que representa la violencia al límite máximo en estas performances no implica una concepción del *memento morí*, como un recordatorio de la mortalidad. Al contrario, la muerte al estar tan presente dentro de la cultura una vez corporizada en el cuerpo de Galindo opera como una metáfora que refleja el nuevo poder soberano del Estado sobre vida y la muerte. En otras, palabras obra de Galindo refleja la nuda vida, tal como lo refleja Agamben, la vida que no es considerada vida dentro del Estados de excepción. Esta técnica, arguyo, es una técnica propia de las necrodemocracias donde el nivel de personas que viven en lugares que no son para un ser humano vivir sino

sobrevivir. Es decir, son espacios “necros” donde se puede parar de estar con vida a morir sin mucho esfuerzo.

En esta parte del capítulo propongo trabajar las “performances fúnebres”, o las performances donde la muerte representada en el cuerpo de Galindo toma un lugar central. Con las performances fúnebres Galindo nos posiciona frente al incremento de *pedagogías de la crueldad* hacia el cuerpo de la mujer. Estas prácticas no solo se dan como un descontrol moral e individual del machismo, sino como aquello que obedece a razones de género donde los hombres se sienten autorizados para perpetuar violencia por ser hombres. Este sentido de derecho dentro de los hombres también obedece a las redes de poder que se ha venido consolidando en las necrodemocracias. Como se ha señalado anteriormente, es desde las mismas instituciones del Estado, la familia y las nuevas formas de poder ilegítimo en la sociedad, como el crimen organizado que las nuevas formas de guerra se ensañan con el cuerpo de la mujer. Para ello, en esta parte no solo retomo las propuestas de Ahmed sobre las emociones, sino que postulo que las características propias de la política de las emociones dialogan con las propuestas de lo abyecto de Julia Kristeva en torno a la dueñización del cuerpo femenino como lo proponen Rita Segato. Considero que este dialogo es necesario establecerlo desde las emociones para observar como performances desde espacios como el basurero se vuelven objetos circulantes y afectivos.

De acuerdo con los diferentes movimientos y organizaciones feministas, la evidencia es contundente y ha demostrado que la violencia contra la mujer en Guatemala radica en la falta de protección y atención a las denuncias hechas por la impunidad. Dentro de la estética de las performances fúnebres, la muerte y la relación

que tenemos con la misma generan una impresión cuyo fin pareciera ser el planteamiento de preguntas sobre las emociones que producen la muerte de centenares de mujeres y la falta de atención por el Estado como protector.

Sabemos que la muerte es generadora de ausencia y dolor, la representación de la misma en las obras de Galindo como *No perdemos nada en nacer* (2000), *Cortejo* (2013), *Caminos* (2013), *Hilos del tiempo* (2012), *Necromonas* (2013), *Móvil* (2010), *Object* (2010), *Piel de Gallina* (2013) y *Reconocimiento de un cuerpo* (2008) entre otras, dan fe de ello. En estas performances presentan a la audiencia la posibilidad de pensar sobre el reconocimiento de la vida, o no vida, y la no reparación de la misma cuando ha sido arrebatada de manera violenta. Y es que, como señala Galindo sobre la *performance* “*Cortejo*” (2013), que consistió en el traslado de su cuerpo por las calles de la Ciudad de Guatemala dentro de un ataúd en un carro fúnebre que se une al tráfico habitual de la ciudad; “Living in a dangerous city [country] means living with the idea of death always close. People live with the acceptance that anything might happen, and we live our life with anxiety because we know that we could lose it at any time” (Galindo, “Todos los cuerpos” 17). Ante el horror de la amenaza eminente de la muerte en el contexto que informa las performances de Galindo, la artista incorpora dentro de su trabajo la muerte y nos propone pensar, como espectadores y testigos, sobre lo que significa morir en un país como Guatemala, Honduras y El Salvador. En estos países, a menudo los cuerpos de las víctimas son descuartizados y encontrados en estado de putrefacción en zonas públicas. Galindo nos plantea la muerte como un elemento estético que tiene la capacidad de evocar emociones que se encuentran dentro de un espacio liminal y que se mueven entre las emociones básicas como el

asco, la repugnancia y la fascinación por lo visceral. Estas emociones se manifiestan a menudo en la audiencia de forma simbólica como matérica en la misma piel tal y como se hablará más adelante, en la performance *Piel de gallina*.

Desde Auschwitz la pregunta de cómo representar la muerte y el horror, y, si hay una manera ética de hacerlo ha sido clave para los estudios sobre la violencia. A Auschwitz le han seguido otros eventos mundiales traumáticos como los ataques del 9/11 para los que se plantea la misma pregunta: ¿Cómo capturar y enmarcar un evento histórico y traumático con una estética que permita al observador una experiencia radicalmente diferente y que genere significado? En esta tesis también se plantea la pregunta en relación al contexto del Triángulo Norte, ¿cómo representar los femicidios en los Estados necrodemocráticos?

Las performances fúnebres de Galindo ofrecen una posibilidad a través de una estética donde el horror que la violencia ha asumido con ensañamiento se representa desde el mismo cuerpo femenino.

Brevemente, para empezar, un ejemplo claro es la representación de la muerte plasmada en la performance *No perdemos nada con nacer*. En esta obra se recrea una escena que se ha vuelto cotidiana, no solo en Guatemala sino en todo Centroamérica y América Latina: la imagen del cuerpo femenino desposeído, desechado y abandonado en una bolsa plástica en un basurero o lugar público (Figura 2). Esta obra, claramente es una forma de corporizar y visualizar la manera en que muchas mujeres han sido asesinadas. Fue presentada por primera vez en el año 2000 en el basurero municipal de la Ciudad de



Figura 2: No perdemos nada con nacer (2000). Foto: Belia de Vico

Guatemala, como parte del Segundo Festival del Centro Histórico. Su segunda exhibición fue el mismo año durante el IX Festival Internacional de *Performance: Ex. Teresa Arte Actual*, en la Ciudad de México. En la presentación en Guatemala, el cuerpo de Galindo se encuentra en el basurero público rodeado por desechos y todo tipo de putrefacción que se encuentra en este lugar. En México, fue presentada en el Zócalo de la Ciudad de México.

En cuanto a la presentación en el Basurero Municipal, el basurero, como lugar para la performance, es de alguna manera un espacio carnavalesco donde hay de todo y nada parece impresionar ni importar. En este espacio aparentemente un lugar que no produce emociones de empatía Galindo además de estar rodeada de basura y malos olores tiene una audiencia que se compone por los recolectores de basura, las personas que viven y trabajan buscando basura y, la audiencia que acudió la performance. En *No perdemos nada con nacer*, el basurero se vuelve ese espacio liminal, el cuerpo de Galindo es la materialización a las formas de tratar literalmente el cuerpo de la mujer como un excedente. Algo abyecto que envía un mensaje.

En las obras fúnebres de Galindo se presenta el cuerpo en el estado de basurización⁴⁴ estado que está intrínsecamente ligados a emociones en conflicto. Por un lado, nos crea curiosidad, pena y tristeza. Mientras por otro, miedo, repugnancia y

⁴⁴ El uso del término basurización utilizado en este capítulo es pensando en la definición de Rocio Silva Santisteban la basurización “es un neologismo al que se echa mano para calificar una acción, la de «basurizar», que siempre está relacionada con la idea de «echarle basura» o «convertiren basura» a una persona u objeto. Proviene del intento por convertir en verbo el sustantivo «basura» (basurizar) y de hecho en la construcción de su significación dicta alguna importancia la cercanía de otro término: contaminación. La basurización, por lo tanto, es un proceso, un accionar en relación con algún objeto o sujeto, e implica un grado de pasividad del objeto o sujeto que se negaría, si pudiera, a convertirse en desecho por efecto de sentido” (61).

asco. En cuanto a esta dicotomía Julia Kristeva ofrece un punto clave sobre los límites que la muerte crea y que pareciera que Galindo es consiente a la hora de ejecutar las performances fúnebres como *No perdemos nada con nacer* en un basurero. Kristeva anota: "Si la basura significa el otro lado del límite, allí donde no soy y que me permite ser, el cadáver, el más repugnante de los desechos, es una frontera que ha invadido todo. Ya no soy yo (moi) quien expulsa, "yo" es expulsado" (10).

La observación de Kristeva de tratar la basura como una zona de frontera y el cadáver como la forma más simbólica de la abyección dentro de dos límites ya sea material o abstracto entre la vida y la muerte tienen resonancia en la decisión estética y política de Galindo de colocar su cuerpo vivo, pero al mismo tiempo inmóvil como un cadáver. Si tomamos de manera literal los señalamientos de Kristeva el cuerpo de Galindo en el basurero es el elemento más fuerte de la abyección. Galindo en medio de la putrefacción de la basura donde no hay ningún interés por socorrerla representa la oposición entre los límites de la vida y la muerte que se contemplan a la distancia, pues denota esa idea de un organismo que contamina. Ahora bien, si se toma la observación de Kristeva de la muerte como algo que es "tabú" que no deberíamos ver porque infecta nuestro mundo, podemos entender como el cuerpo de Galindo como el cadáver es una transgresión. Este límite transgresor se lleva a cabo cuando Galindo coloca su cuerpo sedado y desnudo en una bolsa plástica como el "moi", el que "expulsa" y que tiene el control. Si bien es cierto el cuerpo de Galindo parece ser sometido y "disciplinado", como los numerosos cuerpos de mujeres abandonados en los basureros, lo contrario sucede. Galindo planificó su desempeño y al hacerlo afirma;

"incluso si estoy sedada o lo que sea, tengo el poder de reclamar el espacio público para exigir y resistir" (Galindo 2008).

Someter el cuerpo coartando sus movimientos dentro del plástico y exponerlo a las altas temperaturas del sol para evocar la repetida realidad de los cuerpos abandonados en basureros es en sí mismo un acontecimiento tramado por la vida y la muerte. Por tanto, se puede decir que Galindo juega con esa frontera entre el yo (moi) que expulsa y el “yo” que es expulsado.

Claramente existe una diferencia entre ese yo (moi) y el yo de las víctimas. Esto radica en la agencia que Galindo tiene en su decisión de usar su cuerpo y colocarlo como si fuera un desecho más en el basurero. Este acto es una acción de oposición y resistencia, por tanto, la inmovilidad del cuerpo como el cadáver trabaja como un elemento estético en el que crea una atmósfera que envuelve al espectador y lo vuelve en una especie de forense visual.

En “Embodiment of Femicides in the work of Regina José Galindo”, Julia Ramirez Blanco señala que uno de los temas recurrentes en la obra de Galindo es la inmovilización del cuerpo. Para Blanco con la inmovilización “the artist investigates the terrible frustration of being reduced to stillness an immobilized body refers to all immobilized bodies of women” (47). Aunque referirse al cuerpo de Galindo como todos los cuerpos de las mujeres pueden ser problemático porque homogeniza tanto la idea de mujer como la misma experiencia de violencia, considero que la idea de Blanco sobre la inmovilidad del cuerpo como un aspecto metafórico en la obra de Galindo ofrece un aporte a su análisis y en particular en relación al cuerpo estático de Galindo en el basurero pero resiliente.

En cuanto a lo abyecto del cuerpo de Galindo, como anota Kristeva, “no es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud [...], sino aquello que perturba una identidad un sistema un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas” (11).

Si la muerte ejemplifica lo sucio, es aceptable preguntarse, ¿para quién hace este *performance* Galindo si ya el mismo basurero es sinónimo de inmundo? ¿Quién es su escucha? Primero, considero que la transgresión que Galindo hace al colocarse como el cadáver nos recuerda que no es la muerte en sí lo que debe de provocarnos repugnancia sino lo que respecta a la insensibilidad y al modo en que el poder sobre la vida de las mujeres se ha desplazado. Cuando Galindo se identifica como el “moi” quien decide colocarse en esta posición de vulnerabilidad, hay un acto de resistencia que si bien, por un lado, como ya mencionamos es un reclamo literal tanto de espacio como de justicia por la muerte de muchas mujeres cuyos cuerpos han sido basurizados, por otro lado, es un mecanismo de exponer el abandono y la muerte social en términos más generales. Es decir, esta exposición a la muerte social o lo abyecto encapsula un significado más en la obra. Así, como se ha expuesto en filmes como la *Jaula de oro*, cuyos personajes, tres adolescentes guatemaltecos, deciden migrar porque su modo de subsistir se encuentra en el basurero.

Lo abyecto tiene una implicación con la necropolítica y el biopoder que se opone al “moi” o a la condición humana de estos sujetos como individuos y miembros que no cuentan dentro de una sociedad. Cuya vida debería de ser una vida digna de vivir. Bajo esta idea la *performance* de Galindo nos propone pensar en cómo ya no

son solo los cuerpos femeninos abandonados lo abyecto, sino también son los cuerpos de aquellos sujetos marginados que están relegados a un espacio donde el olor a mortandad, descomposición y putrefacción abunda, mientras las emociones por estar cerca de la muerte disminuyen. Un acto que vemos en la imagen de la *performance* y nos provoca una reacción de incomodidad. Es decir, cuando el basurero donde se lleva a cabo *No perdemos nada con nacer* es "invadido" por los cadáveres de mujeres y aquellos que habitan en este espacio se muestran indiferentes ante tal hecho, la precariedad y el tratamiento de estos sujetos como desechos de la sociedad es difícil de ignorar. La indiferencia de los espectadores ante el cuerpo "desechado" de Galindo señala que estos habitantes se encuentran en una zona de contacto donde están simbólica y materialmente al margen de la ciudad, al margen de la misma nación y de cualquier noción de humanidad.

Es aquí cuando es visible que los efectos de la política de la violencia y el capitalismo que Sayak Valencia y Rita Segato nos hablan sobre Tijuana y de los espacios y culturas de violencia en espacios fronterizos se trastocan y, se trasladan a otros imaginarios como el Triángulo Norte. Este desplazamiento de la violencia que anteriormente era particular en las fronteras una vez que se visualiza en el Triángulo Norte reta las nociones de fronteras y las clasificaciones de la violencia, como los femicidios, como característicos de un lugar o grupos determinado. Es más, la visibilización o traslado de los márgenes de la violencia que hace Galindo en esta obra demuestra las redes de complejidad que existen en el tratamiento y estudio de la violencia sin tomar en consideración el género y otros elementos de la sociedad que se vinculan.

El cuerpo de Galindo en *No perdemos nada con nacer* nos recuerda que en la época actual la codificación del cuerpo de la mujer como el cuerpo desechable y violable corresponde a la política de desigualdad de género y de poder que va más allá de las fronteras geopolíticas pero que tiene que ver con la distribución de precariedad del neoliberalismo.

En este sentido la obra de Galindo dialoga con otras artistas como Teresa de Margolles⁴⁵, cuyas obras se focalizan en mostrar la muerte como resultado de la violencia de la guerra con el narcotráfico y feminicidios. Margolles al igual que Galindo hace uso estético de la muerte y propone romper los límites entre lo privado y lo público para confrontar al espectador con la incomodidad del cadáver como lo más enfermizo, lo que infecta. La intencionalidad de esta estrategia, como anota Julia Mary Banwell sobre la obra de Margolles es “to draw the viewer’s attention to the uncomfortable social reality of crime and violence (56)”.

La diferencia entre Margolles y Galindo es que mientras la primera trabaja la estética de la muerte con cuerpos reales que nunca fueron identificados en las morgues, Galindo la trabaja con su mismo cuerpo. Desde un punto de vista, el uso del cuerpo propio de Galindo como el cuerpo desechado añade una capa más de interpretación al tratamiento de la estética de la muerte, porque de cierta manera el cuerpo propio de Galindo es el objeto y sujeto de toda interpretación de la obra. De ahí que sus performances sean desafiantes y tengan esa capacidad de “desacostumbrarnos”

⁴⁵ Teresa Margolles fue una de las fundadoras del colectivo SEMEFO (anacrónico para Servicio de médico forense), organización que recoge los cuerpos no reclamados en la morgue de la ciudad de México.

a la cotidianidad que las fotografías de muertes y atrocidades que los medios nos habitúan.

El cuerpo de Galindo y la atmosfera que crean sus *performances* se inscribe dentro de las imágenes fúnebres y fantasmales que “invaden todo” puesto que perturban y llenan de preguntas respecto a la impunidad, al reconocimiento de los espacios y las fronteras que hay entre la vida y la muerte violenta. Pero, más que nada desde una postura de-colonial, a mi entender, las *performances* fúnebres, cuestionan la marginalidad del cuerpo femenino dentro de los sistemas de poder.

Es en este sentido que el cuerpo como el cadáver en estas *performances* se lee como una iconografía postmortem. Iconografía que no nos permite ignorar u olvidar la centralidad que toma el género en el contexto actual de impunidad en que la mayoría de los casos quedan impunes.

En cuanto a la *impresión* que deja iconografía postmortem de las *performances* fúnebres de Galindo podría decirse que tiene que ver con las prácticas grotescas de la economía de la muerte y las prácticas contemporáneas fúnebres tanto en Centroamérica como en el resto del mundo, donde los índices de homicidios y feminicidios han forzado a reformular la manera en que se hace duelo. Nuevamente, aquí me refiero al hecho que es común que las mujeres sean asesinadas en un lugar y que sus cuerpos sean desaparecidos, trasladados o abandonados en cualquier lugar incluyendo solares baldíos o basureros públicos. Razón por la cual en muchos casos las familias no logran identificar los cuerpos de las víctimas⁴⁶.

⁴⁶ En cuanto a este punto la obra de Galindo dialoga tanto con las obras de Hernández y Mejía como con el documental de *Maria en Tierra de nadie*.

Otros ejemplos de esta iconográfica son las performances fúnebres *Necromonas* (2012), *Piel de Gallina* (2012) y *Reconocimiento de un cuerpo* (2008). Las primeras dos *performances* fueron parte de la exposición *Piel de gallina* (2012-2013) en España, y es considerada una de las exposiciones más completas de la obra de Galindo. La tercera, *Reconocimiento de un cuerpo* se llevó a cabo en La casa cultural de España en Argentina en el 2008. En estas *performances* hay una línea que corre entre exponer la problemática de la violencia, el desafío al espectador con las emociones que provocan estar frente a la muerte y lo que representa el cuerpo ausente o desaparecido. En *Necromonas* (Figura 3), por ejemplo, el cuerpo de Galindo nuevamente es exhibido desnudo en posición de feto, pero esta vez, a diferencia de *No perdemos nada con nacer* toma lugar en un museo. El Cuerpo de Galindo permanece sobre una base redonda pequeña y elevada, como una especie de escenario redondo con orificios a los lados. A través de estos orificios sale el “olor a mortandad” proveniente de un lechón muerto.

En la atmosfera de esta performance el cuerpo como el cadáver y el olor a mortandad volviendo a Kristeva, invaden todo. Por lo que provocan múltiples emociones que incluyen aquellas que se disparan por el olfato. La audiencia de esta performance, como es notorio en el archivo fotográfico, pareciera incómoda por el mal olor. O, quizá, sea por el sentimiento de cercanía al límite fronterizo entre la vida y la muerte. No obstante, a pesar de la repugnancia que el olor provoca en el espectador más allá de alejarlo lo atrae. Ante esta experiencia del espectador es considerable preguntarse, ¿es acaso la *impresión* lo que causa la *performance* y lo que provoca un



Figura 3: Necronomas, (2012). Foto: Emilio Prieto Pérez

sentido de obligación de mirar y continuar junto al cuerpo de Galindo a pesar de la atmosfera abyecta del olor?

Mientras contemplamos esta interrogante y para comenzar a concluir, es pertinente volver a señalar que en las *performances* fúnebres de Galindo la vida y la muerte operan en una zona liminal. Y, muchas veces, la forma de hacer visible una demanda que interpele a las emociones de la audiencia radica en crear, por principio, una atmósfera que provoque una impresión para que luego ésta permanezca con la audiencia. Es decir, crear una impresión que permita a la audiencia tener una conexión y una reacción a dicha imagen. Más aún si dicha imagen es la de enfrentarse al reconocimiento de un cuerpo. Bajo esta idea se considera que no solo las *performances* fúnebres, sino que la obra y narrativa en general de Galindo vinculan los femicidios y otros temas universales de la violencia estructural y simbólica que los países latinoamericanos de una u otra manera siguen confrontando.

En las *performances* *Piel de Gallina* y *Reconocimiento de un cuerpo*, sucede algo similar a *Necronómas* (Figura 4). En ambas *performances* fúnebres la audiencia se presenta frente al cuerpo/cadáver de Galindo. La diferencia es que esta vez la audiencia toma el lugar que sería el de las familias que buscan el cuerpo de algún o alguna desaparecido/a. Una escena aterradora y que apela de manera literal y simbólica a las diferentes emociones y sentidos incluyendo el del “músculo horripilante/musculus erroctor pili” o lo comúnmente conocido como piel de gallina. La piel de gallina es una manifestación fisiológica al ambiente frío, euforia y placer. También, es una respuesta a las emociones fuertes que están directamente conectadas



Figura 4: Piel de gallina, (2012) Foto: Gert Voor In't Holt

con la muerte como el miedo, la nostalgia, la tristeza etc. La materialización de esta reacción humana a las emociones en *la performance* de Galindo se encuentra, nuevamente, desde una *impresión* literal, en el título, hasta una *impresión* física y biológica en la re-acción misma que se prevé de la audiencia cuando abre, en *Piel de gallina*, la puerta del cuarto del cadáver o se levanta la sábana blanca, en *Reconocimiento de un cuerpo*, Cuando la audiencia se enfrentan con el cuerpo de Galindo cubierto, tendido e inmóvil sabe exactamente qué hacer y es a partir de ese momento que ocurre esa transmisión de los afectos y las emociones que más allá del momento. Es así como lo ve Galindo el efecto de transmisión de las emociones en el arte de la *performance*:

“Cuando un cuerpo se enfrenta a otro cuerpo hay esa transmisión de energía que es inevitable. Así, vas generando una experiencia en el público que es básicamente lo que a mí me interesa. El análisis va después de ver el performance. En el momento, lo que a mí me interesa es generar una experiencia personal que posteriormente no se va a diluir, sino que se va a convertir en un debate. Eso es lo que pasa con el *performance* es energía pura” (2015).

En esta cita de Galindo más allá de confirmar la función que las emociones como energía ocupan en su performance, nos permite observar cómo esta energía es parte de la atmosfera que espera *las performances* provoquen. Más aún, la energía como parte de las emociones transmite una experiencia única en la audiencia. Un punto, que como se ha venido estableciendo es primordial para entender cómo se

establecen las *performances* fúnebres y su función dentro de una estética que tiene la intención de visibilizar la violencia contra la mujer.

A modo de concluir, como se ha podido establecer a lo largo de este capítulo el arte de la performance de Galindo es un arte que va más allá de documentar la realidad social que la violencia ha tomado sobre el cuerpo femenino. Las performances como *El dolor en un pañuelo* y las que denomino “performances fúnebres” son obras que tienen como eje (re)presentar al espectador la problemática de la violencia contra la mujer apelando a las emociones como un instrumento estético que lleva a una acción política que comienza con la simple acción de observar. Es decir, así como se determinó con el dolor, *El dolor en un pañuelo*, las performances más allá de indagar en el dolor como algo físico e individual se trabaja a través del cuerpo de Galindo desde una perspectiva colectiva o social. Esto con el propósito que se pueda crear en la audiencia una experiencia que aporte a la socialización misma del dolor de las víctimas.

En el caso de las performances fúnebres, las emociones son parte de esa táctica de implicación del espectador a sentir y crear afectivamente una conexión. Si esta conexión transgrede los espacios físicos, geográficos y simbólicos entre el cuerpo de Galindo que personifica la muerte y los vivos dependerá en la manera en que la performance impresione a la audiencia. Ya sea que esta *impresión* se cree a través de la experiencia temerosa de descubrir un cuerpo o por solo observarlo, como es el caso de *Necronomas*.

De cualquier manera, esta característica transgresora que la representación del dolor, sufrimiento y la muerte que se observa en la obra de Galindo es, sin lugar a

duda, similar a las estrategias narrativas que otras artistas, escritoras y cineastas centroamericanas que se exploran en esta tesis utilizan. Hay que recordar que las obras de Galindo como las demás autoras seleccionadas para este estudio proceden de una cultura de violencia y con una larga historia y costumbres de desigualdad de género. Dicho de otra manera, existe una larga historia de violencia sistemática que coloca a la mujer en una posición diferenciada de precariedad. Es por ello que Galindo y sus contemporáneas vuelven a retomar esa vieja consigna “lo personal es político” y demandan desde el arte la desnaturalización y desnormalización de la violencia contra la mujer. Solo bajo la reformulación de esa consigna es que la normalización de la violencia podrá dar un espacio para crear nuevas estrategias de resistencia. Estrategias que podrán dar la garantía a las mujeres de denunciar actos de violencia contra su cuerpo y no mantenerse en silencio o migran por el miedo y la desprotección. Porque hasta ahora, como se establece en el próximo la distribución precaria de la violencia económica y doméstica solo ha hecho que más mujeres terminen muertas a lo largo de México mientras transmigran.

CAPÍTULO 5

LA INTERSECCIONALIDAD DE LA VIOLENCIA ECONÓMICA Y DOMÉSTICA: MUJERES MIGRANTES CENTROAMERICANAS EN EL DOCUMENTAL *MARÍA EN TIERRA DE NADIE* DE MARCELA ZAMORA CHAMORRO

El 02 de febrero del 2021 el Presidente Joseph Biden⁴⁷ anuló el fallo que en junio del 2018, el fiscal general de los Estados Unidos, Jeff Sessions, emitió donde negaban asilo a las víctimas de violencia doméstica y por violencia de maras. El argumento en que se basó esta política con el Gobierno de Trump fue en la dicotomía entre violencia pública y privada. Además, de acuerdo con el comunicado las solicitantes debían mostrar “temor creíble”, pertenecer a un grupo social en particular que es perseguido, o mostrar pruebas de que el Estado ha fallado en darles protección (Matter of A- B report).

Aunque el Gobierno de Biden haya restablecido la posibilidad de protección de asilo para las mujeres que huyen por violencia doméstica las razones de migrar de las mujeres centroamericanas siguen en aumento. Por tanto, por un lado se restablece una política pero por otra se les desmotiva a migrar. Por ende, estas mujeres se hallan en medio de políticas y espacios que muchas veces homogenizan sus experiencias.

Las mujeres centroamericanas que migran en particular, del contexto del Triángulo Norte, viven en un contexto social, geopolítico y cultural complejo. Es este

⁴⁷ <https://www.npr.org/2021/04/30/992072453/domestic-abuse-survivors-fear-deportation-under-trump-policy-biden-has-yet-to-re>

último punto que nos preocupa destacar en este capítulo a través del documental *María en tierra de nadie* de Marcela Zamora Chamorro.

Según la Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados, (UNHCR por sus siglas en inglés), la mayoría de los solicitantes de asilo de América Latina en la última década es proveniente de los países del Triángulo Norte de Centroamérica (TNCA): Guatemala, Honduras y El Salvador. Estas necrodemocracias, como se estableció en el capítulo 2, tienen una larga historia de impunidad, corrupción e inestabilidad social, económica y política, por lo que son países donde existen redes de violencia a nivel nacional y transnacional Estatal y criminal. Pues, recordemos, que en esta zona operan grupos paralelos al Estado que ejecutan formas de violencia de manera sistémica y estructural.

Las manifestaciones de violencia en estas necrodemocracias están interconectadas y hacen aún más difícil establecer una división “clara” entre la violencia privada y pública como el fiscal general Sessions y la administración Trump proponían. Por ejemplo, una mujer agredida por su pareja o expareja que es marero/pandillero al denunciarlo no solo se enfrenta con un sistema dominación masculina y agresión en el hogar y las calles, sino dentro de un grupo criminal por el cual las redes se conectan con el mismo Estado⁴⁸. Lo mismo sucede con mujeres cuyos agresores están dentro de la esfera política, económica, religiosa etc. Por consiguiente, las redes en que operan las múltiples formas de violencia en el TNCA son complejas y afectan a las mujeres de manera desproporcionada, un hecho que las obliga a migrar a pesar de los peligros del viaje.

⁴⁸Para más detalles véase el estudio sobre las maras de Jeannette Aguilar en el Salvador.

Mujeres en fuga: contexto de la migración de mujeres centroamericanas

En el informe del 2015 *Woman on the run* de la Agencia de la ONU para los Refugiados (UNHCR), se establece que como la mayoría de las mujeres centroamericanas entrevistadas declararon que huían porque cuando eran atacadas por sus parejas y exparejas y los denunciaban, no se sentían que eran protegidas por las instituciones gubernamentales. Al mismo tiempo, aseguraron que temían el aumento en la brutalidad de la violencia de las pandillas y el crimen organizado y la impunidad en sus países. Los temores de las mujeres al desbordamiento de la violencia en el TNCA son temores bien fundados, estos países no solo están entre los más violentos en Latinoamérica, sino que tienen las tasas más altas de feminicidio en el continente americano; El Salvador en primero, Honduras segundo y Guatemala tercero (Ziff Tamar).

Las desigualdades de género en estos países desempeñan un papel importante en las causas de la violencia contra las mujeres. Como anota el informe del UNHCR: "Ser mujer [en TNCA] agravó las dificultades a las que se enfrentaban [las mujeres]; esto era especialmente cierto para las mujeres transgénero" (16). Por tanto, clasificar la violencia de género, como es la violencia doméstica, como un -asunto privado- es subestimarla. La violencia doméstica es multifacética y la forma en que se superpone con otras formas de violencia no está determinada por una, sino por varias categorías que se intersectan en la vida de las mujeres centroamericanas.

Aunque la política de "tolerancia cero" es/era dirigida a las mujeres migrantes que buscan asilo en los Estados Unidos o mientras esperan en México como parte de la política Remain in México/Quédense en México también afecta a las mujeres que

transitan por México y las que se quedan en su país de origen. Con el escepticismo explícito en la “historia oficial” de la negativa de asilo como si no fuera un asunto de urgencia, hacia los relatos de las mujeres migrantes y su experiencia con la violencia doméstica, las mujeres que se quedan en el TNCA corren el riesgo de enfrentarse a una mayor validación de la violencia hacia ellas. Por ello, es necesario romper con la dicotomía patriarcal de la separación de las esferas pública y privada en cuanto a los asuntos de la violencia doméstica se refiere.

Como he venido proponiendo en esta investigación, es necesario anotar las zonas grises donde las jerarquías entre la violencia privada y la pública "están inseparablemente conectadas"(Hume 64). En las necrodemocracias donde los actos de violencia de género no se dan de manera aislada, la violencia doméstica interseca con otras formas de violencia y categorías. Esto da pie a que emerjan otras formas de violencia y efectos, como el fenómeno de la migración forzada para las mujeres de manera clandestina.

En los últimos años, el patrón de migración de Centroamérica a los Estados Unidos ha pasado de ser principalmente de hombres a incluir un aumento significativo de mujeres y niños. Sin embargo, durante décadas pasadas las mujeres centroamericanas han estado migrando, huyendo de sus países a los Estados Unidos u otros países centroamericanos a menudo dejando atrás a sus hijos y familiares por la falta de medios económicos y de las imprevisiones del viaje. Como se sabe, el viaje a los Estados Unidos es difícil para todos, pero especialmente para las mujeres. Por un lado, las mujeres que son madres tienen que lidiar con la separación de sus hijos y familiares, y llevar el trauma de la violencia que las obligó a irse. Por otro lado, la

rutas que toman por México las obliga a enfrentarse a nuevos peligros ya que su supuesto viaje hacia la seguridad, “se vuelve un viaje a través del infierno” (UNHCR 1).

Al mismo tiempo, aparte de las dificultades en el camino, las mujeres migrantes se enfrentan a las dificultades de la deportación, lo que se suma tanto a su lucha como a los mismos traumas de la violencia vivida. Por ejemplo, cuando las mujeres son deportadas porque su experiencia de violencia no es una narración “válida”, éstas no solo son retornadas al contexto del trauma y la amenaza inicial, sino que sus temores y sufrimientos se exacerbaban después de estar expuestas a otras experiencias de violencia durante su tiempo en los centros de detención en los Estados Unidos o mientras viajan o esperan en la frontera en México (UNHCR 35).

Tomando en cuenta todas las dificultades que implica migrar para las mujeres más la brutalidad de la violencia de género que en esta tesis se he venido trazando en las necrodemocracias en este capítulo se aborda la temática de migración y violencia de género y establece los siguientes interrogantes: ¿qué cuenta como una narrativa “legítima” de violencia para las mujeres migrantes?, ¿quién tiene acceso a esta narrativa?, ¿es sólo la violencia física que obliga a las mujeres a huir lo que cuenta dentro de la narrativa “válida” para migrar o cuenta la violencia que no se ve, la simbólica y estructural?, y ¿qué pasa con la violencia con la que se encuentran durante su viaje por México, debe de ser comprendida dentro de la misma experiencia de violencia a la hora de pedir asilo? Mientras preguntas similares a las previamente establecidas han sido ampliamente exploradas desde diferentes perspectivas de las ciencias sociales, en este capítulo las exploro con un análisis crítico del documental

María en tierra de nadie (2011) de la documentalista salvadoreña Marcela Zamora Chamorro. En este análisis presto atención a la narrativa testimonial de las mujeres migrantes y cómo desafían las “historias oficiales” que busca deslegitimar las múltiples manifestaciones de violencia de género como “crimen privado”.

Aunque en *María en tierra de nadie* ninguna de las mujeres migrantes planea pedir asilo, sus experiencias con la violencia económica como el motor que las impulsó a emigrar hace eco con la experiencia actual de muchas mujeres centroamericanas que en los últimos años han salido de sus países con la esperanza de solicitar asilo ya sea en México o Estados Unidos. En este sentido, en este capítulo primero observo cómo los testimonios de cuatro de las 7 mujeres migrantes describen las razones para migrar como consecuencia de las diferentes manifestaciones de la violencia de género. Una violencia que se da de manera multigeneracional. En segundo lugar, examino de qué manera estas mujeres migrantes indocumentadas negocian, en palabras de Judith Butler, con la *distribución diferencial de la precariedad*.

Es decir, observo en qué momentos en el camino esta posición se vuelve resiliente a medida que las mujeres crean estrategias de resistencia y hacen que las experiencias menos visibles y normalizadas de violencia y opresión sean reconocibles. Sean estas estrategias en práctica aparentemente simples como llevar consigo símbolos religiosos o movilizarse y hacerse “aparecer”, en el sentido butleriano, en la caravana

de madres que busca y demanda a las autoridades en México y Centroamérica la búsqueda de sus hijas desaparecidas⁴⁹.

En relación con los argumentos previos, en este capítulo arguyo que en el documental *María en tierra de nadie*, hay una estructura narrativa circular que amplía nuestra comprensión de la violencia hacia la mujer en las necrodemocracias como parte de una estructura sistémica en la que intersecta la clase, raza y género entre otras categorías. Un método que este capítulo toma para explorar esta idea es a través del enfoque teórico que nos ofrece la *interseccionalidad*, tal y como fue desarrollado por académicas feministas afroamericanas para visibilizar cómo en la discriminación y desventajas en la vida de las mujeres negras intersectan las categorías de raza y género. Pensar en la *interseccionalidad* en el contexto de las necrodemocracias nos ayuda a ampliar cómo estas mismas categorías colocan a las mujeres centroamericanas en mayor riesgo de pobreza, deterritorialización y, por ende, en mayor riesgo de violencia. Estas categorías interseccionales en la vida de la mujer centroamericana las obligan a migrar en secreto, solas y sin dinero. Además, las coloca en otros contextos de discriminación donde la subjetividad como migrantes añade otras categorías que intersectan como la discapacidad y la vejez.

La interseccionalidad del género, raza y clase en las mujeres migrantes.

La *interseccionalidad* es un término acuñado y desarrollado por la experta legal afroamericana Kimberlé Crenshaw, y fue pensado como una categoría analítica que ayudaría a nombrar y entender las múltiples dimensiones de discriminación de las

⁴⁹ Aunque en las caravanas es para madres en busca de hijos o hijas desaparecidas, uso el pronombre femenino porque quiero destacar específicamente el hecho de que es una madre en busca de su hija.

mujeres negras. Particularmente, con sus experiencias en el ámbito de las desigualdades en el área laboral. Crenshaw arguye que la experiencia de la mujer negra era entendida o resuelta dentro de una dicotómica de categorías: la feminista y la antirracista. Crenshaw anota:

The problems of exclusion cannot be solved simply by including Black women within an already established analytical structure. Because the intersectional experience is greater than the sum of racism and sexism, any analysis that does not take intersectionality into account cannot sufficiently address the particular manner in which Black women are subordinated (Demarginalizing 140).

Como señala Crenshaw en esta cita, las experiencias con la discriminación de las mujeres negras son multiplicativas no aditivas por ende no puede entenderse desde una sola postura, pues no es solo la raza lo que las subordina, tampoco es solo su género, sino la intersección de ambos.

Las mujeres negras, al igual que las mujeres centroamericanas son heterogéneas, y sus experiencias no se subsumen en categorías tradicionales separadas. Es decir, las mujeres que son negras, indígenas, mestizas, transgénero y pobres no son maltratadas solo porque sean pobres o solo por su raza, etnia etc. Sino por lo que hace de ese sujeto el hecho de que estas categorías atraviesen su cuerpo. Por ejemplo, en términos raciales las mujeres mestizas, indígenas y negras centroamericanas son afectadas por la violencia estructural por la falta de medios económicos, educación, vivienda, salud, etc. Algo similar podríamos decir por su sexualidad o clase⁵⁰. Es

⁵⁰ Véase <https://www.hrw.org/es/report/2020/10/07/vivo-cada-dia-con-miedo/violencia-y-discriminacion-contra-las-personas-lgbt-en-el>

decir, son discriminadas de múltiples maneras lo que hace que no encuentren salidas viables a su situación.

En cuanto a las formas en que la violencia doméstica intersecta en la vida de las mujeres centroamericanas, es equiparable a lo que describe Crenshaw sobre las mujeres negras: “the violence that women experience is often shaped by other dimensions of their identities such as race and class” (Mapping, 1242). Es importante aclarar que con esto no quiero decir que solo las mujeres pobres tienen experiencia con violencia doméstica, lo cual sería, tomando a Rita Segato, guetificar la violencia. Sin embargo, los índices de mujeres centroamericanas que sufren violencia doméstica son de zonas rurales y urbanas menos privilegiadas son mayores (Oxfam 50).

De modo que es evidente, que en la vida de las mujeres centroamericana muchas categorías intersectan e influyen el mantenimiento de la cultura patriarcal que se da tanto en los hogares y las calles, como por los sistemas institucionales que no las resguardan. En los testimonios de mujeres migrantes presentados en *María en tierra de nadie* sus narraciones ilustran cómo es la pobreza y el abuso por parejas o exparejas, los patrones de la violencia doméstica que las obligan a migrar. Como veremos más adelante, de todas las mujeres entrevistadas la mayoría no vive con sus parejas y no reciben ayuda financiera lo que las hace las únicas responsables de cuidado y manutención de sus hijos. Además, las mujeres que no tienen hijos vienen de familias pobres y han sido abusadas por sus familiares masculinos, por lo que han tomado la responsabilidad de migrar y proteger de los mismos infortunios a sus hermanas menores y apoyar a sus padres económicamente. Por tanto, estas mujeres se insertan dentro de la “cadena del cuidado global” y toman de alguna manera el rol de

proveedoras, problemática que poco se ha trabajado y que influye tanto en la experiencia interseccional de violencia tanto en la mujer que migra como la que se queda.

En cuanto a la representación de las mujeres migrantes y sus experiencias, primero quisiera hacer un paréntesis y señalar que aunque películas como *Which way home* (2009), *Who is Dayani Cristal* (2013), *La Bestia* (2011) y *La jaula de Oro* (2013), entre otras, se han centrado en exponer las duras experiencias del viaje de migrantes centroamericanos como subirse al tren conocido como "La Bestia" y ser asaltados por policías o pandilleros o ser asesinados y desaparecidos, en ninguna ocasión el enfoque de estas obras se ha centrado únicamente en las diferentes experiencias de las mujeres migrantes. Esto con la excepción de *Sin Nombre* de Gael García Bernal. De hecho, siempre que ha habido protagonistas mujeres, como Sabina Rivas en *La vida precoz de Sabina Rivas* (2012), de Luis Mandoki, y *De nadie* (2005), de Tin Dirdamal, la representación y el compromiso con las mujeres migrantes y sus experiencias con la violencia en el viaje se concilia con la representación de otros personajes migrantes masculinos. Y, cuando no es así, las experiencias de las mujeres migrantes están rodeadas con preguntas incómodas en las que se ven obligadas a revelar el doloroso trauma sobre la violencia sexual, mientras que ellas mismas todavía están negociando con la traumática experiencia.

Si bien no tengo la intención de ignorar la importancia de estos filmes y la forma afectiva en que muestran la tragedia humana del migrante centroamericano, su manera de abordar las experiencias de las mujeres migrantes, en particular las que sufren violencia sexual, es problemática. Exponer a las mujeres migrantes y sus

experiencias con violencia sexual como violación y acoso sexual físico y verbal frente a una cámara no necesariamente ilumina la experiencia de las mujeres migrantes con violencia mientras migran.

En su estudio sobre albergues de migrantes en México, Wendy Vogt ha comentado sobre este punto y señala que ha encontrado que muchas veces en los medios que visitan los albergues para observar los migrantes hay un profundo interés en registrar “explicaciones detalladas” de las experiencias de las mujeres con la violencia sexual. El problema con este interés según Vogt, es que esta forma de recopilar las experiencias de las mujeres migrantes provee estadísticas mas no reconoce la magnitud del problema de la violencia contra los cuerpos de las mujeres migrantes. En todo caso, lo que hace es volverla parte del discurso mediático de la violencia y la hace tolerada ante los ojos del espectador. De modo que, la violencia contra la mujer centroamericana migrante se normaliza. En palabras de Vogt:

Making violence against women legible is a key task of the migrant right movement. We cannot address a problem until we recognized that it exists. Yet it seems to me that there was so much sensationalized discourse around violence against women that it had become almost normalized. Women being raped was the status quo (17).

En otras palabras, para Vogt la normalización de la violencia sexual contra el cuerpo de la mujer centroamericana, como también lo sugiere Zamora en el documental, es un problema macro y diverso que no sólo depende de cuantificarlo. Esta es una problemática que demanda de promover una toma de conciencia desde una perspectiva humanitaria. Por tanto, no es necesario someter a la víctima al trauma y al

dolor de la violación dando detalles específicos a la hora de pedirles que cuenten su experiencia, con el fin de tener datos estadísticos. Más bien, lo que se necesita es reconocer el problema y visibilizar los sistemas vigentes que permiten este tipo de actos, en particular cuando México, al igual que los países del TNCA, tiene niveles equiparables de violencia contra la mujer. Más aún cuando se dice que es por la mexicanización⁵¹ de los países del TNCA lo que obliga la migración clandestina por México.

Por otro lado, es esencial mantener en mente que la experiencia del viaje es tan diversa como las mismas mujeres que los hacen. De modo que es necesario ampliar y mejorar tanto las técnicas de representación como las mismas formas de exposición de la mujer migrante.

Hago este paréntesis porque en *María en tierra de nadie* se presenta la problemática de la normalización de la violencia contra la mujer, pero en contraste con otros filmes lo hace no solo mostrando las experiencias duras y físicas sino que además lo hace mostrando el proceso de construcción de subjetividad a través del viaje. Es decir, se presta valor a las experiencias y las relaciones entre las mujeres y los procesos de sororidad o individualidad.

⁵¹ Xavier Servitja Roca ha señalado que la “Mexicanización” de la seguridad define las políticas de seguridad establecidas en un sistema democrático que utiliza a las Fuerzas Armadas de forma temporal y transitoria para combatir a los grupos del crimen organizado. Estas políticas se basan en las propuestas hechas por el presidente mexicano Felipe Calderón, como parte del programa de la guerra contra las drogas. Durante la implementación de estas políticas aumentó la violencia entre los narcotraficantes, políticos y militares México por lo que según algunos académicos de violencia contra la mujer en México tomó un

De igual manera un punto relevante y de resistencia en este documental es que la experiencia de la mujer migrante se cuenta desde la postura de las mismas mujeres. Tal y como la misma Zamora lo expresa en una entrevista⁵², lo acostumbrado para narrar la experiencia del migrante centroamericano era a través del hombre, aunque se tratara de narrar la experiencia personal de alguna mujer.

Es decir, en este documental a excepción de algunas escenas en la que se ven los hombres como compañeros de viaje, y que las mujeres migrantes conocieron en el camino, en particular en el caso de Marta y Sandra, el sujeto de acción y sujeto de voz es la mujer. Un hecho que le da autoría a la sujeto migrante y no la expone al voyerismo mucho menos al morbo.

En este documental sean madres o no, Zamora crea una narrativa de las experiencias que como migrantes en el camino, construyen una identidad propia pero lo hacen exponiendo cómo en sus vidas han intersectado la violencia económica, violencia doméstica y la falta de apoyo institucional. Pues, es esta intersección lo que ha obligado a estas mujeres a salir de sus países y dejar a sus familias.

María en tierra de nadie es una documental que visibiliza la realidad amenazada de las mujeres migrantes bajo las retóricas coloniales y antimigrante que suscitan la percepción que ciertas formas de violencia hacia la mujer como “naturales”. Pues al naturalizar la experiencia de violencia se invisibiliza,

María en Tierra de nadie: “ella emigró por mí y por sus hijas”

Con una estructura narrativa circular, el documental *María en tierra de nadie* comienza y termina en El Salvador con la historia de Doña Inés, quien viaja por

⁵² Para ver la entrevista complete véase <https://www.youtube.com/watch?v=rgCgnlw9Lb>

México con la caravana de Familiares de Migrantes Fallecidos y Desaparecidos (COFAMIDE). Doña Inés busca a su hija desaparecida desde hace 4 años, Sandra Mabel Sánchez Martínez. La ruta de las madres de la caravana es paralela y sigue un orden cronológico a la ruta “clandestina” que los migrantes toman. De modo que se crea en el hilo narrativo que entreteje dos ejes temáticos que se relacionan. Por un lado, se desarrolla el posible trayecto y destino que tuvieron sus hijos desaparecidos, quienes al igual que las y los migrantes del documental toman. Por otro lado, se refleja el patrón que la pobreza crea como parte de la violencia y precarización en la vida de las mujeres que son obligadas a migrar. Dentro del hilo narrativo, este último punto se esboza en los testimonios e historias de Doña Inés, su hija y las salvadoreñas Sandra Campos y Marta Muñoz principalmente, y se complementa con los testimonios de otras mujeres que han quedado a lo largo del camino en albergues, prostíbulos y hasta cementerios.

Sandra Campos y Marta Muñoz, a diferencia de Doña Inés y las madres de la caravana, pero probablemente de manera similar a la que sus hijas e hijos desaparecidos se vieron obligados a tomar, viajan por rutas peligrosas donde corren el riesgo de ser asaltadas, violadas, secuestradas y asesinadas. El tránsito de las migrantes por estos caminos, que van a lo largo de las vías del tren, fincas y montañas, no es nuevo. De hecho es parte del "efecto embudo" que la militarización de México como consecuencia de las políticas migratorias de los Estados Unidos hacia los migrantes centroamericanos desde hace años. Al mismo tiempo Zamora y su equipo viajan, pero no siempre con las migrantes o las madres de la caravana. Por ejemplo, en ocasiones cuando las mujeres viajan en el tren, y

salen antes que Zamora. El equipo de filmación y Zamora toman la ruta “segura” y llegan al punto de encuentro mucho antes que las mujeres por lo que lo que les toca esperarlas. Esta imagen nos muestra en muchas maneras como la separación en la movilización por México entre Zamora y las migrantes es un oxímoron que muestra la falta de humanidad que obliga a los migrantes a tomar rutas largas, peligros cuando, podrían ser posible que las hicieran junto a Zamora.

Dentro de la estructura narrativa del testimonio de Doña Inés, Sandra Campos y Marta Muñoz, también se entrelaza la intervención con otras mujeres migrantes. Una de ellas es Jazmín, quien dice que fue por curiosidad que migró con una amiga quien la vendió, sin ella saberlo, por \$50 y desde Nicaragua. Después, se nos presenta a Marilú, quien un año atrás mientras viajaba en el tren "La Bestia" la empujaron. Al final nuevamente el personaje de Marilú vuelve a presentarse, pero esta vez es cuando está de regresando a su país de origen, Guatemala. Y, por último, en el albergue Saltillo (Norte de México) conocemos a Janet e Irma, dos jóvenes que se conocen en el camino cuando fueron secuestradas por miembros del cartel mexicano de drogas Los Zetas. Porque no pudieron pagar el rescate, lo cual equivalía a \$500 una de ellas fue usada para trabajo forzado (Janet, fue cocinera y lavandera del carnicero que descuartizaba de migrantes que podía pagar) y, la otra Irma fue, vendida por el tío con quien viajaba y los Zetas la usaron de objeto sexual cuando fue violada de forma repetida a lo largo de 4 meses.

La mayoría de estas mujeres son madres y el papel de la madre migrante ha sido una de las concentraciones de otros análisis de este documental. Por ejemplo,

centrándose en la idea de “mothering across borders” y la falta de visibilidad de las narrativas sobre madres migrantes de Heather Hewett, Yajaira Padilla argumenta que la representación de las mujeres migrantes en este documental desafía la imagen de las mujeres indocumentadas latinoamericanas que ha sido conciliada por los medios populares estadounidenses y por la imagen de las madres migrantes mexicanas: En palabras de Padilla:

In highlighting the experiences of Sandra, Marta, and Doña Inés as mothers and, more generally, the reality of Central American female migrants transiting through Mexico, Chamorro's [Zamora's] film helps to address the silence with regard to narratives of immigrant mothers that Hewett rightfully underscores. More than provide these women with a forum to voice their experiences, however, this film makes these women legible in a US (and Mexican) context in which, as the above discussion suggests, they are readily posited as threats to American society and national security. [...] The film accomplishes this objective by providing an apt context for understanding these women's reasons for migrating and the obstacles they face in route, as well as by emphasizing the enduring commitment of these women to their children and their suffering (104).

Ciertamente como lo señala Padilla en la cita anterior, hasta hace algunos años no había habido muchos estudios en cuanto a las experiencias de las migrantes centroamericanas por México y en particular en torno a la imagen de la madre. De hecho, este documental es prueba de ello, pues a pesar de que su producción fue hace más de una década son escasos los estudios sobre él.

En cuanto a la imagen materna en el documental, no niego que, el hecho que casi todos los personajes en el filme son madres demuestra que la maternidad y el deber por los hijos es la determinación que impulsa a estas mujeres a migrar. Pero, considero que no se puede solo hacer un enfoque en la madre migrante para decir que la experiencia de las mujeres migrantes centroamericanas sea legible. Esto dejaría por fuera las experiencias y razones de migrar de otras mujeres que al igual que Irma, en *María en Tierra de nadie*, no son madres, pues al menos cuando narra que fue secuestrada por los Zetas no se identifica como tal, sino, que también hay niñas y mujeres jóvenes, transgénero y solteras que están huyendo de amenazas similares a las que intersectan tanto por su condición de género como clase, raza y discapacidad. De igual manera, en mujeres como Irma, también se puede ver un impulso maternal del cuidado como el detonador del viaje cuando viajan por proveer para sus familiares.

En particular, este sería el caso para las mujeres, que provienen del TNCA donde los niveles de pobreza, violencia y brutalidad son exacerbados. Pues madres o no, las mujeres en Guatemala, Honduras y El Salvador están expuestas a la violencia y lo que difiere es la manera en que la perciben y la experimentan. En este sentido, es fundamental considerar no solo la representación de la “buena madre” como razón de migrar y no ser vista como una amenaza. Sino que también debemos de tomar en cuenta otras formas o aspectos del sistema patriarcal en el que la violencia simbólica, física y estructural intersectan. Pues también la violencia criminal y la amenaza a la restricción de navegar el espacio público sin

miedo a la violencia y al acoso sexual, es razón suficiente para entender a la mujer migrante centroamericana y su compromiso y entrega a la hora de migrar.

De cualquier manera, es importante mantener en mente que tanto el clasismo, racismo y otras manifestaciones de violencia contra la mujer son fraguadas por una misma estructura patriarcal y colonial que obliga a las mujeres a volverse migrantes y luego, una amenaza al cruzar el río Suchiate, la división física entre Guatemala y México.

Entre la pobreza y la violencia doméstica: “así es la cosa”

En vínculo con una de las propuestas anteriores, en este apartado el testimonio de las mujeres migrantes en el documental *María en Tierra de nadie*, tiene un efecto visible de la pobreza como parte de un sistema de discriminación de género que intersecta con otras formas reconocibles de violencia. Este aspecto en la narrativa del documental tiende a representarse entre los personajes de las mujeres que fueron abandonadas por sus parejas en condiciones económicas precarias. De hecho, este aspecto se observa como algo “común” o dado por sentado y que se da de manera generacional, lo cual es un problema mayor. La “herencia” de la violencia, apunta a la reproducción de roles aprendidos y de la repercusión que la sociedad patriarcal tiene sobre las mujeres.

En cuanto a la pobreza hay que destacar que, desde las primeras escenas del documental en Sensuntepeque, El Salvador, podemos distinguirla cuando en una de las primeras tomas se observa a una mujer mayor, vestida de ropa humilde, transitando las calles del pueblo. Luego en una toma de primer plano se nos presenta a esa mujer como Doña Inés, quien es bien recibida en una tienda de

comestible mientras saluda a los dueños con una bendición. Punto seguido, se muestra cuando Doña Inés saca un pequeño paquete de dulces de una bolsa plástica negra para vender por un dólar.

Esta acción de inmediato toma un significado semiótico, pues es ahí cuando la vecina le pregunta si está planeando otro viaje para ir a buscar a su hija. En este momento se descubre que esta “transacción comercial informal” es habitual para Doña Inés, y queda claro que, por un lado, Doña Inés es parte de la comunidad y se le reconoce como tal a ella su dolor y duelo por la pérdida de su hija. Por otro lado, el énfasis que hace Zamora para narrar la condición precaria de Doña Inés, en esta escena cuando vemos a esta mujer “salariar” o ser parte de negocio informal de la venta de dulces que queda entredicha la precariedad de su condición social y vulnerabilidad. En otras palabras se visibiliza hasta cierto punto la absurdez de la pobreza en su medio de patrocinar su viaje a un nivel transfronterizo para buscar a su hija.

Ambos aspectos planteados sobre esta primera imagen son importantes en la medida que observamos como intersectan la pobreza como medio de violencia estructural y género en la vida de Doña Inés y su hija desaparecida.

Ahora bien, mientras en las primeras imágenes se expone la condición física, emocional y social de Doña Inés, no es hasta la siguiente escena, en su casa, donde se revela a fondo la intersección entre su precaria condición emocional y económica. En esta escena, Doña Inés, mientras remueve frijoles hirviendo en una cocina rústica, sin paredes con una caldera o fogón, en voz quebrantada habla con Zamora sobre sus intentos de disuadir a su hija Sandra Mabel Sánchez Méndez de

migrar a los Estados Unidos. Doña Inés, con una honestidad y dolor que penetra el lente de la cámara señala:

"Le estaba diciendo (a mi hija) que no se fuera, porque ya teníamos la casa, pero sabe que necesitamos más que una casa. Ella tenía las dos niñas y también para ayudarme porque no puedo trabajar más. Emigró para ayudarme a mí (añade pausa), a sus hijas. Y le pido al señor que la encuentre porque la extraño".

En esta última frase Doña Inés añade un énfasis emocional mientras mira fijamente a la cámara. Esta reacción que se presenta en primer plano, no sólo hace que la historia de dolor conecte, o tomando las palabras de Sara Ahmed, nos impresione y hagan de su experiencia de dolor un sentimiento colectivo al conectar con la audiencia. Además, hace que su dolor por su hija desaparecida, sea un duelo colectivo. Pues a pesar de que las palabras expresan su esperanza por encontrarla con vida su rostro refleja lo contrario. Es más, el dolor y la tristeza de Doña Inés parecieran aumentar a medida que una de sus nietas, quien podría ser la mayor, (Figura 5) sentada a su lado, la mira en silencio. El rostro de esta niña, cuyo nombre no se revela, refleja una mezcla entre tristeza, confianza y desesperanza, cuando ve hablar a su abuela.

El lenguaje de las miradas entre la abuela y nieta tal y como queda en el registro de esta imagen, reflejan una historia desgarradora de dolor, que une a ambas mujeres de dos generaciones unidas por un mismo dolor y al parecer un mismo destino. Al mismo tiempo, el testimonio de Doña Inés y la reacción de su nieta corresponden a la desalentadora historia de pobreza que, como ella misma señala



Figura 5: Nieta de Doña Inés en *María en Tierra de Nadie*.

mientras habla de su hija Sandra, obliga a las mujeres centroamericanas a emigrar no sólo como madres, sino como hijas.

La distribución de la precariedad en la vida de estas mujeres opera en circularidad, y hace de sus vidas una paradoja. Es decir, cuando Doña Inés revela que una de las razones de migrar de Sandra era para apoyarla a ella económicamente, porque ya no tiene la misma capacidad de trabajar, Zamora enfatiza en dos puntos que están relacionados con su nuevo rol como cuidadora/tutora de sus nietas. Por un lado, está la disyuntiva que se da en el caso específico de doña Inés y esa múltiple subjetividad entre madre, abuela y activista. Por otro lado, está el problema de la dependencia económica de las remesas como salida para las familias y mujeres en situaciones económicas vulnerables. Por el caso, ahora Doña Inés no solo tiene la responsabilidad de cuidar a sus nietas como única pariente, sino que además tiene el papel de proveedora principal. Esto hace del personaje de esta mujer un patrón social que se encuentra en muchas familias que esperan sobrevivir de las remesas que los familiares que migran envíen.

De igual manera, la historia de Doña Inés hace eco con la experiencia cada vez más común de muchas abuelas, y, no solo en Centroamérica, sino a lo largo todo Latinoamérica. Por ejemplo, Tanja Bastia en su estudio sobre la migración de mujeres de Bolivia a Argentina o a España, señala que uno de los patrones comunes encontrados de las mujeres mayores y pobres es que son parte de la “cadena global del cuidado” (the global care chain, propuesto por Hochschild). Es decir, las abuelas están involucradas en el cuidado de sus nietos, cuando sus hijos, pero más que nada sus hijas, migran. Estas mujeres, al igual que Sandra, la hija de

Doña Inés, dejan a sus hijos para ir a una nación más desarrollada para ejercer, en muchas ocasiones, el mismo cuidado que sus madres les dan a los hijos, entre otros oficios. Esto, según Bastia, es común, aunque sea notorio que las abuelas por su edad avanzada, y la falta de dinero y enfermedades requieren de cuidado extra a ellas mismas.

El caso de Doña Inés no es diferente. A pesar de tener 60 años, el aspecto físico y palabras reflejan que lleva una vida precaria llena de dolor, trauma, carga emocional y económica, que es bastante pesada para ella y sus medios. Doña Inés, como Bastia observó en Bolivia, ilustra como la pobreza en la vejez en poblaciones marginadas obliga a estas mujeres a retomar el rol de género y “empezar de nuevo”, ahora criando a sus nietos.

Con esto podemos deducir que cuando las madres son las únicas responsables de sus hijos y emigran, la experiencia de la migración no sólo transforma sus vidas, sino también las vidas de los que se quedan, los hijos, los padres, y otros familiares. Lo problemático de esta situación, como lo representa Zamora a lo largo del documental con el viaje por México de Doña Inés es que además de aumentar la carga económica en las mujeres ancianas, aumenta su vulnerabilidad. Por ejemplo, en la escena de la casa de Doña Inés, cuando narra directo a la cámara se puede percibir que después de la desaparición de su hija su situación no ha hecho más que empeorar. Ahora además de ser responsable del bienestar de sus nietas también tiene la responsabilidad moral y humana de buscar a su hija y evitar, probablemente, que sus nietas hagan lo mismo y emigren. Esta situación parece que sólo empeorara a medida que Doña Inés envejece y

empobrece. Doña Inés ahora no es acta para trabajar y sus nietas aún son demasiado jóvenes para hacerlo. Por tanto, se da la posibilidad que se reproduzca el eterno ciclo de pobreza heredada, lo que quiere decir que ahora sea su nieta la que también tenga que mirar. Este último punto es sugestivo con la escena final en la que Doña Inés termina junto a su nieta en una posición de cadena, ambas mujeres están unidas por el eslabón que las une y el cual es una imagen de su hija. Este eslabón de la imagen, a parte de los lazos emocionales y parentesco que se ve que son fuertes entre la abuela y la nieta, es frágil. Por tanto al ser removida la fotografía, que podría ser también en términos simbólicos al ser olvidada, entre las dos mujeres solo deja el vacío del espacio literal de lo que fue la hija Doña Inés y que ya no está.

Sandra Campos: “me deportaron sola, no mi hija. Mi hija si está allá”.

Una historia similar de precariedad a la de Doña Inés, su hija y sus nietas, la cuentan las otras dos protagonistas de documental, Sandra Campos y Marta Muñoz. Ambas mujeres son salvadoreñas y se identifican como madres solteras que tuvieron que abandonar su país y sus hijos debido a la precaria situación de pobreza que vivían. La primera introducción a estas mujeres ocurre en el albergue de Tecúm Uman en Guatemala. Aquí el espectador se entera que, para Sandra, a diferencia de Marta, ésta es su segunda vez emigrando.

Así, con una imagen de las dos mujeres sentadas de forma casual en un patio rodeado de plantas de banano, característico de las “repúblicas bananeras,” Zamora introduce a Sandra quien señala: “la primera vez que fui a los Estados Unidos fue porque el padre de mis hijos me dejó, y no tenía yo como mantenerlos.

No alcanzaba [el dinero]". Después de esta introducción, Sandra afirma que una vez en los Estados Unidos estaba trabajando en un restaurante cuando fue deportada sin su hija porque, "ella [mi hija] era americana. Me deportaron sola, no mi hija. Mi hija si está allá".

A estas alturas ya nos hemos familiarizado con las crisis humanitarias de separación de niños migrantes centroamericanos de sus padres debido a la retórica antiinmigrante y las políticas que fueron impuestas por la Administración Trump y otras pasadas, como la del Presidente Obama. De hecho, ahora la historia de Sandra puede que ni siquiera suene sorprendente, particularmente con el informe sobre los 545 niños que fueron separados de sus padres en la frontera en el 2019, y que meses después, no solo no habían sido reunidos de nuevo, sino que no podían localizarlos (Dickerson). Sin embargo, la manera en que Zamora crea una narrativa con el testimonio de Sandra es clave para entender la situación de esos 545 niños. La historia de Sandra hace visible la falta de atención y humanidad de la práctica de separación de niños y padres, que claramente con su ejemplo ha estado sucediendo durante mucho tiempo. La diferencia entre la historia de Sandra, y la actual, es que ahora se ha dado a niveles masivos por la política de “tolerancia cero” y es de conocimiento público.

Aunque esta no sea la única hija de quien Sandra ha sido separada en su vida, ya que dejó a sus otros hijos la primera vez que emigró a los Estados Unidos, el hecho es que esta separación de su hija representa una separación basada en relación de poder en la que su nacionalidad, raza y género intersectan cuando la deportan sola. Consecuentemente, cuando Sandra afirma que no se le permitió

llevar a su hija a El Salvador porque, a diferencia de ella, su hija “sí es americana”, sus palabras exponen un acto de discriminación que conlleva un signo de exclusión racial y de género. La separación se vuelve un castigo tanto para la madre como para la hija. De hecho, la deportación de Sandra sin su hija revela cómo esta decisión no sólo afectó su vida mientras estaba retenida en los Estados Unidos, sino también después, cuando fue deportada. Pues una vez de regreso en El Salvador sin su hija, que Sandra es obligada a migrar de nuevo, tomando nuevas rutas clandestinas que implican mayores riesgos para ella.

Puesto de otra manera, la situación de Sandra, en particular por la manera en que la muestra Zamora con esa primera imagen de esta mujer sentada en un trozo de madera sin nada más una historia real que contar sobre falta de lógica y criterio moral que tiene la separación por las autoridades de los Estados Unidos de ella con de su hija, revela como su dolor no se considera. Mucho menos su vida es vista como una vida humana y digna de respeto y consideración. Cuando Sandra es deportada, su condición precaria y vulnerable como indocumentada es reconoce por las autoridades, “pero para justificar la imposición de lesiones sobre ella” (Butler, 483). En otras palabras, el único momento en el que Sandra dentro de los Estados Unidos tiene el “derecho de aparecer” es dentro el imaginario de los migrantes, pero como una -ilegal-. Una amenaza, y, por ende, debe ser expulsada y castigada por su "delito" de haber entrado al país sin documentación legal.

En este sentido, la existencia de Sandra como -menos humana- o "no humana" se establece a través de un acto de otredad, que opera “colocándola como una criatura viva al borde de la acera, un forastero indeseable”, opuesto a un

nosotros (Butler 488), es impugnada con su representación y colocación como personaje principal dentro del documental.

Ahora bien, quisiera exponer que mientras Sandra es vista como la alteridad, su hija, cuando no se le permite estar al lado de su madre, es colocada dentro de una clase o tipo de *nosotros*, por su derecho de nacimiento. Con esta observación no pretendo sugerir que la hija de Sandra no sea vista como una amenaza interna a futuro, como señala Padilla sobre la opinión hacia las mujeres de las minorías nacidas en Estados Unidos. Pero, tomando las palabras de Butler cuando vemos el trato hacia Sandra como no humano, estamos tomando por entendida que hay “una distribución diferenciada de la precariedad” que se impone sobre ciertos grupos y se prolonga (Butler 435). En el caso de Sandra y las otras migrantes desde el momento en que ya no tienen el apoyo y la protección dentro de su mismo país (no me refiero a una protección paternalista por parte del Estado en sustitución del hombre como pareja responsable sino con entidad que responsable de poblaciones y mantener la equidad) y migran clandestinamente se prolonga su precariedad.

De modo que, en el momento de la deportación y separación de su propia hija, Sandra es situada, en un grado de “vida nula” que es opuesta a un “nosotros”, los ciudadanos legales y vulnerables antes su presencia. Es decir, Sandra es vista como parte de un colectivo de sujetos considerados -inmigrantes ilegales- que son un "peligro para la nación" y donde no pertenecen -legalmente-. Esta imagen impuesta en mujeres como Sandra se robustece en la actualidad, en la resolución de asilo para las mujeres víctimas de violencia doméstica y por pandillas, y, a pesar de fue disputada a nivel jurídico, cuando la administración Trump la retomó

como parte del discurso antinmigrante tuvo y continúa teniendo grandes repercusiones para la mujer centroamericana migrante.

Por otro lado, énfasis en la contra-pedagogía que el testimonio de Sandra adquiere en la representación que Zamora da también demuestra como muchas mujeres que son deportadas, y están de regreso en su país parecen encontrarse en un espacio liminal. Estas mujeres en lugar de buscar ayuda local y estatal para solventar sus problemas, como exigir la reunificación con sus hijos, son obligadas a migrar nuevamente de manera irregular. Lo que vuelve a estas mujeres en espectros de la migración. Por el caso, para Sandra migrar de nuevo y sola significa arriesgarse a perder su vida y dejar en mayor precariedad a su familia y sus hijos que dependen de ella y ahora tanto en El Salvador como en los Estados Unidos.

Mientras la hija de Sandra queda abandonada con otros familiares o amigos en los Estados Unidos, pues no es claro con quién se quedó su hija cuando fue deportada, corre el riesgo de ser parte del *estatus quo* de otra niña y mujer migrante cuyo futuro es incierto. Un cuadro familiar desgarrador al que las mujeres pobres, sin apoyo y que son víctimas de violencia doméstica son condenadas.

La historia personal de Sandra como parte de la narrativa en este documental se resiste a quedar en el silencio, mientras pone un rostro humano a las historias pasadas que al igual a la suya, tal vez, solo logremos saber por medios como *María en tierra de nadie*. Es en este sentido que este documental entra en la categoría de filme de derechos humanos, pues arroja luz sobre la situación de las mujeres indocumentadas migrantes que han quedado soterradas en el silencio.

Marta Muñoz: “que chiste tiene estar juntos muriéndonos de hambre”

Tras el testimonio de Sandra y la separación de su hija, Marta cuenta cómo después de planear su viaje sin éxito durante un año, finalmente logró hacerlo como compañera de viaje de Sandra. La personalidad de Marta, tal vez por la emoción de migrar por primera vez, es optimista y alegre y su testimonio ofrece una oportunidad para entender cómo para la mujer centroamericana migrar a los Estados Unidos de forma irregular no es ni un secreto ni algo nuevo. Además, su testimonio muestra cómo desde el proceso de pensar en migrar de forma irregular se convierte en un acto de performance en el que el sujeto migrante es desplazado emocionalmente incluso antes de que él o ella haya salido del país. El testimonio de Marta nos recuerda que el migrante desde Centroamérica vive en un estado de *stand by* en el que cualquier cosa puede cambiar, incluso planear el viaje en un caso de horas o minutos.

Considero que este último punto es claro y añade a la comprensión de la interseccionalidad de la pobreza y violencia en la vida de Marta cuando señala “estuve así por un año, en varias ocasiones tuve la oportunidad de viajar, pero no tenía dinero para hacerlo. Cuando me enteré de ella [Sandra] vi la oportunidad de viajar”.

La decisión de Marta de migrar con Sandra podría ser entendida también como una negociación de su condición precaria e itinerante. Aunque Marta no aborda de forma específica este punto en este momento, en su actitud hay un sentido implícito de solidaridad de género y confianza en su decisión de emigrar junto a otra mujer. Es más, la relación de compañeras migrantes entre Marta y Sandra puede ser entendida como una estrategia orgánica contra hegemónica que deconstruyen los estereotipos de la mujer migrante y la masculinización de la migración desde Centroamérica. Es decir,

con Sandra como la "guía" y no como "coyote", ya que no parece beneficiarse económicamente de que Marta viaje con ella, se cuestiona la imagen de los migrantes que antes solo se había asociado con la imagen activa del hombre.

En cuanto a este hecho, Zamora ha señalado que es justo la masculinización de migración de centroamericana la razón por la que surge *María en tierra de nadie*, como un documental que tiene como enfoque narrar las historias de la experiencia de la mujer migrante centroamericana. En palabras de Zamora:

[...]cuando estaba conviviendo con los migrantes en México me di cuenta que el rostro de la migración Centroamericana a los Estados Unidos tenían un rostro masculino... me di cuenta que había muchas mujeres que iban para el norte, como decimos, pero eran las que se quedaban calladas, sentadas con su matata [carga] de problemas, abusos cargando todos los cuerpos" ()

Similar a la observación de Zamora, los estudios de migración, en México y Centroamérica, han señalado que ha habido un cambio en la forma de ver la migración de las mujeres y que antes cuando estas migraban solo eran vistas como compañeras de viaje de los hombres. Sin embargo, ahora son sujetos de acción.

Las mujeres migrantes de este documental que viajan por su propia cuenta, se vuelven sujetos políticos que toman las decisiones sobre su destino y fortuna en el peligroso camino por México. Estas decisiones van desde qué y cómo llevar ropa puesta, como en el caso de Marta cuando hace un orificio en la pretina del pantalón para esconder dinero, que además no tienen ningún valor. Lo mismo sucede o cuando decide llevar con ella la imagen del Santo de los Migrantes, hasta cuándo deciden hasta qué punto o albergue llegar o si subir o no en un tren.

Todas estas acciones y decisiones toman importancia dentro de la narración del sistema de sobrevivencia del viaje como de la construcción de la identidad de estas mujeres como agentes migrantes, en *Maria en tierra de nadie*. Pues arroja luz sobre cómo mientras navegan las fronteras físicas estas mujeres también navegan fronteras simbólicas que refuerzan las divisiones espaciales y laborales de género dentro de nuevos espacios de territorialización. En particular dentro del necro-Estado de México donde el cuerpo de la mujer migrante vivo o muerto toma un valor de intercambio. Es decir, como lo plantea Sayak Valencia, la vida de las migrantes es importante no en sí misma sino por lo que puede ofrecer como mercancía.

Por otro lado, la interseccionalidad de la violencia doméstica y violencia económica o pobreza no sólo afecta a las mujeres física y emocionalmente sino que tiene que ver en la salud mental. Esta noción está relacionada con el estrés y la impotencia de poder proveer para ellas y sus hijos. Esta actitud está representada en las palabras de Marta cuando se pregunta el beneficio de quedarse a vivir en su país junto a sus hijos.

Sandra al igual que Marta dice que su decisión de migrar fue porque no miraba futuro para ella como mujer ni como madre. Por tanto, desde el comienzo Marta dice que por un año la migración se imponía como la única salida porque “que chiste tiene quedarse con ellos [mis hijos], los tres muriéndonos de hambre”. Con estas palabras en el testimonio de Marta lo que Zamora nos revela es cómo la violencia de la inestabilidad financiera irrumpe los lazos y las relaciones familiares, así como la misma estabilidad psicológica de la mujer. Para Marta, quedarse con sus hijos es una acción que la lleva a una situación tan precaria que se vuelve una cuestión de vida o muerte.

Lo más llamativo es cuando Marta dice “que chiste tiene quedarse con ellos”, porque estas líneas que esta mujer migrante usa para explicarle a Zamora su decisión de migrar son una expresión del vocablo centroamericano que tiene doble sentido. Por un lado, “que chiste” se refiere a la idea mencionada como una ocurrencia o disparate. Por el otro, significa preguntarse el valor o bien el no valor de algo. Sí para la situación precaria económica de Marta quedarse en El Salvador con sus hijos es una ocurrencia o un mal chiste que carece de valor, el viajar sola arriesgando la vida para tener otra posibilidad no parece un panorama alentador. Como espectadores, estas líneas nos incitan a ubicarnos en esa situación en que las opciones son contradictorias, pero al mismo tiempo, son iguales en el valor decisivo. Puesto en otras palabras, equivaliera a pensar; si me quedo me muero con ellos, si me y no muero, vivo y viven ellos.

Esto es semejante a lo que Doña Inés al comienzo del documental plantea cuando narra la disyuntiva que causó la decisión de su hija de partir para ayudarle a ella porque ya no podía trabajar y a sus hijas. Ahora Doña Inés tiene que trabajar, y tal vez porque ahora no tiene el apoyo de su hija.

Es en la similitud en las pocas posibilidades y opciones para las mujeres de este documental que se puede ver el arte del proceso narrativo y de edición de Zamora. Las historias intercaladas en este documental no son fortuitas, sino que son parte del contexto de las necrodemocracias en las que prevalece la falta de valor humano y opciones para sujetos como Marta, Sandra y la hija de Doña, solo por mencionar algunas.

Ahora bien, aunque Marta utiliza este lenguaje cargado para explicar su situación no necesariamente quiere decir que esto sea lo que sienta de sus hijos. Es

más cuando Marta describe a sus hijos y sus aspiraciones académicas, al principio del viaje, su rostro se ilumina de orgullo. Al igual que otras migrantes, Marta tiene la esperanza e ilusión puesta en el “sueño americano”, que al final del documental deconstruye cuando habla con Zamora por última vez, y ya del otro lado de la frontera. Con el personaje Marta, Zamora muestra que, esta al igual que muchas mujeres migrantes, confía que viajando cambiará su condición de precariedad, aunque esté lejos de sus hijos. Pero al mismo tiempo, “vuelve” a su realidad y en forma de broma e incredulidad se ríe cuando cuenta que su hijo “abogado dice que quiere ser... o hasta presidente pues”.

En conexión con esta última idea, se puede decir que cuando Marta dice, “que chiste tiene estar juntos muriéndonos de hambre,” refleja la distribución de la precariedad que por ser mujer, mestiza y pobre se revela en sus palabras. Pues claramente es el impulso de ser madre y cuidar de sus hijos lo que la ha llevado por esos rumbos y dejar a sus hijos con su padre, que, dicho de alguna manera, es también responsable por la migración forzada de Marta. En efecto, cuando Marta explica que una vez que tomó la decisión de viajar con Sandra, no se lo anunció al padre de sus hijos "por miedo a que dijera algo y porque tenía miedo de que hasta me golpeará", deja entredicho que viene de una relación violenta además de estructural física y simbólica.

El miedo de Marta de ser agredida verbal y físicamente es además demostrado más tarde en el filme cuando desde uno de los albergues llama por teléfono para hablar con su hija. Entre la tristeza de escuchar llorar a su hija Marta se muestra preocupada

por la opinión de su expareja, y le pregunta a su hija por su padre y añade: "¿qué le dijo de mí?".

La reacción de Marta durante la llamada revela dos puntos importantes sobre los efectos de la violencia en la mujer migrante. En primer lugar, Marta ha comenzado a, en palabras de Heather Hewett, "mothering across borders". Es decir, a cuidar, criar, educar etc. a los hijos a través de las fronteras. En segundo lugar, las preocupaciones de Marta sobre la opinión de su expareja demuestran como el poder de la dominación masculina opera desde la omnipresencia, pues, aunque no se puede ver, sí se puede sentir. Para Marta el poder de opresión de su expareja la persigue a través de las fronteras y se refleja en su angustia por saber que piensa sobre su acción de migrar.

Esta imagen en la que el hombre ejerce su dominio por el miedo, también, dialoga con la misma propuesta que se planea en el capítulo 3 en el cuento de Ramos, "Domingo por la noche," y el miedo que la simple pronunciación del nombre del Dr. Octavio refleja en el personaje de la esposa o mujer rica de la historia. Pero, también, está en línea con la observación de Cecilia Menjívar en su estudio en Guatemala sobre el poder simbólico del hombre sobre las parejas o esposas y cómo éstos a pesar de estar lejos, porque son ellos los que han migrado y no las mujeres, siguen controlando a través del miedo el cuerpo y comportamiento de las mujeres desde el otro lado del teléfono (Menjívar, Eterna 87). Entonces, el miedo de Marta y los otros personajes sería, como tomando las palabras de Segato, el reflejo de ese lenguaje que garantiza el tributo de la sumisión que reproduce el orden del estatus masculino, no solo antes sus pares sino en todas las estructuras (Las estructuras -144).

Ahora bien, es entendido que no hay poder y formas de control que existan sin la mínima posibilidad de resistencia. En *María en tierra de nadie*, una de las formas de resistencia a este control que representa la figura de la expareja Marta sería la apropiación que ella toma de su propio cuerpo. Cuando Marta decide migrar sola sin anunciarlo a su expareja, está resistiendo al control que este ha tenido sobre su cuerpo. Por tanto, lo que propongo aquí es ver cómo en la experiencia migratoria de Marta, Zamora nos propone pensar cómo a pesar de las dificultades el hecho de migrar es resiliente a la posesión o “dueñidad” del cuerpo dentro de una relación de violencia doméstica. Un bastidor que al obligar a la mujer a migrar de manera irregular suma la migración forzada como otro acto de violencia que intersecta en la vida las mujeres centroamericanas.

"La mujer que es fuerte [...] en el camino se vuelve más fuerte de tanto sufrimiento y humillación"

Los testimonios de Sandra y Marta, en los que la pobreza y la violencia doméstica intersectan con otras formas de violencia de género en su camino, no difieren de los de las otras mujeres del filme como Marilú, cuyas palabras introducen esta sección. Zamora presenta a Marilú casi a la mitad del documental cuando Sandra y Marta llegan de su primer viaje en tren al albergue en Ixtepec, México. Pero una secuencia antes se encuentra la que Sandra y Marta comparten con Zamora sus experiencias con agresión sexual y robo en el tren que tomaron desde Arriaga, una de las zonas más conocidas por la violencia contra los migrantes centroamericanos.

Esta escena acoge un significado en particular en el testimonio de estas mujeres por un lado difiere con la historia de Marilú mientras revela como las

migrantes negocian con su experiencia de acoso sexual y lo sucedido durante el viaje. Por ejemplo, en esta escena, primero, Marta y Sandra, incluso, antes de que Zamora les pregunte como les fue en su primer viaje en tren, ambas comparten lo sucedido. En particular Sandra quien señala, "Si vieras lo que nos pasó. Nos manosearon. Me abrieron la parte superior de la camisa, me bajaron los pantalones para ver si tenía dinero". A primera vista, Sandra parece cómoda narrando los hechos pues es ella la que decide cuándo, cuánto y cómo contar sobre su experiencia con el acoso sexual. Sin embargo, es la intervención de Marta la que añade otro nivel interpretativo a esta interpretación sobre la narración del acoso sexual. Es decir, cuando Marta explica más a fondo cómo Sandra fue "tocada" en sus partes íntima y cómo ella también fue acosada la forma de narrar las experiencias difieren. Por ejemplo, mientras Sandra quiso explicar al principio que ambas fueron "manoseadas", Marta intervino y habla del tema solo para referirse a la experiencia de Sandra, y ofrece detalles que son más gráficos.

El lenguaje de la narración de la violación cambia, al igual que cambia la dinámica entre las dos mujeres. Pues, en el momento en que Marta usa el verbo tocar y habla de forma explícita que Sandra fue tocada, ésta se muestra avergonzada y deja de hablar sobre el tema. Seguidamente, mientras todos caminan al albergue, Marta continúa dando detalles de lo que sucedió. Es más cuando Marta narra su propia experiencia su narración de alguna manera se vuelve desafiante. Marta dice; "cuando me estaban buscando [dinero] y tenían mis pantalones bajados a la mitad, les dije que todo lo que tengo encima es esto, y les mostré esto. En este instante Zamora le

pregunta -¿y qué es eso? –“la imagen del Santo del Migrante” responde Marta. Luego añade, -“estoy rezando les dije. Ya no trató de bajarme los pantalones más abajo”.

Para Marta, a diferencia de Sandra, compartir los detalles del ultrajo no es que sea agradable, pero es “resiliente” porque puede vincular ese momento vulnerable para ella con una estrategia de resistencia que como mujer y migrante construyó.

Como lo mencionaba anteriormente en este capítulo, Marta y Sandra al migrar solas son responsables de construirse como sujetos resilientes aún dentro de su propia vulnerabilidad como migrantes e invisibles. La decisión de Marta de esconder el dinero en el cinturón del pantalón y de cargar con la imagen del Santo de los migrantes es más que una creencia religiosa y un acto de fe, se vuelve una estrategia de sobrevivencia que de alguna manera una forma de empoderamiento para el resto del viaje.

Algo similar sucede con Doña Inés y las madres de la caravana. Este recorrido de las otras mujeres en el documental que se intercala entre las historias, muestra como las madres de la caravana dentro de su misma vulnerabilidad de luto crean una subjetividad resiliente y visibilizan la experiencia de sus hijos desaparecidos en el mismo camino aislado que ahora Marta y Sandra transitan. Así la caravana de las madres en el documental, similar a lo ocurrido en Argentina con las Madres de la Plaza de Mayo y otros grupos de madres activistas, tienen un potencial político que además irrumpir las fronteras geográficas penetra las temporales y espaciales. Es decir, con la posición paralela de la caravana de las madres, en particular Doña Inés, con las migrantes se crea un vínculo de empatía. A través de estas migrantes que representan

la historia de la hija de Doña Inés y de otras migrantes que quedaron en el camino por lo que se transmite el duelo de las madres en un duelo colectivo.

Como hace hincapié Judith Butler sobre el “reconcomiendo”, “Si no somos reconocibles, entonces no es posible mantener nuestro propio ser y no somos seres posibles” (52-54). Para que los migrantes desaparecidos sean seres posibles o puedan “acceder a la humanidad que no se les ha reconocido,” aún es necesario hacerlos posibles. Mientras Zamora, hace su aporte a este proceso integrado a la caravana de las madres en el documental e intercalando su viaje con el de las otras migrantes, el reconocimiento propio de poner el cuerpo en las calles para hacer un reclamo está presente en cada una de las madres de la caravana.

De hecho arguyo que es sobre la política del reconocimiento, que propone Butler, sobre la cual la caravana de las madres trabaja. Por tanto, su integración con los testimonios de las migrantes en *María en tierra de nadie* es un mecanismo de resistencia que hace un reclamo y busca reivindicar la imagen de las mujeres migrantes desaparecidas y asesinadas en el tránsito por México. En otras palabras, al acudir al reclamo, y en especial el reclamo que las madres hacen en el documental de manera literal a las autoridades en México, acude a la política del “derecho de aparecer”. Por tanto, en la medida en que las reconozcamos como espectadores este acto reclamo de las madres, formamos parte de ese reclamo colectivo.

Por otro lado, es preciso anotar que con cada detalle y prácticas de la caravana como la colocación de las cruces de madera, las pancartas con fotografías de los hijos, las ceremonias, las reuniones con las autoridades mexicanas, las fotografías de sus hijos en su pecho y los afiches con fotografías de los migrantes pegados en las paredes

de los pueblos en lo que no se les permitió, o mejor dicho, no se les permite transitar, dispara la memoria en la audiencia del documental. Lo que vuelve a los rituales de las madres en objetos circulante que provocan una impresión. Es decir, se crea una impresión del duelo colectivo que ayuda a entender aún más los efectos de la migración y la importancia de “una migración sin violencia” como el mismo eslogan de las madres lo indica.

En cuanto a la intervención de Marilú en el documental después de mostrar la experiencia de Sandra y Marta en el tren, y en paralelo al final del recorrido de la caravana de las madres es instrumental. La historia de Marilú comienza con una imagen de primer plano de ella en una estación de radio narrando el testimonio de lucha y sufrimiento para las mujeres migrantes centroamericanas. En compañía de Marilú se encuentra el sacerdote Alejandro Solalinde, director del albergue “Hermanos en el Camino” donde le han dado refugio desde hace un año. Marilú apunta,

"la mujer que viene de su país si ella es fuerte necesita ser más fuerte, de tanto sufrimiento y humillación. [...] He oído a las mujeres quejarse de su decisión [de migrar], a veces dicen "¿por qué vine, por qué no me quedé? Fuimos estúpidas por haber dejado todo atrás, nuestros hijos, por un futuro mejor y encontramos más sufrimiento y humillación."

En las líneas previas de Marilú no indican explícitamente qué tipo de sufrimiento y humillación le ha ocurrido a ella, sin embargo, es notorio que con su testimonio busca crear una narrativa colectiva sobre el reconocimiento de su experiencia personal con el de otras mujeres. La búsqueda de la colectividad puede entenderse como una forma de subrayar no sólo la complejidad de violencia física y

económica, sino también la violencia psicológica de las mujeres en su decisión de migrar y durante su tránsito. Cuando Marilú afirma que a veces hay sentimientos encontrados de arrepentimiento y duda en las mujeres migrantes, dialoga con la misma narrativa de Marta cuando habla sobre la disyuntiva de quedarse con sus hijos pero muriéndose de hambre o migrar sin ellos.

Ambas mujeres en el documental propone una narrativa alternativa que desafía aquellas narrativas que sugieren lo contrario para justificar la negación de ayuda humanitaria para los migrantes cuando transitan por México, pero también cuando llegan a los Estados Unidos.

Ahora bien, mientras la primera imagen de Marilú no revela mucho más sobre su traumática experiencia y humillación, la siguiente escena sí lo hace cuando muestra a Marilú en un plano general sentada en las vías del tren. En ese momento se revela que el sufrimiento y la humillación de la que antes hablaba porque perdió su pie derecho mientras viajaba arriba del tren y un hombre borracho la empujó. Este evento para Marilú no solo es doloroso, sino que humillante, ya que cuenta como se le negó asistencia médica en México a pesar de la gravedad de su accidente. Por lo que una manera que Zamora contrarresta esa emoción de humillación en Marilú y las imágenes de la pedagogía de la crueldad que con frecuencia deshumanizan a los migrantes es durante la toma en la vías del tren. Aquí, mientras Marilú nos cuenta la historia de lo que pasó es noche en el tren no vemos que no tienen su pie pues la toma que Zamora hace es de perfil del lado izquierdo.

La terrible experiencia de Marilú de violencia con "La Bestia", a diferencia de Sandra y Marta, no fue propiciada por criminales sino por otro migrante "[...] un

hombre borracho, que se subió al tren y me pisó la cara y me tiro fuera”. Ciertamente, la experiencia de Marilú es desgarradora y desafortunada, pero no es única. Existe un gran número de cuerpos de migrantes que son marcados de forma permanente por "La Bestia" mientras tratan de saltarse los puntos de control de inmigración o mientras están huyendo de grupos criminales (Vogt 106). Estos "accidentes" sufridos por los migrantes, como ha señalado Wendy Vogt, refutan la noción que "la migración es abstracta y una acción desencarnada". La migración es una realidad que deja marcas corpóreas, y a veces provoca que "la imagen del migrante desmembrado se vuelva casi icónica del viaje por México" (107)

El efecto corpóreo de la migración, como se observa con el caso de Marilú, no solo mutila el cuerpo, sino que deja al migrante en un estado liminal en el que su viaje toma desvíos inesperados y en los que el tiempo en México se alarga por días, meses y hasta años. En el caso de Marilú, dice que la espera fue de un año. Sin embargo, a pesar de ello Marilú no solo contempla si la mejor opción en ese momento es regresar a Guatemala, su país de origen, o quedarse en México trabajando y llevar a sus hijos a reunirse con ella. La indecisión de Marilú está relacionada con la circularidad de la violencia que se desenvuelve en la narración de su retorno a Guatemala en conexión con Doña Inés que vuelven con sus manos vacías.

Marilú, al igual que Sandra, Marta y la hija de Doña Inés, es otra mujer que migró por las mismas razones de violencia y lo vuelve a hacer, como se señala al final del documental "después de dos meses porque nuevamente fue víctima de la violencia de su exmarido". La repetición del ciclo migratorio de Marilú en *Maria en tierra de nadie*, ejemplifica la historia de muchas que a diario vuelven a intentar el viaje. Por

tanto, través de esta circularidad de documental Zamora nos propone cuestionar la irracionalidad de las retóricas antinmigrantes que afecta tanto a la mujer que queda como a la migra. Por un lado, el discurso oficial de los Estados Unidos que de la retórica del buen vecino, como la misma vicepresidenta Harris lo acaba de hacer, invitar al migrante a no migrar. Mientras, por otro lado, está el discurso que pretenden colocar a los problemas de la violencia estructural como la pobreza y la violencia de género como violencia privada.

Ambas retóricas ignoran tanto otras categorías que intersectan en la vida de las mujeres como la complejidad del contexto necrodemocrático del TNCA. La representación de la violencia de género que Zamora construye en este documental con las narraciones en los testimonios de las mujeres migrantes ha demostrado que cuando las mujeres adultas, jóvenes o niñas tienen recursos limitados sus vidas son inducidas a una posición de máxima vulnerabilidad estructural, social y política. Por ende, no son reconocidas dentro de la misma nación ni dentro de las naciones en tránsito (México) o las que buscan como destino final (Estados Unidos) para tener mejores posibilidades. Por tanto, es necesario comprender en los contextos de las necrodemocracias múltiples formas de opresión se conectan creando redes de dominación. De modo que la intersección de las violencias de género, en la vida y experiencias de las mujeres de Honduras, Guatemala y El Salvador no opera de forma aislada, más bien en un tejido complejo que hace que algunas formas de violencia contra las mujeres se vuelvan indetectables ante los ojos de la normalidad.

Para concluir, la circularidad de la narrativa en *Maria en tierra de nadie*, en la se construye a partir de los paralelismos en las experiencias con la violencia

económica y doméstica de las mujeres que migran. Esta estructura demuestra que no se puede considerar una coincidencia como tampoco puede ser vista como “normal” que las mujeres que están migrando sean pobres, mestizas, y que también, aunque no se muestre en este documental, sean negras, indígenas, y mujeres trans etc. Ni es razonable aceptar que el nuevo retrato de familia de la “modernidad prometida” como parte de las sociedades “democráticas” centroamericanas de posguerra sea la última imagen que se nos ofrece en *María en tierra de nadie* de Doña Inés con su nieta. Mujeres unidas solo por la foto de una madre e hija. El retrato de una mujer que por buscar posibilidades y opciones que dentro de la tierra que la vio nacer no le dio, termina en tierra de nadie (Figura 6).



Figura 6: Doña Inés y su nieta sosteniendo una foto de su hija desaparecida, Sandra Mabel Sánchez Méndez en *María en Tierra de Nadie*.

CAPÍTULO 6

CONCLUSIÓN

Para concluir, en el recorrido de esta investigación por los países del TNCA desde la producción cultural por mujeres desde cada uno de los países se ha podido explorar las problemática de la violencia contra en estos países. Los cuentos por María Eugenia Ramos, Waldina Mejía, y Claudia Hernández, las performances de Regina José Galindo y el documental de Marcela Zamora Chamorro, Han dado pautas necesarias para pensar en otras formas de ver el estudio de la violencia contra el cuerpo de la mujer en el TNCA. Primero, han mostrado como estos cuerpos y experiencias de violencia pueden ser vistos desde diferentes puntos de encuentro. El cuerpo del sujeto femenino como centro de estudio de la violencia puede identificarse a partir del monologo interior, la muerte como estética, el cuerpo retornado, la memoria del cuerpo mutilado el cuerpo abandonado, el cuerpo migrado. Al mismo tiempo la diversidad de obras y representaciones de violencia de género en esta investigación han demostrado que la violencia contra la mujer no es separada de otras formas de violencia, sino que es parte de una red de sistemas en cuyas estructuras operan diferentes actores del Estado y la sociedad.

El corpus de escritoras del TNCA que trabajan la violencia se limita a las obras incluidas, pero brindan una introducción a estas preocupaciones que las obras de muchas otras autoras y artistas trabajan. Por tanto, es necesario indagar más en las manifestaciones de violencia que la producción cultural por mujeres nos ofrece en

particular en esta zona de Centroamérica. Este punto es particularmente importante porque mientras estos países tengan los niveles de violencia reportados en la actualidad las mujeres seguirán corriendo el riesgo de experimentar peores formas de violencia en el futuro.

Por otro lado, la visibilidad que ofrecen estas producciones culturales ilumina el contexto social de la extensa violencia de género en conexión con otras formas de violencia las cuales afectan no solo a las mujeres, sino que también a los hombres. A aquellos que no conforman con los patrones establecidos dentro de la cultura machista. Por otro lado, como lo demuestra el capítulo 4 es a través del estudio de las causalidades del TNCA que obligan a las mujeres a migrar que podemos entender como los sistemas de precarización y discriminación laboral y seguridad económica marginalizan y ponen en desventaja a poblaciones ya vulneradas por la pobreza, la falta de salud y educación.

Además, como se sugiere en el marco teórico propuesto en el capítulo 2, es necesario trazar la historia y (re)creación de las democracias bajo la redistribución de los tratados económicos para entender no solo las implicaciones del uso del término Triángulo Norte, sino para comprender como mientras estos países estén sujetos a la imposición política y capitalista extranjera la modificación de fronteras se continuará exponiendo y produciendo poblaciones vulnerables que no encajan dentro de los beneficios y modelos económicos impuestos.

Las autoras analizadas en esta tesis son mestizas/ ladinas por tanto considera que para futuras investigaciones sería de muchos enriquecimiento para el estudio de la violencia de género en los países del TNCA. Es decir, añadir las voces de mujeres

indígenas, garífunas y mujeres trans. De igual manera considero que es necesario hacer estudios que incluya los tres países del Triángulo Norte y producción cultural que surge de efectos sociales que hayan surgido en las últimas dos décadas. Otros estudios urgentes para explorar en performance son sobre el proceso de sanación de la violencia doméstica en mujeres del TNCA.

También es necesario ver los procesos de construcción de identidad dentro de mujeres migrantes deportadas y no “retornadas”, como lo dice la vicepresidenta Harris. Las mujeres que migran y son deportadas no pueden ser vistas como el mismo sujeto salió del país. Por tanto no puede ser entendida su acción como un retorno. Por último, considero que hasta aquí mi investigación ha empezado un aporte para incluir dentro de los estudios de género otra mirada sobre Centroamérica. Incluir el TNCA como espacio de estudio ofrece otra perspectiva de ver las problemáticas que surgen en el Istmo. Es a través del estudio del TNCA y la violencia que ha sido posible incluir voces de mujeres que no habían sido exploradas o puestas a dialogar con otras contemporáneas.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio, and Antonio Gimeno Cuspinera. *Homo Sacer: El Poder Soberano y La Nuda Vida*. Pre-Textos, 1998.
- Aguilar, Jeannett. *Las Maras o Pandillas Juveniles En El Triángulo Norte De Centroamérica. Mitos y Realidades Sobre Las Pandillas y Sus Vínculos Con El Crimen*. . www.uca.edu.sv/publica/iudop/archivos/maras2007.pdf.
- Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh University Press, 2015.
- Albizúrez Gil, Monica, and Alexandra Ortiz Wallner. *Poéticas y Políticas De Género: Ensayos Sobre Imaginarios, Literaturas y Medios En Centroamérica* . Edition Tranvía Verlag Water Frey, 2013.
- Arias, Arturo, and David Stoll. *The Rigoberta Menchú Controversy*. University of Minnesota Press, 2001.
- Arias, Arturo. *Taking Their Word: Literature and the Signs of Central America*. University of Minnesota Press, 2007.
- Astvaldsson, Astvaldur. “Between Short Story and Novel: A Mosaic of Violence and Corruption in Honduras: Waldina Mejía's *La Tía Sofí y Los Otros Cuentos*.” *Hispanic Research Journal*, vol. 12, no. 4, 2011, pp. 343–356., doi:10.1179/146827311x13063149337656.
- Ballvé, Teo, and Kendra McSweeney. “The ‘Colombianisation’ of Central America: Misconceptions, Mischaracterisations and the Military-Agroindustrial Complex.” *Journal of Latin American Studies*, vol. 52, no. 4, 2020, pp. 805–829., doi:10.1017/s0022216x20000668.

- Banwell, Julia Mary. "Teresa Margolles' Aesthetic of Death." *University of Sheffield*, University of Sheffield, 2009, pp. 1–264.
- Barbas-Rhoden, Laura. *Writing Women in Central America Gender and the Fictionalization of History*. Ohio University Press, 2003.
- Barbosa, Emilia. "Regina José Galindo's Body Talk : Performing Femicide and Violence against Women in 279 Golpes." *Latin American Perspectives*, 2013, www.academia.edu/4594429/Regina_Jos%C3%A9_Galindos_Body_Talk_Performing_Femicide_and_Violence_against_Women_in_279_Golpes.
- Bastia, Tanja. "Women's Migration and the Crisis of Care: Grandmothers Caring for Grandchildren in Urban Bolivia." *Gender & Development*, vol. 17, no. 3, 2009, pp. 389–401., doi:10.1080/13552070903298378.
- Blanco, Ramirez Julia. "Embodiment of Femicide in the Work of Regina José Galindo'." *Body between Materiality and Power: Essays in Visual Studies*, by Nasheli Jiménez del Val, Cambridge Scholars Publishing, 2016, pp. 47–62.
- Brennan, Teresa. *The Transmission of Affect*. Cornell University Press, 2014.
- Butler, Judith. *Cuerpos aliados y lucha política: hacia una teoría performativa de la asamblea*. Paidós, 2017.
- Bärh, Eduardo. *El cuento de la guerra* . Casasola , 2013.
- Cantor, David James. "As Deadly as Armed Conflict? Gang Violence and Forced Displacement in the Northern Triangle of Central America." *Agenda Internacional*, vol. 23, no. 34, 2016, pp. 77–97., doi:10.18800/agenda.201601.003.

- Carcedo, Ana. *No olvidamos ni aceptamos: femicidio en centroamérica 2000 2006*.
CEFEMINA, 2010, planovicr.org/caja-herramientas/no-olvidamos-ni-aceptamos-femicidio-en-centroamerica-2000-2006-0.
- Castellanos, Julieta, and Salvador Romero Ballivián . *Encrucijadas De La Democracia En Honduras y América Central* . Instituto Universitario En Democracia, Paz y Seguridad, 2019.
- Castro, Lenny. “Amerita El Término Triángulo Norte Tanta Controversia.” *Voz de America (VOA)* 27 Apr. 2021, vozdeamerica.com/centroamerica/triangulo-norte-cual-es-su-relacion-con-la-migracion.
- Cejudo Mejias, Vanesa, and Isidro Lopez Aparicio. “El Ejercicio Político Del Acto De Mirar.” *Revista Internacional De Ciencias Sociales Interdisciplinarias*, vol. 6, no. 2, 2018, pp. 33–47., doi:10.18848/2474-6029/cgp/v06i02/33-47.
- Celata, Filippo, et al. “La Cooperación Transfronteriza En La Región Del Trifinio y La Difusión De Modelos Europeos De Gobernanza De Las Fronteras En América Latina.” *Si Somos Americanos*, vol. 13, no. 2, 2013, pp. 165–189., doi:10.4067/s0719-09482013000200008.
- Central America Regional Security Initiative: Background ...*
fas.org/sgp/crs/row/R41731.pdf.
- Chavez, Suchit and Avalos, Jessica. "The Northern Triangle: The Countries That Don't Cry for Their Dead." *InSight Crime*. 23 April, 2014.
www.insightcrime.org/news/analysis/the-northern-triangle-the-countries-that-dont-cry-for-their-dead/

Chinchilla Miranda, Laura. “Joe Biden Necesita Entender Que Centroamérica Es Más Que El Triángulo Norte.” *The New York Times*, 22 June 2021, www.nytimes.com/es/2021/06/22/espanol/opinion/estados-unidos-centroamerica.html.

Colección Verdad y Justicia NI: Caso Katya. IDHUCA, 2002.

Comisión Económica para América Latina y el Caribe, CEPAL. “Si No Se Cuenta, No Cuenta: Información Sobre La Violencia Contra Las Mujeres.” *Publicación / Comisión Económica Para América Latina y El Caribe*, CEPAL, 6 Mar. 2020, www.cepal.org/es/publicaciones/27859-si-se-cuenta-cuenta-informacion-la-violencia-mujeres.

Convention on the Elimination of All Forms of ...

www.ohchr.org/Documents/ProfessionalInterest/cedaw.pdf.

Costantino, Roselyn, and Diana Taylor. *Holy Terrors: Latin American Women Perform*. Duke University Press, 2004.

Crenshaw, Kimberly. “Mapping the Margins Intersectionality Identity and Politics and Violence against Woman of Color.” *Stanford Law Review*, vol. 43, no. 6, July 1991, pp. 1241–1299., www.jstor.org/stable/1229039?seq=1&cid=pdf-reference.

---. “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory, and Antiracist Politics [1989].” *Feminist Legal Theory*, 2018, pp. 57–80., doi:10.4324/9780429500480-5.

Davila, Leslie. "Guatemalan Female Artists Envisage Violence in the 21st Century: Regina José Galindo, Rosa Chávez, And Denise Phé-Funchal." *University of Pittsburgh*, 2019.

Declaración Conjunta y Acuerdos de Nueva Ocotepeque. Nueva Ocotepeque, Honduras, y San Salvador, 12 May 1992 . Available at:
<https://www.google.com/search?q=acuerdos+de+nueva+ocotepeque&ie=utf8&oe=utf-8&client=firefox-b-ab> (Accessed: 15 November 2017)

Delcid, Merlin. *El Presidente De El Salvador Sugiere a EE.UU. Abandonar Concepto De Triángulo Norte En Tema Migratorio*, 25 Mar. 2021,
[cnnspanol.cnn.com/2021/03/25/inmigracion-bukele-sugiere-abandonar-concepto-de-triangulo-norte-orix/](https://www.cnn.com/2021/03/25/inmigracion-bukele-sugiere-abandonar-concepto-de-triangulo-norte-orix/).

Dickerson, Caitlin. "Parents of 545 Children Separated at the Border Cannot Be Found." *The New York Times*, The New York Times, 21 Oct. 2020,
www.nytimes.com/2020/10/21/us/migrant-children-separated.html.

Durand, Jorge. "Triángulo Norte." *La Jornada*, 19 Jan. 2020,
www.jornada.com.mx/2020/01/19/opinion/016a2pol.

Elvir, Lety. "El Sintagma Olvidado. Historia y Género En El Canon Literario Centroamericano." *Revista GénEros, Universidad De Colima. Vol. 11, Núm. 33*,
www.academia.edu/38705439/El_Sintagma_Olvidado_Historia_y_g%C3%A9nero_en_el_canon_literario_centroamericano.

- Espinoza, Mauricio M. “Círculos viciosos: migración y violencia en la narrativa y cine trans-centroamericanos”. *ISTMICA. Revista De La Facultad De Letras*, vol. 19, Nov. 2016, pp. 159–168 ., doi:doi:10.15359/istmica.19.11.
- Estévez, Ariadna. “La Violencia Contra Las Mujeres y La Crisis De Derechos Humanos: De La Narcoguerra a Las Guerras Necropolíticas.” *Revista Interdisciplinaria De Estudios De Género De El Colegio De México*, vol. 3, no. 6, 2017, p. 69., doi:10.24201/eg.v3i6.142.
- Fallas, Teresa. *Arias Escrituras Del Yo Femenino En Centroamérica, 1940-2002*. Editorial UCR, 2013.
- Fiengo Villena Sergio (2010). ‘Regina Galindo: el arte de arañar el caos del mundo El performance como acto de Resistencia’ in *Revista Centroamericana de Ciencias Sociales* Vol, VII, N.1 p.
- Galindo, Regina, J. *El dolor de un pañuelo*. Guatemala City, 1999 (performance)
- . *Necronomas*. Tenerife, España, 2012 (performance)
- . *No perdemos nada con nacer*. Guatemala City, 2000 (performance)
- . PERRA, Italy, 2005 (performance)
- . *Piel de gallina*, España. 2012 (performance)
- . “Public Territory | Territorio Público.” *CSW Update Newsletter*, 1 Nov. 2007, pp. 7–10, escholarship.org/uc/item/2cp266mg.
- . *Reconocimiento de un cuerpo*. Argentina, 2008. (performance)
- . “Reconocimiento de un cuerpo (Identification of a Body)”, Princeton University Art Museum. 2008.

- . “Regina José Galindo: El performance es una energía pura” Diario Radio U. de Chile. 2015. <https://radio.uchile.cl/2015/07/08/regina-jose-galindo-el-performance-es-energia-pura/>
- . ‘Sangre, sudor y lágrimas’. Interview by Tarifeño, Leonardo, *La Nación*. 2008. Available at: <http://www.lanacion.com.ar/1039074-sangre-sudor-y-lagrimas> Accessed 20 September 2017
- . Todos los cuerpos. Regina José Galindo. Revista Octubre Art i Disseny, núm 7, 2001.
- . “Trabajando con la memoria Regina Galindo.” Entrevista personal. Leda Lozier 9 Apr. 2015.
- García Girálde, Teresa. “La Patria Grande Centroamericana: La Elaboración Del Proyecto Nacional Por Las Redes Políticas Unionistas.” *F&G Editores*, 2003, fygeditores.com/fgredes.htm.
- Gil Mónica Albizúrez, and Alexandra Ortiz Wallner. *Poéticas y políticas De género Ensayos Sobre Imaginarios, Literaturas y Medios En Centroamérica*. Ed. Tranvía, Verl. Frey, 2013.
- Global Burden of Armed Violence 2015: Every Body Counts*. Cambridge University Press, 2015.
- Guatemala, Memoria Del Silencio: Informe De La Comisión Para El Esclarecimiento Histórico*. CEH, 1999.
- Hernández Claudia. *De Fronteras*. Piedra Santa, 2007.
- . *Roza Tumba Quema*. Sexto Piso, 2018.

- Hernández , Mercedes. “El FEMINICIDIO UNA CRISIS TRASNACIONAL Y LA ‘GUERRA CONTRA LAS DROGAS’ UNA GUERRA CONTRA LAS MUJERES.” *Narcotráfico: Poderes En La Sobre y Su Impacto Oculto En La Vida De Las Mujeres En América Latina* , by Tania Correa Bohórquez, Fondo De Accion Urgente Para América Latina y El Caribe, 2015, pp. 75–78.
- Hewett, Heather. “Mothering Across Borders: Narratives of Imigrant Mothers in the United States.” *WSQ: Women's Studies Quarterly*, vol. 37, no. 2, 2010, pp. 121–139., doi:10.1353/wsq.0.0188.
- Hume, Mo. *The Politics of Violence: Gender, Conflict and Community in El Salvador*. John Wiley & Sons, 2009.
- Kaplan, Betina. *Género y Violencia En La Narrativa Del Cono Sur, 1954-2003*. Tamesis, 2007.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror: an Essay of Abjection*. Columbia University Press, 1984.
- Lakhani, Nina. “Death of Nurse Detained over Covid Curfew Highlights Violence Faced by Honduran Women.” *The Guardian*, Guardian News and Media, 12 Feb. 2021, www.theguardian.com/world/2021/feb/12/honduras-femicide-keyla-martinez-women-violence.
- Latour, Bruno. *Nunca Fuimos Modernos*. Siglo Veintiuno, 2007.
- Lozier, Leda. “Mapping Gender Violence Narratives in the Northern Triangle of Central America.” *Intimate Partner Violence, Risk and Security: Securing Women's Lives in a Global World*, by Sandra Walklate et al., Routledge, 2018.

- Márquez, Consuelo Meza, and Magda Zavala. *Desde Los Márgenes a La Centralidad: Escritoras En La Historia Literaria De América Central*. Universidad Autónoma De Aguascalientes, 2019.
- Márquez Meza Consuelo. *Aportaciones Para Una Historia De La Literatura De Mujeres De América Central*. Universidad Autónoma De Aguascalientes, 2009.
- . *Penélope: Sesenta y Cinco Cuentistas Centroamericanas*. Universidad Autónoma De Aguas Calientes, 2017.
- Matter of A-B-, Respondent*. www.justice.gov/eoir/page/file/1070866/download.
- Mbembe, Achille. *Necropolítica*. Melusina, 2011.
- Mejia, Waldina. *La tía Sofi y Los Otros Cuentos*. Editorial Universitaria, 2000.
- Menchú Rigoberta, and Elisabeth Durgos-Debray. *Me Llamo Rigoberta Menchú: Testimonio*. Casa De Las Américas, 1984.
- Mendez de Penedo, Lucrecia. "Poesía y Mujeres En Guatemala: Sensibilidades a Contracorriente." *Poéticas y Políticas De Género*, edited by Monica Albizurez Gil and ALEXANDRA ORTIZ WALLNER, Edition Tranvia, 2013, pp. 59–91.
- Mendoza, Breny. *Sintiéndose Mujer, Pensándose Feminista: La Construcción Del Movimiento Feminista En Honduras*. Editorial Guaymuras, 1996.
- Mengesha, Lilian G. "Defecting Witness: The Difficulty in Watching Regina José Galindo's PERRA." *TDR/The Drama Review*, vol. 61, no. 2, 2017, pp. 140–157., doi:10.1162/dram_a_00652.

- Menjívar, Cecilia, and Olivia Salcido. "Immigrant Women and Domestic Violence." *Gender & Society*, vol. 16, no. 6, 2002, pp. 898–920., doi:10.1177/089124302237894.
- Moya, Horacio Castellanos. *La Diabla En El Espejo*. Tusquets Editores, 2011.
- Ortiz Wallner, Alexandra, and Albizúrez Gil Monica. *Poéticas y Políticas De Género: Ensayos Sobre Imaginarios, Literaturas y Medios En Centroamérica*. Edition Tranvía Verlag Water Frey, 2013.
- Ortiz Wallner, Alexandra. "Literaturas Sin Residencia Fija: Poéticas Del Movimiento En La Novelística Centroamericana Contemporánea." *Revista Iberoamericana*, no. 242, 2013, pp. 149–162., doi:10.5195/reviberoamer.2013.7023.
- Osorio, Abella, et al. "Implicaciones De La Diplomacia Para La Seguridad En El Posicionamiento Estratégico De Colombia En El Ámbito De La Paz y La Seguridad Regional: Una Mirada Desde Los Desafíos y Oportunidades De Inserción En El Triángulo Norte De Centroamérica." *Revista Relaciones Internacionales, Estrategia y Seguridad*, vol. 14, no. 1, 2020, pp. 13–29., doi:10.18359/ries.3595.
- Padilla, Yajaira M. *Changing Women, Changing Nation: Female Agency, Nationhood, and Identity in Trans-Salvadoran Narratives*. SUNY Press, 2013.
- . "Migrant Marias: Troubling Illegibility, Motherhood, and (Im)Migration in Marcela Zamora · Chamorro's *Maria En Tierra De Nadie*." *Journal of Commonwealth and Postcolonial Studies*, vol. 5, no. 12017, pp. 100–115.
- Penedo Lucrecia Méndez de, and Toledo Aída. *Mujeres Que Cuentan*. Universidad Rafael Landívar, 2000.

- Piette, Candace. "Violencia contra las mujeres en Guatemala: "Nos Están Matando Nuestros Padres, Hermanos y Padrastros." *BBC News Mundo*, BBC, 14 Dec. 2015,
www.bbc.com/mundo/noticias/2015/12/151211_guatemala_violencia_contra_mujer_feminicidio_mes.
- Ramos María Eugenia, and Padilla Ezequiel Ayestas. *Una cierta nostalgia*. Editorial Guaymuras, 2016.
- Re-Conceptualización De La Violencia En El Triángulo Norte*.
mx.boell.org/sites/default/files/reconceptualizacion_de_la_violencia_web-final.pdf.
- Rey-Rosa, Rodrigo. "Lapidario", en *República de la muerte*. Mayra Bazarra. Centro Cultural de España de Tegucigalpa. Tegucigalpa, 2010.
- Rios, Carlos Espinoza. La vida de una discapacidad en la caravana de migrantes
agencias humanitarias debería hacer búsquedas de migrantes con discapacidad en la frontera EUA-México: <https://www.hrw.org/es/news/2018/12/24/la-vida-con-una-discapacidad-en-la-caravana-de-migrantes#>
- Rodriguez, Ileana. *Gender Violence in Failed and Democratic States: Besieging Perverse Masculinities*. Palgrave Macmillan, 2018.
- Ruiz, Elias. *Riccy Mabel: No a La Impunidad*. Año XX
- Sagot, Monserrat. "El Femicidio Como Necropolítica En Centroamérica." *Labrys, Estudos Feministas, Julho/Dezembro*, 2013.

- Salamanca, Elena. “#VivasNosQueremos. Las Estructuras De La Muerte En El Salvador.” *Https://Www.revistafactum.com/Author/Elena-Salamanca/*, Revista Factum, 20 Apr. 2016, www.revistafactum.com/author/elena-salamanca/.
- Sanford, Victoria. *Guatemala: del genocidio al feminicidio*. GPS, 2012.
- Santisteban Silva Rocío. *El factor asco: basurización simbólica y discursos autoritarios en el Perú contemporáneo*. Red para el desarrollo de las Ciencias Sociales En el Perú, 2008.
- Sarmiento Panéz, Ignacio A. *Los Espectros De La Guerra*, Tulane University, Dec. 2017, digitallibrary.tulane.edu/islandora/object/tulane%3A79081/datastream/PDF/view.
- Segato, Rita Laura. *Contra-pedagogías De La Crueldad*. Prometeo Libros, 2018.
- . *Las Estructuras Elementales De La Violencia: Ensayos Sobre El género Entre La antropología, El psicoanálisis y Los Derechos Humanos*. Prometeo Libros, 2010.
- . *Las Nuevas Formas De La Guerra y El Cuerpo De Las Mujeres*. Pez En El árbol, 2014.
- Servitja, Xavier Roca. *El Crimen Organizado En México y El 'Triángulo Norte ...* www.ieee.es/Galerias/fichero/docs_marco/2012/DIEEEM19-2012_MejicoPoliticaseguridad_XavierServitjaRoca.pdf.
- Taylor, Diana, et al. *Performance*. Duke University Press, 2016.
- Taylor, Diane, and Roselyn Costantino. *Holy Terrors: Latin American Women Perform*. Duke University Press, 2004.

- Toledo, Aida. “Discusiones Sobre La Violencia Política, Pública y Doméstica En La Obra De Las Escritoras y Artistas Guatemaltecas De Posguerra En Guatemala.”
- Torres-Rivas, Edelberto. “Centroamérica: Democracias De Baja Intensidad.” *Estudios Latinoamericanos*, vol. 3, no. 5, 1988, p. 30.,
doi:10.22201/cela.24484946e.1988.5.47231.
- . “Las Democracias Malas De Centroamérica Para Entender Lo De Honduras Una Introducción a Centroamérica.” *Nueva Sociedad* , vol. 226, Mar. 2010, pp. 52–66., nuso.org/articulo/las-democracias-malas-de-centroamerica-para-entender-lo-de-honduras-una-introduccion-a-centroamerica/.
- Triana, Valencia Margarita. *Capitalismo Gore*. Paidós, 2016.
- United Nations High Commissioner for Refugees. “Women on the Run.” *UNHCR*,
www.unhcr.org/publications/operations/5630f24c6/women-run.html.
- Valencia, Sayak Margarita. *Capitalismo Gore*. Paidós, 2016.
- Vélez-Osejo Anarella. *Sihuatán: antología De Cuentistas hondureñas*. Ediciones Paradiso, 2013.
- Viterna, Jocelyn. *Women in War: the Micro-Processes of Mobilization in El Salvador*. Oxford University Press, 2014.
- Vogt, Wendy A. *Lives in Transit: Violence and Intimacy on the Migrant Journey*. University of California Press, 2018.
- Walsh, Shannon Drysdale, and Cecilia Menjívar. “‘What Guarantees Do We Have?’ Legal Tolls and Persistent Impunity for Femicide in Guatemala.” *Latin*

American Politics and Society, vol. 58, no. 4, 2016, pp. 31–55.,
doi:10.1111/laps.12001.

Weissman, M. D., and Deborah M. Weissman. “Global Economics and Their Progenies: Theorizing Femicide in Context.” *Terrorizing Women: Femicide in the Américas*, by Rosa Linda Fregoso and Cynthia L. Bejarano, Duke University Press, 2010, pp. 225–242.

Zamora Chamorro, Marcela M. “Maria En Tierra De Nadie.” 2010.

---. “La mirada de Marcel Zamora y el cine político centroamericano”. Jul 5 2021.

<https://www.youtube.com/watch?v=rgCgnlw9Lb>

Ziff, Tamar. “The Toxic Intersection of Violence Against Women in the Northern Triangle and the Trump Administration's Anti-Immigration Policies.” *The Dialogue*, Inter-American Dialogue, 17 June 2020,
www.thedialogue.org/blogs/2019/09/the-toxic-intersection-of-violence-against-women-in-the-northern-triangle-and-the-trump-administrations-anti-immigration-policies/.

Zúñiga Collado, Liza. “Desafíos Institucionales De La Colaboración Policial-Militar: El Triángulo Norte.” *URVIO - Revista Latinoamericana De Estudios De Seguridad*, no. 12, 2012, pp. 83–96., doi:10.17141/urvio.12.2012.1169.