



## Los cuerpos fragmentados: La poesía cerámica en *Resiliencia* de Ana Paula Santana<sup>1</sup>

Carles Méndez-Llopis<sup>2</sup>; Hortensia Mínguez-García<sup>3</sup>

Recibido: 17 de febrero de 2021 / Aceptado: 10 de septiembre de 2021

**Resumen.** El presente artículo estudia la obra *Resiliencia* (2017) de la artista jalisciense Ana Paula Santana a partir de: por una parte, las consideraciones fenomenológicas del cuerpo como espesor para aprehender el mundo, y por otra, de las estrategias artísticas llevadas a cabo por la artista a través de la técnica del *kintsugi* y que configuran tanto una mostración de los cuerpos dolientes, así como una denuncia ante la violencia sexual y criminalización femenina en México. En este sentido, desarrollaremos una aproximación hermenéutica a *Resiliencia* a través de sus escritos, su trabajo de campo, el proceso de producción y su resultado material, ayudados también de una entrevista a la propia artista. Así, desde diversas perspectivas profundizaremos en las capacidades asociativas y el poder metafórico de la obra que, como veremos, permite trasladar la discusión política a los procesos artísticos y viceversa en un juego de ambivalencias y cambios de sentido.

**Palabras clave:** Ana Paula Santana; cuerpo; *kintsugi*; violencia; arte contemporáneo.

### [en] Fragmented bodies: The ceramic poetry in *Resilience* by Ana Paula Santana

**Abstract.** This article studies the work *Resiliencia* (2017) by the Jalisco artist Ana Paula Santana from, on the one hand, the phenomenological considerations of the body as thickness to apprehend the world, and on the other, the artistic strategies carried out by the artist through the *kintsugi* technique and that make up both a display of the grieving bodies, as well as a complaint about sexual violence and female criminalization in Mexico. In this sense, we will develop a hermeneutical approach to *Resiliencia* through her writings, her field work, the production process and the material result of her, also helped by an interview with the artist herself. Thus, from different perspectives, we will delve into the associative capacities and the metaphorical power of the work that, as we will see, allows us to transfer the political discussion to the artistic processes and vice versa in a game of ambivalence and changes of meaning.

**Keywords:** Ana Paula Santana; body; *kintsugi*; violence; contemporary art.

<sup>1</sup> Texto surgido del proyecto de investigación “Poéticas liminales en el mundo contemporáneo: creación, formación y compromiso social” financiado por la Agencia Estatal de Investigación (AEI) española, referencia AEI/10.13039/501100011033, así como del subproyecto asociado “Artes y poéticas: poesía caminante” referencia RIPI2019IADA3 registrado por el grupo de investigación Gráfica Contemporánea en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

<sup>2</sup> Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, (México)  
E-mail: [cmendez@uacj.mx](mailto:cmendez@uacj.mx)  
<https://orcid.org/0000-0003-4401-1791>

<sup>3</sup> Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, (México)  
E-mail: [hminguez@uacj.mx](mailto:hminguez@uacj.mx)  
<https://orcid.org/0000-0002-8531-4572>

**Sumario.** 1. Introducción. El mundo encarnado. 2. Remendar la memoria. Costuras y fragmentos. 3. Recuperar cuerpos rotos: Fragmentos y *kintsugi*. 4. Ana Paula Santana y la carne subyugada. 5. Conclusiones. La envoltura de los relatos. Referencias.

**Cómo citar:** Méndez Llopis, C.; Mínguez García, H. (2022). Los cuerpos fragmentados: La poesía cerámica en *Resiliencia* de Ana Paula Santana. *Arte, Individuo y Sociedad* 34 (2), 463-478, <https://dx.doi.org/10.5209/aris.74359>

## 1. Introducción. El mundo encarnado<sup>4</sup>

El cuerpo es material. Es denso. Es impenetrable. Si se lo penetra, se lo disloca, se lo agujerea, se lo desgarrar. (Nancy, 2007, p.13)

El cuerpo, como desasosiego, recoge una inquietud sempiterna que resume muchas de sus aristas, tanto sociales, como políticas, culturales, psicológicas, etc. Una conjunción de relaciones liminales entre lo que es la carne y lo otro, un borde encarnado cuyas experiencias producen nuestros sentidos-en-continuidad y metáforas para maniobrar la realidad a la vez que esta nos significa, es decir, siguiendo a Merleau-Ponty (1993) “el cuerpo es nuestro medio general de poseer el mundo” (p. 163), en el mismo instante que ese mundo, nos está poseyendo a nosotros.

Gran espacio, de esta preocupación, es ocupado por la superficie de los cuerpos, sus formas de aparecer y ofrecerse al mundo. Esa apariencia se convierte en un escenario dominado por el narcisismo y potenciado por el consumo que rebasa la dimensión biológica para centrarse en la objetivación corporal. Un mercadeo del cuerpo que le permite a cada quien diseñarse según su programa ideológico en el que la superficie multiplica su valor frente a la minusvalía del contenido. Este contexto ofrece un tipo de economía política en la que, según Touraine (2016), “surge el riesgo de que el interés invada todos los aspectos de la experiencia humana, un fenómeno que sólo una movilización global del sujeto podría contrarrestar.” (p.127). Un emplazamiento al dominio y reconfiguración de nuestras identidades, un llamado a desmarcar los cuerpos del imperio de la funcionalidad interesada de los contextos capitalistas y del pensamiento neoliberal de la sociedad de consumo. Pero este gobierno de las apariencias que se ayuda por la instauración cognitiva de los mass media no cesa en implantar su concepto de éxito y conocimiento mediático, de cortoplacismo y culto a unos cuerpos perfectos, empeñado en diluir y opacar las singularidades corporales y en extender un temor inconsciente a envejecer. La frustración al paso del tiempo y el desprecio a la experiencia inherente al habitar, junto a la incapacidad humana frente a la muerte, se convierten en hechos intolerables para la sociedad actual, ya Lasch (1979) subrayaba que para ella “vivir el momento es la pasión dominante: vivir para uno mismo, no para nuestros predecesores o para la posteridad. Estamos perdiendo de forma vertiginosa un sentido de la continuidad histórica, el sentido de pertenencia

<sup>4</sup> Texto surgido del proyecto de investigación “Poéticas liminales en el mundo contemporáneo: creación, formación y compromiso social” financiado por la Agencia Estatal de Investigación (AEI) española, referencia AEI/10.13039/501100011033, así como del subproyecto asociado “Artes y poéticas: poesía caminante” referencia RPI20191ADA3 registrado por el grupo de investigación Gráfica Contemporánea en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

a una secuencia de generaciones originada en el pasado y que habrá de prolongarse en el futuro.” (p. 23)

La disolución del sentido de historicidad en la cultura del narcisismo de Lasch supone la pérdida del valor inmanente a la conciencia prolongada en el tiempo que es la vejez, dejándonos ante un mundo repleto de tribulaciones circunstanciales. Ante este reino de la inmediatez, de la reducción de la corporeidad, el arte contemporáneo activa tácticas de desmitificación, donde se profundicen poéticamente estas dinámicas corporales heredadas por la visión burguesa. En sus acciones cotidianas el arte puede hacer hincapié en el sometimiento objetual de los sujetos con el fin de reformular el cuerpo mismo como una construcción, algo que deviene completamente dinámico: “si el cuerpo es una ficción —y no una realidad en sí— es porque es una construcción simbólica —cultural, social, etc.—, que nos sirve para operar con/en el mundo.” (Méndez, 2018, p. 226).

El arte contemporáneo —en el último siglo al menos— no ha cesado de considerar las diferentes dimensiones y sentidos del cuerpo: sea como actante o soporte, como herramienta, plataforma, recipiente o barrera, en cualquiera de sus potencialidades que lo haga emerger como relato y narración, como una poesía caminante. Cuerpo y piel, carne y superficie, se convertirán en un tándem determinante para la conversión metafórica del arte, como veremos más adelante en el proyecto *Resiliencia* (2017) de Ana Paula Santana. Aunque la reincidencia más insistente de esta objetualización artística del cuerpo humano se dio a partir de los años sesenta, tensando el sujeto a partir de éste y relacionándolo con su finitud, con su destino y con su inestabilidad. El *body-art*, el *happening*, el accionismo y *fluxus* resultaron especialmente activos en estos términos, afectando al uso artístico posterior de los cuerpos, sus límites y perspectivas, así como propiciando el abandono de la idealización de un cuerpo bello por formas exactas ataviado de pautas concretas de consumo y edificado sobre un conjunto de preceptos ligados a las más diversas convenciones de violencia sistémica. De ahí que, en el arte contemporáneo, resulte complicado centrarse únicamente en los “cuerpos (*body*) como entidades materiales [habría que hacerlo también...] de corporalidades y procesos de incorporación como procesos culturales (*embodiment*)” (Martínez, 2017, pp.44-45), precisamente por la intrínseca relación de los cuerpos con los espacios de individualidad política. Porque al reconstruir los cuerpos se configuran otras formas de lucha civil y de liberación, así como se reivindican otras fórmulas de ciudadanía y políticas de autogestión a partir de las estrategias artísticas, sea a partir del desocultamiento de prácticas marginales o de la visibilización de formas de habitar fuera de los estándares: los “cuerpos son lugares de existencia, y no hay existencia sin lugar, sin ahí, sin un aquí, he aquí para el éste.” (Nancy, 2003, p. 15)

Existen numerosos ejemplos conocidos de estos giros epistémicos del cuerpo a través de estrategias del arte vanguardista y contemporáneo: Desde las *Antropometrías* de Yves Klein utilizando modelos reales como pinceles, las esculturas vivas de Piero Manzoni, las *Autopinturas* de Günter Brus, o incluso la posterior incursión del *body-art* de Vito Acconci, Dennis Oppenheim, así como la exploración del dolor y la cotidianidad del cuerpo a través de las obras de Gina Pane y Marina Abramovic. Y también muchas artistas que han focalizado su trabajo en la reflexión del cuerpo femenino y su sometimiento desde la dominación del patriarcado. Louise Bourgeois, Lygia Clark, Rebecca Horn, Cindy Sherman, Ana Mendieta o Shirin Neshat, entre otras, han abierto temáticas como la usurpación de la memoria, la fragmentación de

la identidad, la marginación de imaginarios y las relaciones de poder en los diferentes roles agenciados a la figura de la mujer y los diferentes rituales y prácticas en y sobre sus cuerpos.

Los y las artistas han hecho uso de heterogéneas estrategias artísticas para erosionar el sujeto cartesiano moderno (Cruz y Hernández, 2004) y las verdades absolutas de los agenciamientos sociales establecidos y la univocidad de la identidad predominante. Y no solo desde las alteraciones físicas de los cuerpos, como las transformaciones de Orlan o Stelarc, sino también desde, como decimos, el desmantelamiento de la dominancia patriarcal ubicando el cuerpo como “territorio en disputa y un instrumento clave, a través del cual era posible cuestionar los roles de género y la reproducción de una mirada masculina (*male gaze*) en las artes visuales y el cine.” (Faba-Zuleta, 2020, p.134). A este respecto, podemos revisar las acciones de artistas estadounidenses como Hanna Wilke, Mary Beth Edelson o Carolee Scheeman, que lideraron una serie de reivindicaciones a través de su producción específica y piezas resultantes.

La consigna, como vemos, se construye tras plantear el cuerpo como algo indefinido, alejado de su visión conclusiva, estableciéndolo como un cúmulo de posibilidades —si bien precarias— que nos ha obligado a ciertas organizaciones históricas y sociales y que, indiscutiblemente sigue en disputa, entre una pretendida homogeneización de los sujetos y la injusticia incómoda que esto supone para los cuerpos.

Seguidamente, estudiaremos de qué forma se relacionan estas dimensiones corporales expuestas con la memoria para, más tarde, poder identificar estas conexiones con el proyecto *Resiliencia* (2017) de Ana Paula Santana. Esta postura, supone un enfoque hermenéutico inmanente a la investigación cualitativa que se fundamenta en el paradigma interpretativo a fin de entender la obra de arte como aquella que “interpreta al mundo y a la vez lo expresa de un modo particular” revelando, por un lado, su sentido, y por el otro, aquello “que estaba presente pero no podía ser visto sino a condición de ser transformado para poder ser re-conocido.” (Amador-Bech, 2012, p. 48).

## **2. Remendar la memoria. Costuras y fragmentos.**

Como vemos, el arte contemporáneo se ha comprometido, como dicen Cruz y Hernández-Navarro (2017) con esas “experiencias límite, relacionadas con el dolor y la abyección” (p.18) desarrolladas, sobre todo, desde el paradigma del cuerpo-soporte; cuestionando o enfrentando las dinámicas corporales ahogadas por la imposición de lo cotidiano, por la normalización de los individuos y su instrumentalización alineada al servicio del sistema hegemónico. Estos artistas no se centran en representar el cuerpo como tal, sino de abordarlo como mecanismo mismo de la vida, que denuncia la mayoría de las facetas de la violencia sobre los cuerpos a través de recordar aquello que se desea confinar en el olvido, de absorber críticamente al sujeto actual. Una revisión que visita desde la dimensión política hasta la identitaria, correlacionando sus crisis y recreando las tensiones existentes entre la materia y el dolor. En este sentido, la piel, la superficie, ha sido tradicionalmente lacerada para, de algún modo, trascender el interior del cuerpo en su exterioridad: perforaciones, ta-tuajes, incrustaciones, decoraciones, etc., con fines estéticos, sociales, religiosos, apotropaicos, u otros. Acciones con las que la piel, más allá de membrana preventiva, se inclina a su concepción fronteriza con el exterior, a conformar la lámina que nos contiene y, a la vez, vehicular el

afuera a través de estímulos físicos y emocionales. Ella es la que se arruga y agrieta espejando el paso del tiempo, la que se lesiona y en su caso se remienda ante los infortunios y agresiones del mundo que nos rodea, constituyendo el mayor vínculo con los otros al ser nuestra presentación a la realidad: Aunque el cuerpo nos encarna hacia afuera a la vez que interioriza el espacio externo, es la piel quien lo memoriza y lo vive. La piel dañada o marcada lleva sobre sí un relato pasado que es importado continuamente al presente:

(...) toda herida o apertura infligida en el cuerpo nos transmite una sensación de penetración y en ello se abre a otros espacios y dimensiones. Las llagas tematizan esto mismo: son invitaciones a adentrarse a un espacio más allá, a uno de interioridad y que toca de hecho los puntos más sensibles del sujeto. (Báez-Rubí, 2009, p. 19)

Regresando al inicio del texto, la ansiedad mediática por ocultar, negar o eliminar las huellas del tiempo sobre la piel, disuelve nuestra memoria física y autobiográfica a la vez que atenta contra la preservación del valor histórico de nuestra identidad, en favor de aplicar las políticas del olvido y la irrelevancia mientras se dobla ante el individualismo del presente. Si anotamos que la piel memoriza es porque al *corporar* nuestra realidad, exponiéndonos al mundo, está simultáneamente *in-corporando* las vivencias al cuerpo, significándolo en nosotros. En esta línea es que observamos cómo el arte contemporáneo ha considerado la piel para la elaboración de discursos enfocados a condenar prácticas y señalamientos sociales, porque los artistas han observado que las cicatrices, de algún modo, recuperan el mundo para el sujeto, conmemorando un suceso pasado: Así como una fotografía, la herida —sanada o no—, es presencia de una ausencia (Garrido, 2010), es la fusión del acontecimiento en el cuerpo que la porta.

No hay cicatriz, por brutal que parezca, que no encierre belleza. Una historia puntual se cuenta en ella, algún dolor. Pero también su fin. Las cicatrices, pues, son las costuras de la memoria, un remate imperfecto que nos sana dañándonos. La forma que el tiempo encuentra de que nunca olvidemos las heridas. (Bonnet, 2011, s.p.)

En los cuerpos —como en los objetos— una marca es un índice que señala y visibiliza un suceso —un monstruo— que se lleva externa e internamente. A tal punto, que algunas cicatrices duelen cuando las vemos. Por esta y otras razones, muchas personas quieren ocultar estas marcas y, con ellas, resignificar las emociones traídas a la memoria. Es por eso que cualquier artista que trabaje con ellas labora mnemotécnicamente y desobedece, en cierto modo, el mito instalado del buen gusto y la búsqueda de belleza adherida al mercado mediático. En los últimos años, el ocultamiento de marcas corporales ha sido llevado casi a lógicas terapéuticas. Las artistas Flavia Carvalho, Yevgueniya Zakhar o colectivos como *Pink* o *Heart Ink*, dedican su producción a realizar tatuajes gratuitos para quien ha sobrevivido a la muerte o ha sido víctimas de acontecimientos traumáticos. En este sentido, toman lo “monstruoso” como material para tornarlo en nuevas normalidades que resaltan lo que los cuerpos llevan a cuestas.

En cualquier caso, la cicatriz posee una dualidad interesante, pues si bien tiene como origen una lesión y, por tanto, una dolencia más o menos traumática, también muestra un proceso de sanación. Es en este sentido que Marqués

(2017) define la cicatriz como “el tejido de reparación que se produce en la piel después de una destrucción cutánea por una herida, tras una pérdida de sustancia o por procesos inflamatorios crónicos. Reflejan la última etapa de un proceso evolutivo, constituyendo una forma normal de curación y reparación de la zona afectada.” (p. 9)

El arte contemporáneo ha desplegado una serie de estrategias que abordan estos cuerpos remendados desplazándolos al centro del debate de las formas idealizadas, cuestionando las formas de la belleza institucional y abriendo el debate de la abyección, de nuestra fragilidad y nuestros límites (Guasch, 2017). Pero no resulta sencillo deconstruir el hiperdesarrollado mundo del mercadeo de las apariencias ni visibilizar sus simulacros, y mucho menos denunciar la obscena diversidad y cantidad de violaciones y violencias sobre nuestros cuerpos. Sabemos que poner sobre la mesa las perturbaciones que nuestras sociedades contradictorias generan y, a la vez ocultan y encubren, no suele ser bien recibido, no sólo por la necesidad de posicionarse contra la *damnatio memoriae* institucionalizada para todo acto truculento y de lesa humanidad contra los cuerpos: desde exterminios, etnocidios, asesinatos políticos o torturas, hasta las violencias cotidianas que cuentan con licencia de aquellos que ejercen algún tipo de poder apoyados por el *status quo.*; sino, sobre todo porque esta perturbación requiere desenmascarar lo truculento de esa normalidad, porque supone un rastreo de aquello que hirió y dejó la cicatriz.

### 3. Recuperar cuerpos rotos: Fragmentos y *kintsugi*

El *kintsugi* es una práctica afinada en Japón que, según la leyenda, proviene del s.XV, cuando el gobernador militar Ashikaga Yoshimasa (1435-1490) ordenó reparar una preciada antigüedad cerámica y se la devolvieron burdamente recompuesta con grapas metálicas. Finalmente, fueron sus artesanos quienes idearon la técnica del *kintsugi* para restaurar la cerámica respetando la belleza de la pieza original. En ella, cada uno de los fragmentos del objeto quebrado son reunidos y pegados con una laca compuesta con sabia de árbol (*urushi*) y polvo de oro: *Kin* (oro) y *Tsugi* (unir una cosa a otra). La unidad cerámica mostraba así cada uno de sus fragmentos, visibles y protagónicos por sobre la morfología del objeto. Con esta idea, el *kintsugi* se adaptaba perfectamente al concepto estético del *wabi-sabi* (侘寂), influencia de la cultura budista, que se distanciaba de la idea de belleza occidental, simétrica y perfecta, al contrario: el “Wabi-sabi es la belleza de las cosas imperfectas, mutables e incompletas. Es la belleza de las cosas modestas y humildes. Es la belleza de las cosas no convencionales.” (Koren, 1997, p.7)

Una filosofía que comprende y adopta tanto lo irregular, asimétrico como lo impreciso a fin de buscar espiritual y materialmente soluciones al ámbito privado, que deambulen entre aquello subjetivo e interno y aquello objetivo y externo. Ante un mundo en lo que nada es perfecto y todo es impermanente y mutable en el tiempo, lo quebrado, dilacerado o incompleto es parte de la historia de las cosas, como las cicatrices que definen parte de su condición y que las señalan como transitorias, finitas e imperfectas. Así, más que con la exquisitez y la perfección el *wabi-sabi* se entiende con lo “áspero, imperfecto y vetado” (Koren,

1997, p.26). El *kintsugi* se incorpora a la filosofía y la estética *wabi-sabi* gracias al *mottainai*, un sentimiento melancólico surgido de una pérdida de algo a lo que tenemos apego, una afección que nos precipita a reparar y reutilizar, a alargar la vida de los objetos más allá de su mera utilidad. El *kintsugi* como práctica no solo implica la aceptación de los sucesos (*mushin*), sino también el enaltecimiento de los defectos y cicatrices como singularidades y relatos de vida de objetos y sujetos.

Grietas, laceraciones, cicatrices y magulladuras quedan entonces en la categoría de los acontecimientos, que dan un espacio al testimonio de lo ocurrido, a la presencia física como índice de un suceso que almacena cierto valor de relevancia frente a otros por tener la capacidad de manifestarse. En este sentido, el *kintsugi* se acciona como ejercicio de reconstrucción mnemotécnico, donde para concretar la historia de un objeto es necesario que este se haya destruido. Por esta razón, son diversas las artistas que lo hacen servir para metaforizar la sanación del dolor que se evidencia en los cuerpos, extendiendo en ocasiones la propia práctica del *kintsugi* más allá de la cerámica y los objetos desde el campo del diseño<sup>5</sup> o del arte contemporáneo<sup>6</sup>, como si la misma técnica se ofreciera como acto de resiliencia y aprendizaje frente al trasegar del tiempo y sus acontecimientos.

Así, pese a la raíz cerámica del *kintsugi*, son muchas creadoras las que se han apropiado conceptualmente de sus potencialidades para extenderlo y poetizarlo en los cuerpos violentados, como Hélène Gugenheim o Becka Regan, o con los trabajos de Kader Akin, o como veremos con Ana Paula Santana (Guadalajara, México, 1985), abordar la violencia de género y las políticas de opresión sobre las mujeres. Una serie de estéticas que permiten visibilizar estas reconstrucciones que venimos explicando al tiempo que trazan las imperfecciones que nos constituyen.

#### 4. Ana Paula Santana. La carne subyugada

La resiliencia es un término cada vez más utilizado en aras de poder describir y acotar las diversas dimensiones y complejidades expuestas en las respuestas —sean éstas de forma individual o colectiva— ofrecidas como reacción a situaciones traumáticas o desafiantes, que generalmente suponen experiencias que derivan en un profundo estrés a quienes las sufren (Aburn, Gott y Hoare, 2016) Algunos autores han destacado cómo este concepto es tremendamente relevante en la psicología comunitaria al implicar un resultado de adaptación y avance frente a contextos adversos, basado en las fortalezas que promueven la atención de recursos de un individuo o una comu-

<sup>5</sup> La adopción del *kintsugi* por este campo podemos verlo en el diseño comercial de mobiliario, objetos decorativos y vajillas completas por empresas como Forge Creative, Redbubble, Seletti o VajillasdeUltramar.

<sup>6</sup> Algunos artistas interesados en el *kintsugi* y la filosofía *wabi-sabi* son: Grace Elizabeth, Sara Shakeel, Lyzz Gomboc y Laura RaCero en el campo de la fotografía; Philippe Buil y Billie Bond en la escultura. Luego, podríamos citar a Sarkis, Drunken Clarity o Koshi Kawachi en la intervención sobre todo tipo de objetos; mientras que, con cierto arraigo a la cerámica encontramos a Tomomi Kamoshita, Charlotte Bailey, Yee Sooyung, Qian Yang, Bouke de Vries o Paul Scott. Por último, nombrar a Rachel Sussman y Elias Popa quienes pintan las grietas del asfalto de nuestras calles, explorando la relación metonímica entre la urbe, la sociedad y el cuerpo humano.

nidad, y que trabajan enfocados en mejorar la calidad de vida de aquellas personas afectadas (Cowen, 1991; Cattaneo y Chapman, 2010; Brodsky y Cattaneo, 2013).

La obra “Resiliencia” (2017) de Ana Paula Santana,<sup>7</sup> se imbrica perfectamente en este axioma: es una obra performáticamente centrada en denunciar la violencia de género que México sufre, un país en el que, según la ONU, alrededor de 10 mujeres son asesinadas cada día (Xantomila, 2020). Santana decidió trabajar en colaboración con 6 mujeres violentadas sexualmente y que, en algún momento de su vida, habían denunciado o solicitado apoyo en el Centro de Justicia para la Mujer en Jalisco,<sup>8</sup> convirtiendo su producción en “un trabajo social que se encargue de señalar y denunciar la violencia de género y el determinismo al que estamos sometidas como mujeres mexicanas.” (A. P. Santana, comunicación personal, 26 de abril de 2020), acercándose decididamente a evidenciar, mediante la enunciación que le permiten las estrategias artísticas, al control político y abuso de los cuerpos de las mujeres en la sociedad actual. La artista se incorporó al proceso de desapego y aceptación de dichas mujeres a través de la integración de “conceptos de belleza que hablen de la capacidad de resiliencia y restauración mediante el arte” pero bajo la filosofía *Wabi-Sabi*, centrada “en apreciar la belleza de la imperfección y la impermanencia. De esta forma, las seis mujeres con las que trabajé observaron posibilidades estéticas en su propio proceso de aceptación y restauración psicológica” (A. P. Santana, comunicación personal, 26 de abril de 2020).

La continua colaboración tiene su punto neurálgico cuando Ana Paula dispuso 10 vasijas de cerámica<sup>9</sup> frente a las seis mujeres solicitándoles que eligieran una para sí. Una vez cada mujer optó por una vasija, la artista les solicitó que las rompieran como ejercicio catártico, de resiliencia:

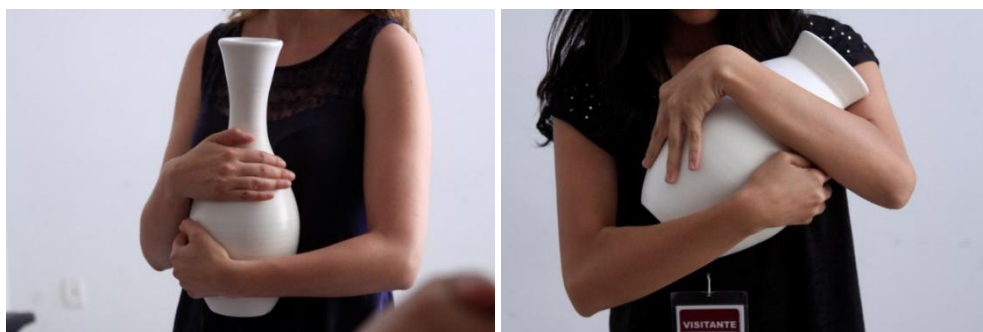
---

<sup>7</sup> El proyecto completo con la explicación de la propia autora se encuentra en su dirección electrónica: <http://anapaulasantana.net/resiliencia-sound>.

<sup>8</sup> El Centro de Justicia para las Mujeres en Jalisco es un “órgano desconcentrado dependiente de la Fiscalía General del Estado conformado por nueve dependencias del Gobierno del Estado de Jalisco” cuyo objetivo principal es “proporcionar atención integral a las víctimas de delitos relacionados con la violencia de género, mediante la procuración e impartición de justicia pronta y expedita, así como procesos de autovaloración y empoderamiento para la toma de decisiones que garanticen su bienestar y el de sus familias.” (Gobierno de Jalisco, 2021). Éste, se ayuda del juzgado del Poder Judicial para, como vemos, brindar apoyo a mujeres víctimas de diferentes violencias desde la atención psicológica, médica o través de asesorías específicas y procuración de la justicia.

<sup>9</sup> Las diez vasijas fueron realizadas por el maestro tornero Roberto Guevara en una primera fase del proyecto, que significarán posteriormente el elemento que amalgame las vivencias y metaforice las violencias: “El símbolo de la vasija representa la matriz, el origen. En nuestra tradición ancestral las vasijas son contenedores de agua y comida, y han existido en el mundo femenino como guardianas de vida.” (Santana, 2020, s.p.)





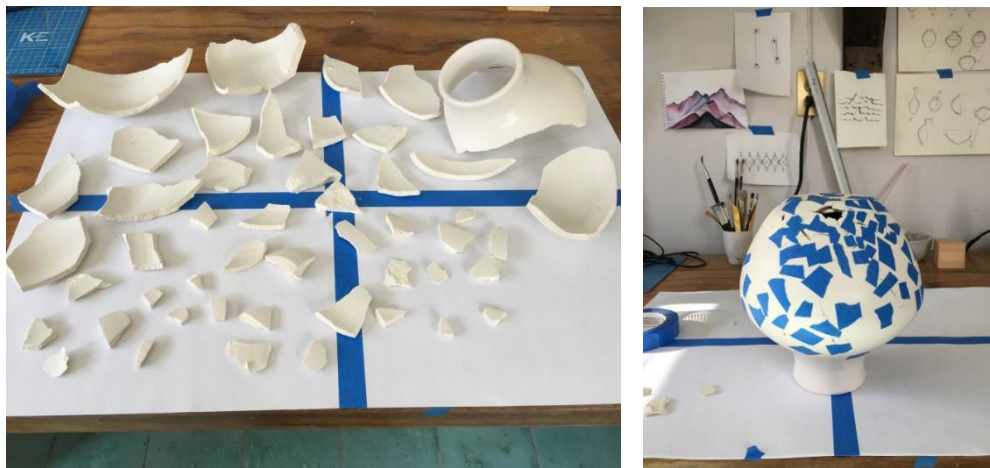
Figs. 1-3. Ana Paula Santana, “Resiliencia”, 2017. Imágenes: cortesía de la autora.

Fue sorprendente observar cómo acariciaban y abrazaban la pieza cerámica previo al rompimiento, como en un intento por traspasar sentimientos de pena a la pieza, y al mismo tiempo, en un acto de protección materna. Ninguna de ellas quería romper la pieza, y cuando lo hicieron (de una por una, mientras las demás observábamos en un círculo de silencio) se detonaron sentimientos de aflicción y llanto. Fue un momento muy catártico que nos unió como mujeres y como equipo. (A. P. Santana, comunicación personal, 26 de abril de 2020)

Tal y como la misma artista explica, más que como otro acto de denuncia violento, la ruptura concretó no sólo la asimilación de una cicatriz —interna—, sino también la emancipación de un cuerpo arrebatado por una realidad inmediata: “el comienzo de la resiliencia” (Santana, 2020, s.p.) como ella misma lo sitúa. Una vez se

destrozaron las vasijas, Ana Paula no visitó a las mujeres para dedicarse seis meses a reconstruir las piezas por medio del *kintsugi*. Lo excepcional de su reparación es que utiliza una tinta conductiva, sensor de movimiento y bocinas para que cuando los espectadores se acerquen a la pieza a menos de 5 centímetros, se active la grabación de un sonido el de las piezas en el momento en el que se rompieron.

Las vasijas se restauran introduciendo un microsistema sonoro dentro de la pieza, combinando la técnica tradicional del *Kintsugi* con nuevos materiales para lograr una total conductividad entre las cicatrices y el sistema, entre forma y contenido. El microsistema se activa cuando el escucha acerca sus manos a cinco centímetros de la pieza, la cual reproduce el sonido de su propia ruptura. (Santana, 2020, s.p.)



Figs. 4 y 5. Ana Paula Santana, “Resiliencia”, 2017.  
Imágenes: cortesía de la autora.

Como vemos, este proyecto enfatiza el acto de testimoniar la denuncia de seis mujeres frente a la agresión sexual sufrida. Este proceso es llevado a cabo por la artista a lo largo de tres etapas: origen, cuando sucede la agresión impune; ruptura, que corresponde al proceso de esas mujeres resistiendo de alguna manera a sus heridas y el rompimiento de las vasijas; y la resiliencia, al presentar la reconstrucción frente a la violencia recibida (Ruiz, 2018). La exposición final comprende dichas cerámicas restauradas en una instalación con sensores y sonido. Todo el proceso, de hecho, parece unificarse por el sonido, como líquido amniótico que envuelve la experiencia al completo, porque pese a que podría pensarse que el proceso fue a la inversa, a la artista, el sonido le llevó al *kintsugi* y no al revés, ya que en *Resiliencia*:

(...) el sonido simboliza el acercamiento que el que observa la pieza debe de tener, es un acto de empatía (el acercarse y casi tocar la pieza), y es sólo mediante este acto de conceder el tiempo y disponer el cuerpo y el oído, que la pieza se manifiesta. El sonido representa el dolor ajeno, y al mismo tiempo el inconfundible ruido de quiebre que nos resuena familiar, que nos incluye y atañe a todos como sociedad. (A. P. Santana, comunicación personal, 26 de abril de 2020)

Resulta, en este aspecto, muy oportuno que sea la sonoridad quien quebrante, de algún modo, la política de lo silenciado, aquello que no se nombra, aquello que no tiene el poder de manifestarse. La reconfiguración de este silencio del objeto (que es fuente del juego semiótico e impositivo de la cultura machista en este caso) para invertirlo y convertirlo en pieza “parlante”, hace que lo tomemos como práctica significativa de un proceso de producción de sentido desplazado, fuera de lo habitual. Se rompe el silencio para actuar en consecuencia. De este modo, la artista está politizando una lacra social despolitizada, elaborando un discurso crítico sobre aquello silenciado: “los silencios son parte de un proceso social situado, pues se manifiesta o practica de múltiples formas y maneras, en las que también se incluye el habla o la voz (...) los silencios son acciones que sustentan la normalización o naturalización de las prácticas sexistas, pero lo hacen de manera postergada (...) las reflexiones feministas han dado cuenta de las premisas ideológicas que sostienen las relaciones de poder sustentadas en y por los silencios” (Rojas, 2018, pp.278-279).

Cuando la feminidad es continuamente interrogada a razón de una pretendida definición acomodada a la masculinidad, se la descalifica en su misma construcción. Como si se hablara de un ideal, de una aspiración, y no de esa especie de actividad o práctica que se redefine contantemente como decía Butler (2002). En este sentido, Ana Paula, presenta las cosas por las personas, los objetos por los sujetos, porque al encarnar esos objetos y cubrirlos con las experiencias y la identidad de las mujeres les hace portadores no solo de cierto conocimiento, sino también de cierto alivio que muestra el reflejo del cuerpo sometido al abuso de poder. Un ejercicio que supone el gobierno de los cuerpos de las mujeres y sus posibilidades y que al visibilizarse como expresión pública se personifica en esas vasijas las formas políticas quebrantadas de las víctimas. Lo monstruoso se sirve en cerámicas ajadas, recipientes vulnerables que expresan vidas alteradas, precarizadas por el imaginario social y reconstruidas con paciencia. Respecto a esta violencia sistémica, Ana Paula comenta que:

Comencé a pensar *Resiliencia* a partir de la inquietud por trabajar con el constante sentimiento de inseguridad y amenaza que experimentamos las mujeres mexicanas. En nuestro país cada mañana leemos noticias sobre feminicidios, secuestros y violaciones de mujeres que son víctimas del estado de inseguridad en el que vivimos. Quise pensar que hay algo que podemos hacer — nosotras mujeres — para defender nuestra integridad física y moral e intentar conducir al cambio. Y creo que el comienzo de ese cambio es la enunciación, exponer la voz quebrada. No dejar que la voz se haga eco: denunciar. El 91% de los casos de violencia sexual no son denunciados en México. El otro 9% son mis heroínas. Son las mujeres que deciden tomar el dolor como arma, que hacen un pacto de libertad y amor con ellas mismas y, sin saberlo, con todas las mujeres mexicanas de hoy y mañana. Este proyecto es para dar gracias a estas mujeres, rendir tributo a su coraje, su valentía, a su fuerza femenina y al amor incondicional que busca ser libre. (Santana, 2020, s.p.)

Así, la artista no sólo transgrede el límite de lo público, no sólo llega a lo familiar, sino que profundiza hasta lo íntimo, flanquea la carne misma con “un desplazamiento que transfiere lo privado a la esfera de lo colectivo” (Ugarte, 2017, p.238), exponiendo esas vasijas ofrece metafórica y públicamente la extenuación de esos cuerpos y reinterpreta la autopercepción femenina. Las vasijas, en este aspecto, sirven de materia plástica que dan figura pública a esos cuerpos, una maniobra estética que presenta lo patológico: Por un lado, dinamita los cánones de belleza reconocidos

para ese ideal de mujer, y por otro, desmitifica el ideario normalizado por los estatutos políticos y culturales en las sociedades patriarcales. La carnalidad, a lo largo del proceder de Ana Paula, se muestra fuera del ámbito de la mercancía, directamente se hace presente como objeto cerámico, para poner a juicio la problemática de reducirse al otro como resultado de la construcción desvalorizada del género femenino:

[...] existe en nuestras sociedades un *mandato de violación*, mismo que es parte de una estructura de subordinación, una condición necesaria para la reproducción del género como estructura de relaciones asimétricas, jerárquicas, relaciones de alianza y competición, que son anteriores a cualquier escena en la que se concrete —y que el violador cuenta con muchos cómplices detrás. (Ruiz, 2018, s.p.)

De hecho, esas vasijas tienen trazas de aquella microsociología de Erving Goffman (2001), en *La presentación de la persona en la vida cotidiana* de 1959 en el que crudamente exhibe el *theatrum mundi* del espectro social (Pinilla, 2015), donde la “puesta en escena” de la normalidad cotidiana supone una representación que esconde —y silencia— mediante ciertas actuaciones concertadas, lo político de lo privado. Es más, en esa dramatización de la vida, las competencias se someten, en respeto a lo que espera el espectro social, a la normalización de lo que se supone un estado de excepcionalidad. Esta situación beneficia a que, en la construcción social, se sigan los roles asignados y se acallen ciertas conductas políticamente incorrectas o dotadas de la imperante impunidad del patriarcado.



Fig. 6. Ana Paula Santana, “Resiliencia”, 2017. Imagen: cortesía de la autora.

Su interés social y político estriba en que los cuerpos —y aquí, los objetos—, están condicionados a su ser carnal o material y, por tanto, a considerarse siempre en construcción. Esta materia es con la que accedemos al mundo y las cicatrices son la presentación

de una serie de experiencias traumáticas en y con esa realidad. En este sentido, la artista desentraña y expone de algún modo, las cicatrices de los otros cuerpos, las sustracciones de su habitar el mundo, los desbordamientos de la feminidad tras la violencia legitimada por un orden social determinado. Su “puesta en escena”, concreta el proceso de reificación dándoles la oportunidad a esos cuerpos de resignificarse y personalizarse, de acabar con la simulación, las apariencias y la fetichización disimuladas, para situar el origen del problema sin velos. En concordancia con esta resignificación y acercamiento personal del proyecto, Ana Paula realizó una sesión previa a la instalación pública de las piezas:

(...) cuando [las vasijas] estuvieron listas les llamé a cada una por teléfono y las invité a mi taller a la primera exhibición de las piezas, en donde sólo estarían ellas. Asistieron con sus familias, con sus hijos, con sus parejas o con sus hermanas y nuevamente se generó esta sinergia de equipo y de apoyo mutuo. Ellas estaban muy conmovidas y contentas de ver sus piezas con cicatrices de oro, y — como ellas me lo dijeron — las piezas resonaban con su corazón y con su sentir, verlas restauradas fue un cierre en su proceso de resiliencia. (A. P. Santana, comunicación personal, 26 de abril de 2020)

¿Existe una redención por parte de las víctimas? Así parece indicarlo todo. La instalación no perturba por las formas, sino por metáfora y el desplazamiento de la cotidianidad, la representación de la reproducción de una realidad a manos de las víctimas —encontrando un objeto para vehiculizar su misma objetivación— reconstruye desde la estética su sentido político: “los actos de subjetivación política redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ello y qué sujetos son capaces de hacerlo”, al proponerse nuevas formas de circulación de esta situación también se “determinan nuevas capacidades, en ruptura con la antigua configuración de lo posible” (Rancière, 2010, p.65). Ana Paula presenta la superficie arruinada desplazando la experiencia de corporeidad de las mujeres a las vasijas. Porque dentro del artificio y el carácter ficcional de los signos expuestos en estas piezas podemos entender la arbitrariedad de las reglas dominantes y llegar a cuestionar críticamente los mutismos infundados en la violencia de género. La cicatriz que fracciona el cuerpo lo divide entre aquello que falta y lo que ha quedado, al señalarla en los objetos, la artista desmantela la dolencia de la sanación, a la vez que enaltece la materia —y la piel— como depósito de memorias, como estrategia de resemantización de los objetos y repolitización de los cuerpos.

El arte contemporáneo de Ana Paula Santana nos hace sentir algo con el jarrón roto, nos perturban sus fragmentos y condenamos su ruptura, pero en el juego de la representación, nos atrapa la angustia al sopesar que podemos sentir sobre la cerámica algo que no podríamos haber sentido sobre los cuerpos de esas mujeres. Con el mero hecho de mostrar cómo se ha llegado a esas vasijas quebradas, se disuelve la invisibilidad de los otros cuerpos, nos enfrenta a los cuerpos dolientes, a algo que reconocemos como propio —el dolor—, que, si bien no es muerte como final, es parte de la muerte en la propia vida.

## 5. Conclusiones. La envoltura de los relatos

En tanto que tengo un cuerpo y que actúo a través del mismo en el mundo (...) soy del espacio y del tiempo (*a Vespaces et au temps*) y mi cuerpo se aplica a ellos y los abarca. (Merleau-Ponty, 1993, p.157)

Cuando Nicolás Amoroso (2007) escribe que el “cuerpo es el envoltorio de la existencia” (p.68) continuando con la idea de “el cuerpo es una envoltura” de Nancy (2007), está, por un lado, afirmándolo como un discurso de vulnerabilidad frente al mundo, a la vez que subrayándolo como esencia identitaria del sujeto. Infringirlo es entonces asumir los efectos de esa acción sobre el interior del sujeto también. El proyecto de Ana Paula Santana nos sugiere, además, que esa existencia se da en un proceso de sanación y recuperación también, en una ambigüedad entre afirmar la violencia mostrando sus resultados e intentar superarla asumiendo sus efectos. Como decíamos, una reivindicación por esas políticas estéticas que el espectro social tiende a rechazar o negar, ampliando así, no solo el conocimiento de los cuerpos —dolientes en este caso—, sino los cuestionamientos hacia las experiencias corporales.

En *Resiliencia*, podemos constatar esa primera mirada del cuerpo como depósito de memoria, prefijado por las alteraciones del exterior, en el cual la piel y la carne traen al sujeto en sus remembranzas. Trabaja las zonas de contacto, las afectaciones sobre las formas y vidas de los cuerpos como un problema tanto político como estético, pero, sobre todo, nos recuerda, como diría Ugarte (2017), que el “sufrimiento físico es uno de los grandes contrafuertes de la propia comprensión de nuestro cuerpo (...) somos una prisión carnal en cuyo interior encontramos una extraña mezcla de preguntas” (p.237).

A partir de diferentes retóricas, Santana visibiliza, a través de los jarrones, realidades del cuerpo que únicamente pueden desarrollarse poéticamente para recobrar su potencia desde el lenguaje. Precisamente, al encarar la homogenización de los cuerpos y el silenciamiento de las vidas malogradas, la artista reubica el orden establecido bajo un régimen de sospecha, donde el *kintsugi* reconstruye la materia fragmentada y da espacio a esas memorias de violencia desde la superación. Una detallada cirugía que más que renovar el cuerpo desea acercarse a la recomposición de un yo que germina del cuerpo erosionado.

Ana Paula, como otras artistas, se levantan desde la pérdida o desaparición política de ciertos cuerpos, de aquellos que están fragmentados, por lo que siguiendo la estética del *wabi-sabi*, conjuntarán lo externo con lo interno siguiendo lo imperfecto de las historias, exponiendo relatos que quedan fuera de la máquina del sistema. Abordando en este caso a aquellas mujeres condicionadas por la gran diversidad de regímenes de violencia oculta en la cotidianidad, que acalla aquellas narrativas que desvelan la simulación y el silenciamiento de los cuerpos, que acallan sus voces y deseos. En este sentido, hemos visto cómo la artista muestra el robo invisibilizado de algunas vidas cuando se les sustrae la posibilidad de relato, la materia de su existencia; y lo hace desde las superficies, de la piel a la cerámica.

Poetizar los cuerpos desde la paradoja no es nada sencillo. Es decir, constatar por un lado la singularidad de cada cuerpo, asumiendo sus particularidades intransferibles y sus relatos cosidos a la conformación de cada identidad; mientras que, por el otro, hacer posible el anclaje de universalización de los cuerpos —hacernos sentir ellos—, metaforizarlos a través de políticas de intercambiabilidad que permitan revelarse como cualquiera, para que cualquiera pueda verse en ellos. Las vasijas enmendadas muestran lo intransferible, pero en el acuerdo de poder transferirse a todo visitante. Una capacidad poética que, sumada a la estética del *kintsugi*, muestra nuestra incapacidad de contener el mundo a la vez que estipula formas de autogobernanza de nuestros cuerpos a través de identidades narrativas singulares.

## Referencias

- Aburn, G., Gott, M., & Hoare, K. (2016). What is resilience? An integrative review of the empirical literature. *Journal of advanced nursing*, 72(5), 980-1000.
- Amador-Bech, J. (2012). La interpretación de la obra de arte desde la perspectiva de la Hermenéutica Filosófica de Hans-Georg Gadamer. *Investigación Universitaria Multidisciplinaria*. 11 (11), 42-50
- Amoroso, N. (2007). “Desde el cuerpo al no cuerpo”. En Muñiz, E. y List, M. (eds.) *Pensar el cuerpo*, pp.68-77. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Báez-Rubí, Linda (2009) Vehículos de visión en la representación de lo sagrado. En: Los límites del texto sagrado. Tópicos del Seminario, 22, julio-diciembre 2009, pp. 131-156. <http://www.scielo.org.mx/pdf/tods/n22/n22a6.pdf>
- Bonnet, Piedad. (2011). *Explicaciones no pedidas*. Visor. Colección Visor de Poesía nº 792.
- Brodsky, A. E., & Cattaneo, L. B. (2013). A transconceptual model of empowerment and resilience: Divergence, convergence and interactions in kindred community concepts. *American journal of community psychology*, 52(3-4), 333-346.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Editorial Paidós.
- Cattaneo, L. B., & Chapman, A. R. (2010). The process of empowerment: A model for use in research and practice. *American Psychologist*, 65(7), 646-659. doi:10.1037/a0018854.
- Cowen, E. (1991). In pursuit of wellness. *American Psychologist*, 46(4), 404-408. <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/21540428>.
- Cruz, P. A.; Hernández-Navarro, M. Á. (2017) “Cartografías del cuerpo. (Propuestas para una sistematización)”. En Hernández-Navarro M. Á. y Cruz, P. A. (eds). (2017) *Cartografías del Cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*, pp. 13-32. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, CENDEAC.
- Faba-Zuleta, P. (2020) El cuerpo como acontecimiento. Las formas de operar de lo político en el arte de Ana Mendieta. *Arte, Individuo y Sociedad* 32(1), 133-154.
- Goffman, E. (2001). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu.
- Guasch, A. M. (2017). “Los ‘cuerpos’ del arte de la posmodernidad”. En Hernández-Navarro M. Á. y Cruz, P. A. (eds). (2017) *Cartografías del Cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*, pp. 55-70. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, CENDEAC.
- Koren, L. (1997). *Wabi-Sabi para Artistas, Diseñadores, Poetas y Filósofos*. Hipótesis-Renart Edicions.
- Lasch, C. (1979) *The Culture of Narcissism*. Warner Books.
- Marqués Serrano, Olga. (2017). Cicatrices en el arte. Madrid: REPROFOT SL. <https://olgamarquess.com/mis-libros/cicatrices-en-el-arte/>
- Martínez Hernández, Á. (2017). “El cuerpo imaginado de la modernidad”. En Cartografías del cuerpo. En Hernández-Navarro M. Á. y Cruz, P. A. (eds.) (2017) *Cartografías del Cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*, pp. 43-54. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, CENDEAC.
- Méndez Llopis, Carles (2018). El cuerpo como contexto de los diseños sobre la piel. En: López-León, Ricardo (coord.) *Contexto y Diseño. El binomio invisible*. Universidad Autónoma de Aguascalientes. Pp. 217-252.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Planeta-Agostini.
- Nancy, J.L. (2000) *Liberation*, 17 de février 2000, cahier livres.

- Nancy, J.L. (2003). *Corpus*. Arena Libros.
- Nancy, J.L. (2007). *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. La Cebra.
- Pinilla, R. (2015). “Goffman y *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Una aproximación visual a la puesta en escena del científico”. En Fabelo, C. y Torija, J. (Coords, 2015). *Arte e identidad. Entre lo corporal y lo imaginario*, pp. 43-49. BUAP, La Fuente.
- Rancière, Jacques (2010) *El espectador emancipado*. Manantial.
- Rojas, C. E. (2018). “La performatividad de los silencios en el quehacer del género: apuntes desde una mirada feminista”. En Flores, M.E. y Gutiérrez R.M. (coords.) *Cuerpos subjetividades y (re)configuraciones de género*, pp.277-291. UACJ.
- Ruiz, J. P. (2018). “Ana Paula Santana. Sobrevivir, sanar, resistir. Resiliencia”. En *Revista Código. Arte, Arquitectura, Diseño, Cine*. <https://revistacodigo.com/arte/resena-resiliencia/>
- Santana, A. (2020) Resiliencia. En: *Ana Paula Santana*. <http://anapaulasantana.net/resiliencia-sound>
- Touraine, A. (2016). *El fin de las sociedades*. Fondo de Cultura Económica.
- Ugarte, S. (2017). “Oh Madonna! Del dolor a la vulnerabilidad”. En Hernández-Navarro M. Á. y Cruz, P. A. (eds). (2017) *Cartografías del Cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*, pp. 237-250. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, CENDEAC.
- Xantomila, J. (05/03/2020) ONU: Femicidios en México crecieron diariamente de 7 a 10 en tres años. *Periódico La Jornada*. <https://www.jornada.com.mx/ultimas/sociedad/2020/03/05/onu-femicidios-en-mexico-crecieron-de-7-a-10-diaros-en-tres-anos-8647.html>