



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS**  
**FACULTAD DE ARTES**

**La cicatriz en la obra de Patricia Belli y su reflejo  
en la sociedad latinoamericana**

Tesis  
que para optar por el grado de

**Licenciada en Artes**

presenta  
**Jimena Hernández Cuellar**

Directora de tesis:  
**Yunuen Esmeralda Díaz Velázquez**

Cuernavaca Morelos Abril-2024

## Índice

|   |           |
|---|-----------|
| <b>INTRODUCCIÓN</b> .....   | <b>1</b>  |
| <b>CAPÍTULO 1</b>   |           |
| <b>1.1. Patricia Belli Suturas Íntimas y Sociales</b> .....           | <b>9</b>  |
| 1.1.1. Infancia y Estudios.....                                       | 9         |
| 1.1.2. Regreso a Nicaragua.....                                       | 12        |
| 1.1.3. Abandono de la Pintura.....                                    | 14        |
| 1.1.4. TAJó, EspIRA y Pedagogías del Arte.....                        | 17        |
| <b>1.2. Contextualizando Nicaragua</b> .....                          | <b>18</b> |
| 1.2.1. América Latina, Colonialidad y Patriarcado.....                | 19        |
| 1.2.2. Expansionismo Norteamericano.....                              | 22        |
| 1.2.3. Inicio del Fin de la Dictadura de los Somoza.....              | 24        |
| 1.2.4. Las mujeres de la Revolución Sandinista.....                   | 25        |
| 1.2.5. Transición del Arte de los 80's a los 90's.....                | 27        |
| <b>CAPÍTULO 2</b>   |           |
| <b>2.1. Problematización de la Cicatriz</b> .....                     | <b>30</b> |
| 2.1.1. La Cicatriz como Metáfora en la Obra de Patricia Belli.....    | 30        |
| 2.1.2. La Cicatriz desde una Perspectiva Decolonial.....              | 34        |
| <b>CAPÍTULO 3</b>   |           |
| <b>3.1. Análisis de Obra</b> .....                                    | <b>39</b> |
| 3.1.1. <i>Femalia</i> (1996).....                                     | 41        |
| 3.1.2. <i>La Columna Rota</i> (1996).....                             | 48        |
| 3.1.3. <i>Alas Cosidas</i> (1996).....                                | 56        |
| 3.1.4. Cicatriz y Violencia.....                                      | 61        |
| <b>CAPÍTULO 4</b>   |           |
| <b>4.1. Cuerpo-Territorio en la Obra de Patricia Belli</b> .....      | <b>62</b> |
| <b>4.2. Memoria y Colonialidad en la Obra de Patricia Belli</b> ..... | <b>68</b> |
| <b>4.3. Íntimo Político en la Obra de Patricia Belli</b> .....        | <b>72</b> |
| <b>CONCLUSIONES</b> .....   | <b>82</b> |

## Introducción

La cicatriz es una marca en la piel, pero también se reconoce en el entorno cultural como una alusión a una herida en la memoria histórica. El simbolismo de una cicatriz implica transformación y dolor, pero de igual forma las cicatrices representan la capacidad de sanación, en otras palabras, es una forma en la que la resistencia humana se hace visible. El cuerpo social, al igual que los cuerpos de las personas, es violentado, lo ha sido desde la época de la colonización al imponer una lengua, una religión y una división racial. En este sentido, las cicatrices sociales son una metáfora de intentos de sanación colectiva desde una perspectiva decolonial.

En esta tesis realizaré una investigación de las metáforas de la cicatriz que aparecen en la obra de Patricia Belli, una de las artistas nicaragüenses contemporáneas más importantes cuyo trabajo aborda temas como la memoria, la fragilidad, la corporalidad, la maternidad y el erotismo a partir de materiales cotidianos encontrados.

Patricia Belli es una artista visual polifacética nacida el 8 de noviembre de 1964 en Managua, Nicaragua. La trayectoria de Belli representa un parteaguas para dar paso al Arte Contemporáneo latinoamericano. Un ejemplo de esto es cuando en 1999 Belli recibió el Primer Premio en la Bienal de Pintura Nicaragüense con su obra *Vuelo Difícil* (1999), la cual consistía en un vestido blanco en cuya parte superior Belli pintó una columna vertebral con alas y en la parte inferior de la falda hizo transfers de cuadros con fotografías coloreadas de su familia. Esta pieza nos habla de la carga de la memoria que se nos impone cuando buscamos “emprender vuelo”. *Vuelo Difícil* al ganar el concurso resultó ser una gran polémica en Nicaragua ya que no obedecía estrictamente a los parámetros tradicionalistas de la pintura nacional. Patricia Belli, recibió fuertes críticas especialmente por parte de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, pero a partir de esta experiencia decidió involucrarse en la pedagogía de las artes en su país, además de dejar una puerta abierta para el Arte Contemporáneo en Nicaragua.

En algunas de sus obras Belli habla sobre la herida social que observa en Nicaragua con respecto a la violencia de género, el poder y la opresión. De igual forma, tiene otras

obras que hacen referencia a eventos específicos de su vida, como *Sacos vacíos* (1997) una obra creada poco tiempo después de sufrir un aborto espontáneo, hecha de retazos de bolsas de camisas cosidas en forma de útero de donde cuelgan diversas cuerdas con nudos.

Si bien existen muchas maneras de abordar la obra de Belli, en esta tesis me interesa centrarme en las representaciones simbólicas y metafóricas de la cicatriz. Patricia Belli comenzó a trabajar con la cicatriz desde finales de los años 80's haciendo dibujo y pintura. Para este momento en Nicaragua se vivía la guerra de los ochenta impulsada por grupos guerrilleros apoyados por los Estados Unidos y opuestos a la revolución sandinista en el poder desde el derrocamiento de la dictadura de Somoza en 1979 (Díaz Bringas, 2018).

Posteriormente, durante los 90's, es a través de materiales textiles que Belli crea sus obras más representativas sobre las cicatrices, recurrió a la costura para unir los retazos y representar heridas sanadas. Patricia Belli utiliza vestidos de segunda mano que tocaron la piel de otras mujeres y que le recuerdan al tipo de telas con el que vestían su madre y tía, por lo tanto, sus obras de cicatrices contienen una carga de memoria colectiva que intenta sanar metafóricamente a través del arte. Al estudiar su obra puede comprenderse la historia del arte latinoamericano desde una perspectiva femenina y ayudar a reconocer una identidad cultural silenciada y violentada.

### **Objetivo General y Objetivos Específicos**

El objetivo general de esta investigación es estudiar las metáforas evocadas por la cicatriz en la obra textil de Patricia Belli desde una perspectiva feminista y decolonial, con el fin de comprender la sanación como metáfora de la resiliencia social. Por otra parte, los objetivos específicos consisten en realizar una revisión biográfica de Belli para comprender su contexto personal y artístico, realizar una revisión histórica de Nicaragua para explicar el fenómeno de colonialidad y sus consecuencias, realizar el análisis formal y simbólico de tres de las obras textiles de Patricia Belli: *Femalia* (1996), *La columna rota* (1996) y *Alas cosidas* (1996), así como realizar una revisión del cuento *Cicatrices* (1997) escrito por Belli en conjunto con el análisis de *Alas cosidas* (1996). Y

por último analizar los conceptos de “cuerpo territorio”, “memoria y colonialidad” e “íntimo político” que están presentes en el trabajo de Patricia Belli.

## **Marco Teórico**

Aunque Patricia Belli es conocida internacionalmente por sus trabajos textiles<sup>1</sup>, aún no se ha indagado a profundidad el reflejo de la herida colonial latinoamericana en la cicatriz que Patricia Belli expone como metáfora. Me interesa analizar la cicatriz como marca de memoria y símbolo de resistencia para señalar al fenómeno colonial que continúa afectando a las mujeres en la sociedad.

La colonialidad es un sistema de dominación y opresión que surge en el siglo XV como consecuencia de la invasión europea y que persiste en la actualidad en América Latina. Me interesa la intersección entre colonialidad y género que la escritora, antropóloga y activista feminista argentina Rita Segato propone:

A pesar de que la colonialidad es una matriz que ordena jerárquicamente el mundo de forma estable, esta matriz tiene una historia interna: hay, por ejemplo, no solo una historia que instala la episteme de la colonialidad del poder y la raza como clasificador, sino también una historia de la raza dentro de esa episteme, y hay también una historia de las relaciones de género dentro mismo del cristal del patriarcado. (Segato, 2010)

Con esto Segato destaca cómo la colonialidad no solo ha influido en las relaciones de poder sino también en las relaciones de raza y género a lo largo del tiempo. De igual forma Segato afirma que:

Las relaciones de género propias del patrón colonial capturan las formas del patriarcado precedentes que, aunque existentes y jerárquicas, no obedecían a la misma estructura, y las transforman en una forma mucho más letal de patriarcado, como es el moderno. (Segato, 2015)

---

<sup>1</sup> Dos de sus obras más representativas que serán parte del objeto de estudio de esta investigación se encuentra en el Tate.

Segato nos habla de un sistema patriarcal más amplio y violento de opresión que se forma como consecuencia de las guerras de conquista, para referirse a este resultado utiliza la expresión “patriarcal-colonialidad-modernidad”, de acuerdo con Segato esta expresión describe “la prioridad del patriarcado como apropiador del cuerpo de las mujeres y de este como primera colonia” (Segato, 2016). Esta es una de las pautas por las cuales hasta la fecha existe una gran violencia y letalidad hacia el cuerpo de las mujeres solo por ser mujeres en países de América Latina (Segato retoma el ejemplo de los feminicidios en Ciudad Juárez, México en su libro *La guerra contra las mujeres* (2016)), los sistemas patriarcales coloniales se encuentran en un modo distinto de opresión que los sistemas patriarcales occidentales o blancos. Sobre el papel de las mujeres latinoamericanas en este sistema Rita Segato explica que:

La intervención colonial, del pasado y del presente, en lo que he llamado el «mundo-aldea» (Segato, 2015a y b) ha terminado por minorizar todo lo que respecta a las mujeres. El término minorización hace referencia a la representación y a la posición de las mujeres en el pensamiento social; minorizar alude aquí a tratar a la mujer como «menor» y también a arrinconar sus temas al ámbito de lo íntimo, de lo privado, y, en especial, de lo particular, como «tema de minorías» y, en consecuencia, como tema «minoritario». Los elementos que determinan la minorización de las mujeres están relacionados con la transición de la vida comunal a la sociedad moderna y, en América Latina, al tránsito de los pueblos que habitan los territorios nacionales de nuestro continente a la colonial modernidad. Este tránsito fue primero impulsado por el proceso de la conquista y la colonización conducido por la metrópoli ultramarina y más tarde por la administración del Estado construido por las élites criollas. Este proceso también puede ser descrito como criollización. (Segato, 2016)

Es a partir de este punto que puede indagarse en el análisis de conceptos como lo íntimo, lo político y el cuerpo de las mujeres como territorio, y de esta forma analizar cómo se relacionan con la obra de Patricia Belli.

Por lo tanto, retomaré el concepto de “cuerpo-territorio” del libro *Mapeando el cuerpo-territorio. Guía metodológica para mujeres que defienden sus territorios* (2017) escrito por el Colectivo Miradas Críticas del Territorio desde el Feminismo, en el cual se explica:

Pensamos el cuerpo como nuestro primer territorio y al territorio lo reconocemos en nuestros cuerpos: cuando se violentan los lugares que habitamos se afectan nuestros cuerpos, cuando se afectan nuestros cuerpos se violentan los lugares que habitamos. (2017)

Esta visión es estudiada por distintos feminismos, entre ellos el feminismo decolonial. Podemos encontrar al cuerpo territorio presente en el trabajo de Patricia Belli, ya que al utilizar prendas usadas y recrear texturas y formas del cuerpo se puede analizar la cicatriz en la obra de Belli como punto de partida hacia la resignificación de la representación de los cuerpos femeninos en el Arte, podría verse como la sanación a partir de la representación del dolor y la rectificación de la visión de una mujer latina hablando sobre su propio cuerpo y cómo habita el mundo.

La cicatriz de la obra de Belli puede ser vista desde una perspectiva decolonial feminista, en este caso estudiaré además del término de cicatriz el concepto de “herida colonial” y cómo puede encontrarse en las piezas de Belli, así como su relación con las problemáticas que viven el resto de las mujeres latinas. En este trabajo hablaré sobre lo personal y lo íntimo, pero también sobre cómo lo íntimo puede volverse un problema que afecta a todo un colectivo de personas y termina siendo una cuestión política, las piezas de Belli cuestionan esa parte siempre partiendo de lo que tiene a su alcance: de sus experiencias personales y lo que observa a su alrededor.

## **Hipótesis**

La cicatriz en la obra de Patricia Belli es un ejercicio de sanación personal y colectiva con el cual despliega un proceso de restauración de la opresión vivida por los cuerpos de las mujeres en Nicaragua.

## Objeto de Estudio

Para llevar a cabo el presente estudio me centraré en el análisis de tres piezas:

*Femalia* (1996) es una pieza textil compuesta por un vestido color palo de rosa de segunda mano que perteneció a Patricia Belli, el vestido está montado sobre un bastidor, el cual, en vez de tener las características de un lienzo blanco tensado, muestra la tela georgette rosa de Belli intervenida con zurcidos, dobleces, arrugas y retazos cosidos y sin coser. En algunas partes de la composición estas figuras y formas abstractas de tela que cuelga simulan labios vaginales, sin embargo, otros detalles evocan accidentes en la piel, heridas cerradas y piel mutilada con suturas que se asemejan a cicatrices. Me interesa observar el concepto de cicatriz esta vez aterrizado en la materialidad de lo textil, y sobre todo analizar la memoria de la tela, sus significados y distintas metáforas que surgen de las formas construidas.

*La columna rota* (1996) Hace referencia a una pintura de Frida Kahlo con el mismo nombre de 1944, en la cual Kahlo se pinta usando un corset de metal, con una columna de mármol rota en el lugar de su columna vertebral y con lágrimas en los ojos. Belli construye una columna vertebral cosiendo ropa interior femenina, haciendo una crítica hacia las normas de la sociedad patriarcal. Me interesa analizar el concepto de cuerpo territorio en esta pieza y la memoria de utilidad del material, para qué eran utilizados los corsets y por quién. Los objetos encontrados son primordiales en el análisis de obra de Belli ya que para ella es valiosos el significado que traen consigo.

*Alas cocidas* (1996) está hecha de cerámica, son tres pedazos unidos por una sutura, es una obra con una gran violencia expresiva. Los colores de la cerámica reflejan una piel sumamente lacerada y el título hace alusión a un cuento corto escrito un año después por la misma Belli titulado "Cicatrices", esta narrativa trata sobre una mujer enferma que está a punto de suicidarse pero desiste porque se enamora de su ángel de la guarda, al cumplir su última misión el ángel tiene que irse del mundo de los humanos pero como también está enamorado de la mujer decide cortarse las alas para poder quedarse con ella, sin embargo las cicatrices tan violentas de la espalda del ángel le provocan un gran malestar a la mujer y termina queriendo huir de él. Este cuento,

además de abordar el tema de la cicatriz como elemento central, también explora otros temas presentes en el trabajo de Belli, como el erotismo, la liberación del cuerpo y el dolor, los cuales suele relacionar con la herida y la cicatriz.

## **Metodología**

La serie de pasos que realizaré como metodología consiste en hacer una revisión bibliográfica sobre lo que se ha escrito en torno a la obra de Patricia Belli y una revisión de la historia de Nicaragua. Esto con la finalidad de comprender mejor el contenido expresivo de las obras que hablan de una cicatriz personal e histórica. Una vez realizada la fase documental me centraré en el análisis detallado de tres obras en las que encuentro presente el tema de la cicatriz. En este análisis de las piezas ahondaré tanto en los aspectos formales como en los significados culturales de las piezas, apoyándome en las teorías feministas y decoloniales para interpretar las metáforas de la cicatriz y la sanación en el trabajo de Belli.

Así, la presente investigación estará compuesta por cuatro capítulos subdivididos por distintos apartados según el tema a tratar:

En el capítulo 1 realizaré una revisión de la biografía de la artista, así como de la historia de Nicaragua para comprender mejor el contexto biográfico y social presente en la obra de Belli.

En el capítulo 2, “Problematización de la cicatriz” desarrollaré una reflexión teórica de dicho término desde dos análisis distintos, el primero desde las obras y la perspectiva de Patricia Belli y el segundo desde la teoría decolonial feminista.

En el capítulo 3 realizaré el análisis de tres obras de Patricia Belli que contienen a la cicatriz como uno de sus simbolismos principales. En este capítulo cada apartado estará dedicado a una obra: *Femalia* (1996), *La columna rota* (1996) y *Alas cosidas* (1996), ya que las obras fueron creadas en el mismo año y se desconoce el mes exacto de su producción, el orden de las obras está relacionado con la violencia expresiva que se presenta en cada una de ellas de menor a mayor intensidad.

Por último, el capítulo 4 estará dividido en: Cuerpo-territorio en la obra de Patricia Belli, Memoria y colonialidad en la obra de Patricia Belli e Íntimo político en la obra de Patricia Belli. El propósito de este capítulo será desarrollar los conceptos del título de cada subcapítulo y analizarlos en conjunto al trabajo de Belli para poder estudiar su obra desde una perspectiva feminista y decolonial, ya que para este punto se conocerá más profundamente la vida y el proceso creativo de la artista.

### **Justificación**

El interés principal de esta investigación se centra en poder conocer a través de las obras de Patricia Belli la herida colonial que enfrenta Nicaragua, y cómo esta herida se refleja en los problemas que enfrentan las mujeres en el día a día. Es importante para este trabajo darle reconocimiento a Patricia Belli como referente del Arte Contemporáneo Latinoamericano, Belli como voz femenina en el arte transgrede los espacios tradicionalistas del arte, cambia los roles y abre el camino para la realización de nuevas formas expresivas, así como a espacios críticos no solo como artista sino también como pedagoga. Además, sus obras hacen alusión a una multiplicidad de contextos y hablan desde la materialidad sobre el cuerpo y el territorio, tomando en cuenta aspectos políticos, sociales, íntimos y personales. Por lo tanto, es importante considerar la perspectiva de Belli como mujer artista y conocer su obra.



## **CAPÍTULO 1**

### **1.1 Patricia Belli Suturas Íntimas y Sociales**

En este apartado abordaré la biografía de Patricia Belli, ya que los temas que trata en su obra son muy personales y por lo tanto el contexto histórico que ella vivió guarda una estrecha relación con sus obras. Es importante presentar su biografía para poder tener una mejor comprensión de su perspectiva como artista y explorar cómo se conectan acontecimientos históricos e individuales para profundizar en la interpretación de sus obras. He dividido este subcapítulo en cuatro apartados, en el primero titulado “Infancia y Estudios” hablaré sobre cómo para Belli el crecer durante la violenta dictadura de los Somoza y su condición de calvicie congénita influenciaron su obra, de igual forma expondré su partida a los Estados Unidos y el por qué tomó la decisión de estudiar una carrera en el área de las Artes. En el apartado “Regreso a Nicaragua” relataré los aportes de Patricia Belli al panorama artístico revolucionario de Nicaragua, tales como su participación en el grupo ArteFacto y su contribución a la escena cultural y política del país. En el apartado “Abandono de la Pintura” hablaré sobre la transición de la pintura al textil y cómo a partir de ese cambio Belli crea una coyuntura en uno de los concursos más importantes de pintura en Nicaragua. Finalmente, en el último apartado titulado “TAJo, EspIRA y Pedagogías del Arte” me centraré en hablar sobre la gran labor pedagógica que ha hecho Belli en su país al crear diversos programas de arte y mencionaré también su destacada trayectoria artística internacional.

#### **1.1.1. Infancia y Estudios**

Patricia Belli nace el 8 de noviembre de 1964 en Managua, Nicaragua. Sus dos padres siempre estuvieron inclinados hacia las actividades creativas, Belli comenta en una entrevista realizada por sus 30 años de trabajo artístico (Confidencial, 2017) que su madre era costurera y recuerda que ella le hacía la ropa que vestía, por otro lado, su padre de origen burgués, aunque no era un artista dedicado al ámbito profesional, siempre estaba pintando o tomando fotografías. Belli nació con una rara condición de calvicie congénita, por lo que siempre ha vivido sin ningún cabello sobre su cuerpo, esto afectó su manera de socializar y percibirse en una sociedad que proclama al cabello

largo como una característica y un atractivo femenino. La misma Belli escribe: “Eso me aisló en mi casa donde me dediqué a leer, dibujar, construir y jugar a solas” (Belli, 2018a). El haber nacido sin folículos pilosos hace que Belli reflexione profundamente sobre su cuerpo y los estándares de belleza que la sociedad impone a las mujeres. *El pelo* (2001)<sup>2</sup> es un video que Belli realiza en el cual se muestra a ella misma parada de espaldas con una peluca rubia, podría ser cualquiera y podría pensarse que no es una peluca, pero conforme avanza el video se comienzan a ver acercamientos y detalles de cómo Belli se acaricia el cabello y poco a poco comienza a enrollar la peluca mostrando partes de la piel de su cabeza hasta mostrar su calvicie por completo en un acto donde nos invita a asomarnos o “espiar” su intimidad, posteriormente aún de espaldas Belli vuelve a colocarse la peluca acariciándola y se repite el video.



Patricia Belli nació y vivió su niñez durante la dictadura en Nicaragua, lo cual significó una época violenta, patriarcal y militarizada como consecuencia del expansionismo colonial. La dictadura familiar de los Somoza duró poco más de cuatro décadas: inició en 1937 y terminó en 1979 con el triunfo de la Revolución Sandinista<sup>3</sup> (cuando Patricia

---

<sup>2</sup> Patricia Belli. (2023). *El pelo* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/KHRPsweyPTM?si=jRms7OP3RAAtATCZC>

<sup>3</sup> Llamada Sandinista por el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) tomando el nombre de Augusto César Sandino, quien fue un líder guerrillero que luchó en contra de la ocupación estadounidense (1926), posteriormente el futuro dictador Anastasio Somoza García participó en su asesinato por mandato del gobierno estadounidense en 1934.

Belli cumple 15 años). Anastasio Somoza García, la primera generación de esta dictadura, impulsado por los Estados Unidos y su sed de territorios tomó el poder del país y posteriormente lo sucedieron respectivamente sus hijos: Luis Somoza Debayle y Anastasio “Tachito” Somoza Debayle quienes siguieron instaurando un gobierno autoritario.

Cuando estalló la Revolución Sandinista en contra de la dictadura de los Somoza, Belli menciona que esta le mostró que existía Latinoamérica y el tercer mundo, detonantes que posteriormente desarrollaría en su obra (Belli, 2018a). En el libro *Patricia Belli-equilibrio y colapso* (2018) se puede encontrar un testimonio de la artista sobre la violencia de la dictadura de Somoza que platicó a Adrián Arguedas en una entrevista en video realizada en TEOR/ética, San José, 2016:

Recuerdo que tenía catorce años cuando [ocurrieron] los bombardeos de Somoza a la población. Recuerdo que estábamos refugiados en una casa desde la cual se miraba toda la ciudad, y podías ver las avionetas dejando caer las bombas y [luego escuchar] las bombas explotando. Yo recuerdo que contaba los segundos...

En 1982, cuando aún tenía 17 años, se fue a vivir a Nueva Orleans, Estados Unidos para estudiar una carrera. Aunque en su infancia Belli estaba interesada por la zoología y planeaba estudiar biología o medicina, se dedicó a las artes. Es interesante observar cómo la mirada de una Patricia Belli joven que no se plantea aún que las artes pueden ser una profesión, voltea hacia la medicina siendo algo tan alejado y cercano al mismo tiempo de su actual profesión. El objeto de estudio de la medicina es el cuerpo humano, al igual que en muchas de las obras de Belli, tanto en la medicina como en su trabajo existe la herida que es tratada para sanar y volverse cicatriz, de igual forma la biología investiga seres vivos y ciclos, lo cual también podemos observar en su obra. Belli decidió estudiar Artes debido a que en su primer semestre tomó una clase de fundamentos del arte y descubrió que estaba más interesada en este otro tipo de investigación para canalizar sus cuestionamientos. Finalmente, Belli se graduó del programa de Artes Visuales de Loyola University en 1986 y regresó a Nicaragua.

### 1.1.2. Regreso a Nicaragua

A su regreso de Estados Unidos, en 1987 Patricia se encontró con una Nicaragua que pasaba por una época revolucionaria, habiendo pocas mujeres en el medio Belli adoptó un lenguaje artístico vanguardista exaltando la sexualidad de la mujer, comenzando a adoptar temáticas eróticas en sus dibujos y pinturas. “(...) las demandas feministas empiezan a tener una presencia más fuerte en el contexto nicaragüense” escribe Miguel A. López (2018) y añade que las obras de Belli “erosionaban la percepción de la mujer como un espectador sin agencia en relación con su propio deseo”. Las primeras inquietudes de género que Belli desarrollaría en su trabajo estaban surgiendo.

A finales de los 80's comenzó a participar en los Certámenes Nacionales de Artes Plásticas de la Asociación Sandinista de Trabajadores de la Cultura (ASTC). En 1988 Belli recibió el Premio Nacional de Dibujo y en 1989 el Premio Nacional de Experimentación y el Gran Premio Rodrigo Peñalba, el mayor reconocimiento artístico en Nicaragua.

En esa época Belli aún pintaba y dibujaba principalmente<sup>4</sup>. Sin embargo, la bidimensionalidad ya no le era suficiente para seguir trabajando. “(...) pintaba porque la pintura era el material que estaba disponible.” dice la artista en una entrevista del 2015. Patricia Belli también cuenta:

(...) la manera en la que yo quería pintar no le gustaba a mis amigos (...) ellos no cuestionaban los contenidos, pero los contenidos que yo estaba haciendo necesitaban una técnica que sí iban a cuestionar. Luego empecé a hacer pequeñas esculturas (...) Y fueron las primeras cosas que hice con objetos encontrados. (Belli, 2015)

El uso de un objeto encontrado para Belli es importante por todo el significado que ya trae consigo y las asociaciones que se pueden encontrar en él (Tate, 2022, 6:57). Esta experimentación con objetos encontrados y de carácter escultórico sería fundamental para el desarrollo de las piezas textiles que se analizarán más adelante en esta tesis.

---

<sup>4</sup> Por ejemplo, *Acércate más* (1989) es el dibujo de una mujer masturbándose frente a una salamandra, dicha obra hace referencia a su narrativa, también de carácter erótico: *El hechizo* (1996)

Belli ha utilizado desde ropa de paca de bazares, muebles, metales y llantas hasta juguetes viejos abandonados en la playa y esqueletos de zarigüeyas para crear obra.

En 1990 surgió el grupo conocido como ArteFacto compuesto inicialmente por Patricia Belli, Juan José Robles, Juan Rivas y Raúl Quintanilla Armijo. “La idea originaria era crear un grupo de reflexión teórica y estratégica para enfrentar la nueva realidad neoliberal” (Quintanilla, 2018).

ArteFacto nació en respuesta al poco interés y apoyo hacia las artes por el gobierno de Violeta Chamorro tras la derrota del partido de la FSLN (Frente Sandinista de Liberación Nacional), ya que se privatizaron los servicios públicos y hubo un recorte del presupuesto de educación además de “la cancelación del patrocinio estatal a las artes y el borramiento sistemático de la memoria cultural del sandinismo” (López, 2018). En respuesta a estos acontecimientos Patricia Belli siendo parte de ArteFacto participó en la realización de una instalación en el espacio público con la cual trataban de denunciar cómo el gobierno había tratado de eliminar la memoria del poeta Rubén Darío<sup>5</sup> tras su muerte y con ello su apoyo al arte de Nicaragua, siendo Rubén Darío uno de los íconos culturales más importantes del país, trataron de resignificar su figura. Cubrieron con basura y papel la estatua de Rubén Darío y también la enredaron con una telaraña fabricada, haciendo metáfora de cómo el gobierno había mandado al olvido la cultura del país, en una parte la telaraña se rompía y surgía una figura humana de alambres de metal (construida por Patricia Belli) que intentaba escapar para liberarse de la relegación. Se “distorsionaba la imagen del poeta, como lo venía haciendo cada gobierno nicaragüense desde la muerte de Félix Rubén<sup>6</sup> en 1916” (Quintanilla, 2018).

El grupo también creó la revista ArteFacto en la cual Belli publicó algunas de sus narrativas: *El hechizo* (1995), *Cicatrices* (1997), *Espejos* (1998) y *Decálogo* (2002). Sobre los propósitos y la existencia del grupo Raúl Quintanilla escribe:

---

<sup>5</sup> Rubén Darío (1876-1916) fue un “poeta, periodista y diplomático nicaragüense (...) considerado máximo representante del modernismo literario en lengua española, y el lírico que ha tenido mayor influencia en la poesía del siglo XX en el ámbito hispano” (Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2020).

<sup>6</sup> Nombre de pila de Rubén Darío

Creamos la revista ArteFacto, de la cual se editaron veinte números entre 1992 y 2000, y el periódico, no tan periódico, Artimaña, del cual se editaron cinco números entre 1996 y 1999. Con estas armas —el espacio, la revista y el periódico— ArteFacto inició una campaña de ataque, hasta cierto punto autodestructiva, al medio artístico tradicional (artistas, críticos, periodistas, coleccionistas y galeristas) y a las políticas oficiales de los nuevos gobiernos neoliberales de la época. (2018)

Entre 1991 y 1992 Patricia Belli deja de nuevo Nicaragua para hacer dos residencias, una en Holanda y otra en Inglaterra. A su regreso de Europa decide inscribirse a la Escuela de Artes y Letras en la Universidad Centroamericana para estudiar historia del arte, “Recuerdo que entré precisamente a estudiar en la UCA por mi vacío a nivel de historia del arte, para poder tener una plataforma para hacer la maestría” (Belli, 2015).

### **1.1.3. Abandono de la Pintura**

A finales de 1992 la artista comenzó a pintar suturas, como por ejemplo, *La negra llaga* (1992) en la cual se ven dos piernas abiertas sobre la esquina izquierda inferior de la composición, los genitales femeninos pintados de color rosa al igual que las piernas muestran una sutura a medio coser con hilo blanco, la herida se extiende más allá de lo que puede verse. Miguel A. López (2018) escribe sobre la obra:

Aquella llaga zurcida representa la sexualidad como fuente de dolor (...) La cancelación física —pero también semiótica, cognitiva o funcional— de los genitales femeninos aparece así como un intento de controlar el daño infligido.

En esta obra la carne está siendo zurcida con el propósito de sanar no a la vagina percibida como una herida abierta, sino que trata de sanar la idea de que la sexualidad femenina es vista como algo doloroso y que la eliminación o control de los genitales femeninos es una forma de tratar de controlar este dolor, es por eso que el zurcido no está completo y la herida va más allá de los genitales extendiéndose por fuera del lienzo. En otra interpretación que escribe Miguel A. López (2018) sobre la obra dice que “La negra llaga puede ser también interpretada como un registro de la opresión y el peligro que vivían las mujeres en un gobierno auto-declarado como no-feminista y

supeditado a los dictámenes de la Iglesia Católica.”, de esta manera Belli expone la censura de la sexualidad femenina y el intento de liberarla a través de la herida y el zurcido.

En los años en los que Belli pinta *La negra llaga* su padre muere y unos meses después queda embarazada, en 1994 nace su hijo Sebastián. Estos acontecimientos marcaron fuertemente la vida y obra de la artista pasando por un momento de inactividad para vivir el duelo y la maternidad.



Posteriormente, las técnicas bidimensionales usadas por Belli ya no le eran suficientes para desarrollar los temas de su obra. En 1995 recurrió a la abstracción de la pintura para buscar “significantes que no lograba articular” (Belli, 2018a) y finalmente de la pintura pasó a utilizar textiles en su obra.

La artista comenzó a utilizar prendas de segunda mano y cerámica para metaforizar pieles cicatrizadas, quería trabajar con una técnica distinta que le proporcionara un aprendizaje nuevo. De esta forma recurrió a la costura para unir los retazos y

representar heridas sanadas. La costura es importante para Belli por su doble significado, ya que socialmente es una actividad asociada con el rol femenino y además su madre era costurera: “Mi mamá me enseñó a coser siendo muy niña” (Belli, 2018a). El propósito de la costura que utiliza Belli como técnica no es crear prendas de ropa nueva o zurcir las viejas para que puedan ser reusadas, la artista resignifica la acción y el resultado al destruir las prendas y “sanarlas” o coserlas creando un nuevo objeto, de esta manera Belli cuestiona los roles de género y honra al mismo tiempo la memoria de su madre.

En 1996 se inaugura la exposición de Patricia Belli *Velos y cicatrices* en la cual se ve reflejado principalmente el trabajo textil que desarrolló como metáfora de la piel y el cuerpo. Como material Belli valoriza prendas de segunda mano que escoge en los mercados de paca de Managua por su carga simbólica y memoria social al haber pertenecido y haber sido usadas por otras mujeres, “Ropa que ha sido estrenada y descartada en los Estados Unidos y luego vendida y reusada en Nicaragua y en otros países de América Latina” (Díaz Bringas, 2018). Los temas íntimos y políticos pueden verse reflejados en estas acciones, más adelante se tratará la complicada historia entre Nicaragua y Estados Unidos que coincide con varios países de América Central y el expansionismo norteamericano.

En 1997 Patricia Belli terminó la licenciatura en historia del arte y las telas con las que había estado trabajando mutaron de pieles y partes del cuerpo a telas de sillones, manteles y cortinas. El tema que desarrollaba Belli seguía cuestionando el rol de las mujeres, pero ahora específicamente en el espacio del hogar, ya que sus esculturas fusionaban cuerpos humanos con muebles de la casa.

Posteriormente Belli recibe el Primer Premio en la Bienal de Pintura Nicaragüense al mismo tiempo que le otorgan la Beca Fullbright en el Instituto de Arte de San Francisco en 1999, como se recordará la obra con la que ganó la Bienal fue *Vuelo Difícil* (1999), la cual consiste en un vestido blanco montado sobre un bastidor pintado con un par de alas y una columna, en la parte inferior cuelga la falda del vestido en la que se encuentran suspendidas fotografías de retratos familiares coloreados. *Vuelo difícil* es

una obra que habla sobre el “peso de la memoria” y todas esas vivencias y pensamientos que tenemos que cargar mientras queremos despegar o volar (Díaz Bringas, 2018). El haber presentado una obra que no era exclusivamente pintura y que no obedecía a la temática nacionalista que se enseñaba en las academias de pintura de la época ocasionó una gran revuelta en los medios y rechazo hacia el concurso, hacia el jurado (que estaba compuesto por tres mujeres) y hacia Patricia Belli, quien recibió fuertes críticas especialmente por parte de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, sobre esto Belli cuenta en una entrevista: “La manifestación más sentida para mí fue la de los estudiantes de la escuela de arte, porque había mucha manipulación de parte de los profesores y carecían de fundamentos” (Belli, 2015).

#### **1.1.4. TAJo, EspIRA y Pedagogías del Arte**

La controversia en el ámbito cultural de Nicaragua debido al premio que ganó Belli con *Vuelo Difícil* (1999) y la constante “lucha” entre los artistas contemporáneos y los pintores tradicionales coincidieron con la partida de Belli a San Francisco, EU para estudiar un máster de Bellas Artes con la beca Fullbright que consiguió en el Art Institute de San Francisco. Durante este tiempo fuera de Nicaragua y alejada de la polémica Belli pudo reflexionar sobre la educación artística en su país y regresó a Nicaragua más segura y decidida después de terminar su máster para desarrollar en el 2001 TAJo, Taller de Arte Joven. Belli pretendía fundar una escuela que utilizara técnicas de enseñanza alternativas a las de las academias tradicionales, pero debido a que no tenía los medios necesarios decidió realizar el proyecto en su propia casa y recibió a 10 jóvenes, el objetivo del taller era hablar sobre las obras de cada participante para poder opinar y cuestionar si serían efectivas para el entendimiento del espectador. TAJo estuvo activo desde el 2001 hasta la creación de EspIRA en 2003.

Posterior a TAJo, tras darle espacio a las carreras individuales de cada participante, Patricia funda EspIRA, Espacio para la investigación y Reflexión Artística (2003). Por las características de esta nueva organización Belli pudo recibir fondos para que el proyecto pudiera crecer año tras año. “Vinieron instructores invitados de otros países,

se ofrecieron más actividades de enseñanza, desde aproximaciones teóricas, prácticas, hasta la historia del arte, etc.” (Belli, 2018b)

Actualmente Belli es directora de EspIRA La ESPORA y además de su labor pedagógica continúa con su quehacer artístico viéndose enriquecida de las experiencias que la educación le deja. A lo largo de su carrera ha presentado su obra en América Central, América del Sur, Estados Unidos y Europa. Ha expuesto en la Galería Kiosko, en Bolivia; la Galería T20, en Murcia; la Galería The Americas Collection, en Miami; el Palacio Nacional de la Cultura, la Galería Códice, la Galería Epikentro, y Artefactoría, en Managua; TEOR/ética, en San José; MUA en Tegucigalpa, y en el Instituto de Arte de San Francisco, por mencionar algunas. También ha participado en la VII Bienal de La Habana en el año 2000, la XXV Bienal de Sao Paulo en 2002, la XI Bienal de Cuenca (Ecuador) en 2011, la exposición colectiva “Caribbean: Crossroads of the World” en el Museo del Barrio de Nueva York en 2012, la X Bienal Centroamericana de Artes Visuales en San José en 2016 y la 10th Berlin Biennale en 2018.

## **1.2. Contextualizando Nicaragua**

En este apartado me centraré en realizar una revisión del contexto histórico y social de Nicaragua, en esta ocasión desde la conquista hasta la Revolución Sandinista y sus repercusiones, a partir de esto podremos observar cómo puede relacionarse el arte de Belli con temas que competen al área de estudios de la decolonialidad. Esta revisión retrocede a antes del nacimiento de Belli debido a que se busca analizar cómo fue desarrollándose el impacto de la conquista en problemas contemporáneos y de género, los cuales se ven reflejados en el trabajo de la artista. Este subcapítulo está dividido en cinco apartados, el primero se titula “América Latina, Colonialidad y Patriarcado” ya que en él analizaré cómo la historia de Nicaragua se asemeja en varios aspectos al resto de América Latina en términos del impacto que dejó la colonización en el papel de la mujer y las estructuras patriarcales. En el segundo apartado que se titula “Expansionismo Norteamericano” hablaré de este fenómeno histórico y cómo contribuyó a la instauración de la dictadura de los Somoza, evento durante el cual nace Patricia Belli y

afecta su visión sobre el espacio que habita. El apartado titulado “Inicio del Fin de la Dictadura de los Somoza” será una breve descripción sobre cómo la dictadura fue abolida. En el apartado “Las Mujeres de la Revolución Sandinista” se explorará la participación de las mujeres durante la revolución y el surgimiento de organizaciones feministas con las cuales podremos encontrar puntos de encuentro con la obra de Belli con respecto a temas sobre erotismo y el cuerpo desde un punto de vista político. Por último, en el apartado titulado “Transición del Arte de los 80’s a los 90’s” hablaré sobre la escena artística de esa época en el país y su evolución además de mencionar los precedentes y el contexto en el que fueron creadas las tres obras de Belli que se analizarán más adelante.

Siendo el Arte un reflejo de la sociedad, las experiencias vividas por Patricia Belli propiciaron que creara las obras que crea y llevara a cabo sus diferentes proyectos pedagógicos. Así como debido a su calvicie comenzó a reflexionar sobre cuestiones de género y estereotipos físicos femeninos, también hubo detonantes de su contexto que llevaron a Belli a producir obra sobre la cicatriz como metáfora. Es importante conocer el contexto histórico en el que crece Patricia Belli al igual que la historia que va un poco más atrás de su nacimiento para poder comprender la serie de sucesos que causaron la formación de Nicaragua tal como se conoce hoy en día y cómo todos estos hechos históricos influenciaron la obra de la artista, ya que la obra de Belli no solo se mueve en el ámbito íntimo de su vida sino también en el ámbito social y político de Nicaragua. En un fragmento del libro *Equilibrio y Colapso* (López, 2018) se menciona que durante una entrevista a inicios de los 2000 Patricia Belli dijo: “Casi todos mis trabajos giran alrededor de los problemas de las mujeres”, si la obra de Belli habla sobre las mujeres nicaragüenses habrá que entender su contexto histórico y de dónde vienen los problemas que enfrentan.

### **1.2.1. América Latina, Colonialidad y Patriarcado**

La historia de Nicaragua comparte heridas muy similares al resto de los países que hoy conforman Latinoamérica. Un ejemplo claro es el gran impacto de la conquista y colonización que afectó brutalmente el papel de la mujer en su propio territorio, además

de cambiar por completo su forma de vida y sus creencias también cambió la concepción de su existencia como seres vivos, los conquistadores buscaban ser propietarios de las tierras y todo lo que en ellas habitara incluidas las mujeres. La investigadora feminista argentina Rita Segato en su libro *La guerra contra las mujeres* (2016) menciona que el patriarcado “es la estructura política más arcaica y permanente de la humanidad”. Segato explica que anterior a la conquista y colonización ya existía en América Latina el patriarcado como estructura de poder formado desde la desigualdad de género. Sin embargo, con la llegada de los colonizadores el patriarcado se vio intensificado brutalmente siendo una estructura aún más letal de lo que ya era para la sociedad. Segato usa el término “patriarcado de baja intensidad” o de “bajo impacto” para referirse a una forma menos violenta de esta estructura del mundo precolombino, y que no había alcanzado el grado de opresión y violencia que tuvo después de la colonización.

Rita Segato también menciona en su libro que:

La conquista misma hubiera sido una empresa imposible sin la preexistencia de ese patriarcado de baja intensidad, que torna a los hombres dóciles al mandato de masculinidad y, por lo tanto, vulnerables a la ejemplaridad de la masculinidad victoriosa; los hombres de los pueblos vencidos irán así a funcionar como pieza bisagra entre dos mundos, divididos entre dos lealtades: a su gente, por un lado, y al mandato de masculinidad, por el otro. (2016)

Esto implica que la existencia de normas de masculinidad impuestas sugiere la existencia del “pacto patriarcal” entre hombre colonizados y colonizadores, acuerdos implícitos en el comportamiento de los hombres para mantener sus privilegios a costa de las mujeres.

Debido a este fenómeno el cuerpo de las mujeres originarias de América es percibido como territorio, un territorio que los colonizadores pretenden apropiarse como primera colonia<sup>7</sup>. Desde estos periodos el cuerpo de la mujer ha sido percibido como propiedad

---

<sup>7</sup> “La expresión patriarcal-colonial-modernidad describe adecuadamente la prioridad del patriarcado como apropiador del cuerpo de las mujeres y de éste como primera colonia.” (Rita Segato, 2016).

de los hombres, una de las mayores problemáticas que seguimos enfrentando en la actualidad y de las cuales Belli retoma en su obra.

Además de haber padecido la conquista, Nicaragua comparte con el resto de América Latina consecuencias de esta misma como: genocidios de grupos indígenas, esclavitud, dictaduras, guerrillas, intervención estadounidense, etc. Precisamente el término “América Latina” no surge sino hasta 1856. En un principio comienza a concebirse esta idea de unión cuando Nicaragua es invadida y los países de Centroamérica forman campañas de defensa (López, 2018).

Miguel A. López (2018) sostiene que el término “América Latina” es utilizado por primera vez en París en un discurso del chileno Francisco Bilbao en junio de 1856 y en un poema del colombiano José María Torres Caicedo con el título de “Las dos Américas” en septiembre del mismo año.

Mas aislados se encuentran, desunidos,

Esos pueblos nacidos para aliarse:

La unión es su deber, su ley amarse:

Igual origen tienen y misión;

La raza de la América latina,

Al frente tiene la sajona raza,

Enemiga mortal que ya amenaza

Su libertad destruir y su pendón.

Este movimiento latinoamericanista surge de la oposición a la invasión estadounidense realizada en 1855 por William Walker. Al mando de una banda de filibusteros que se hacían llamar “la falange americana de los inmortales” Walker invadió Nicaragua con el pretexto de ayudar a los liberales con permiso y reconocimiento de Estados Unidos, aprovechándose de la inestabilidad gubernamental y los conflictos en Nicaragua.

### 1.2.2. Expansionismo Norteamericano

Desde la independencia de Centroamérica en 1821 se formaron dos grupos políticos<sup>8</sup>, los liberales y los conservadores, que debatían cuál debería ser la forma de gobierno de la nueva República de Nicaragua. Los conservadores querían mantener un régimen monárquico con tal de conservar una alianza con la iglesia y pretendían separar a la población indígena, mientras que los liberales se inclinaban hacia un gobierno republicano y buscaban que Nicaragua fuera soberana, estas diferencias dieron pie a una guerra civil y los liberales en su desesperación contrataron a filibusteros norteamericanos para que los apoyaran en la lucha, ignorando las verdaderas intenciones de Walker de tomar el territorio Centroamericano (Collado, 1988). Pero esta no fue la última intervención estadounidense a países de América Latina, lo cuál marcó fuertemente la historia de Nicaragua y su actual contexto, incluida la obra de Patricia Belli.

El escritor Eduardo Galeano, en el libro *Las Venas Abiertas de América Latina* escribe:

“Ahora América es, para el mundo, nada más que los Estados Unidos: nosotros habitamos, a lo sumo, una sub América, una América de segunda clase, de nebulosa identificación. Es América Latina, la región de las venas abiertas.

Desde el descubrimiento hasta nuestros días, todo se ha trasmutado siempre en capital europeo o, más tarde, norteamericano, y como tal se ha acumulado y se acumula en los lejanos centros de poder.” (1971)

En *Las venas abiertas de América Latina* Eduardo Galeano (1971) describe de una forma muy breve pero precisa el rol que desempeña Latinoamérica en el ámbito mundial: a pesar de ser un territorio muy rico y diverso en recursos naturales “la región sigue trabajando de sirvienta (...) nuestra riqueza ha generado siempre nuestra pobreza para alimentar la prosperidad de otros” (Galeano, 1971).

Conociendo la herida ¿podría hablarse de cicatrización? ¿de intento de sanación? ¿o de resignación?

---

<sup>8</sup> Se le llama independencia de Centroamérica porque en ese entonces la Capitanía General de Guatemala estaba conformada por los países de: Guatemala, Honduras, El Salvador, Nicaragua y Costa Rica.

Estados Unidos ha intervenido en los gobiernos de diversos países Latinoamericanos a su favor. Como por ejemplo con la Doctrina Monroe en 1823 que además de frenar el expansionismo europeo pretendía instaurar una dependencia económica hacia ellos a los países de América Latina, o el Destino Manifiesto que excusaba el expansionismo norteamericano (Moya, 2021). Con respecto a Nicaragua específicamente, Tras 16 años de dictadura del presidente José Santos Zelaya de 1893 a 1909, Adolfo Díaz tomó el poder con apoyo de los Estados Unidos, enviando en 1912 un contingente de marines al país. El propósito de los Estados Unidos al ayudar a quitar del poder a Zelaya era construir un canal que atravesara Nicaragua desde el océano Atlántico hasta el océano Pacífico (AGHN, s.f.): “tras la renuncia de Zelaya el plan que los Estados Unidos puso entonces en marcha fue reducir a Nicaragua a la situación de simple colonia, gobernada por presidentes títeres (...) conservadores ahora de nuevo en el poder” (Moya, 2021). En 1916 Estados Unidos a través del tratado Bryan-Chamorro consiguió el permiso para construir un canal que atravesara Nicaragua entre otras cosas de carácter expansionista por tan solo 3 millones de dólares (AGHN, s.f.).

Estados Unidos invadió Nicaragua desde 1912 hasta 1925 (Moya, 2021). Es en este periodo que surge uno de los íconos más grandes y celebrados de Nicaragua: Augusto César Sandino, quién lideró a los campesinos, mineros e indígenas en contra de la intervención estadounidense, y cuya imagen sería intervenida más adelante por el grupo ArteFacto para “transgredir lúdicamente la solemnidad y disciplina del héroe revolucionario, reponiendo el placer y el goce como nuevo horizonte de la revolución” (López, 2018). Sandino logró forzar la retirada del ejército norteamericano, pero antes de irse del país y no tener ningún poder sobre el territorio, Estados Unidos nombró a Anastasio Somoza García jefe de la Guardia Nacional de Nicaragua, más adelante Somoza participó en el asesinato de Sandino y tomó la presidencia sirviendo “fielmente a los intereses norteamericanos”. Así inició la dictadura de los Somoza que duró más de cuarenta años y en la que siguió interviniendo Estados Unidos, siendo los Somoza intermediarios (Arana, 2009). Recordemos que durante esta dictadura es cuando nace Patricia Belli (1964).

### 1.2.3. Inicio del Fin de la Dictadura de los Somoza

En 1956 es asesinado Anastasio Somoza García por el poeta nicaragüense Rigoberto López Pérez, el ahora Héroe Nacional, asistió de infiltrado a una fiesta en la cual se encontró con Somoza García y le disparó 5 veces. López Pérez fue asesinado en el acto, pero su acción impulsó al movimiento estudiantil en contra de la dictadura y a la Revolución que llegaría 23 años después (Prensa-Asamblea Nacional, 2022).

En ese mismo año (1956) las mujeres tienen por fin derecho a votar, pero durante la dictadura, el hijo de Anastasio Somoza García, Luis Somoza Debayle le sucede en el poder. Y en 1967 el hijo más joven de Anastasio Somoza, Anastasio (Tachito) Somoza Debayle ganó las elecciones y tomó a la Guardia Nacional para reprimir a la oposición estableciendo un régimen autoritario.

En 1961, a 3 años del nacimiento de Patricia Belli se formó el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) siendo su principal ejemplo Augusto César Sandino, quien como se mencionó anteriormente luchó en la primera mitad del siglo XX en contra de la ocupación estadounidense y sería el principal ícono de la revolución. El objetivo de la FSLN era “el derrocamiento de la dictadura somocista a través de la lucha armada para obtener el poder político, la democratización y el progreso de Nicaragua” (Pérez, 2002). En 1979 Somoza fue forzado por Estados Unidos a abandonar el país, ya que el frente sandinista avanzaba por Managua y Estados Unidos temía que resultara otro régimen comunista además del de Cuba en América Latina (AGHN, s.f.). Diversos acontecimientos en 1978 favorecieron la caída de Somoza<sup>9</sup>, como por ejemplo la indignación ante el asesinato del director del periódico *La Prensa* o la toma del Palacio Nacional a cargo del comandante Cero y Dora María Téllez (excomandante sandinista, política, historiadora e investigadora), cuya obra obtuvo cobertura internacional y “sensibilizó a varios gobernantes del mundo para que restaran apoyo a Somoza y brindaran facilidades a la lucha insurgente.” (Pérez, 2002). Finalmente, el 19 de julio de 1979 entra a Managua el FSLN derrocando a Anastasio Somoza Debayle.

---

<sup>9</sup> La consigna era “todos contra Somoza” (Pérez, 2002)

#### **1.2.4. Las Mujeres de la Revolución Sandinista**

“Si bien la participación de la mujer se incrementó durante la revolución, el liderazgo de los hombres se mantuvo indiferente” (López, 2018)

La Revolución Sandinista inició en 1979 con la entrada del FSLN a Managua y terminó en 1990 tras el triunfo de Violeta Barrios de Chamorro en las elecciones de ese año. Como se ha podido observar Patricia Belli nace y pasa su infancia durante la dictadura siendo testigo de las atrocidades de Somoza, vive su adolescencia durante la revolución y a los 26 años presencia la transformación hacia un gobierno neoliberal en Nicaragua tras ser electa Violeta Chamorro, la primer presidenta en América, cuyo gobierno de derecha es descrito como conservador ya que impulsó la alianza entre Estado-Iglesia, se eliminaron programas para mujeres y se aprobó una reforma que criminalizaba la homosexualidad.

La socióloga feminista y exguerrillera revolucionaria, María Teresa Blandón menciona que aunque se piensa que la participación de las nicaragüenses fue solo un apoyo a los hombre revolucionarios motivadas por su papel de madres y esposas, en realidad fueron participantes valiosas y activas, “relatos inéditos indican una motivación política propia de oposición a la dictadura de Somoza y una conciencia nacionalista que les lleva a oponerse a las sucesivas intervenciones norteamericanas en el país” (2018). Durante inicios de los 80’s debido a la revolución se pensaba que las mujeres podrían participar más en la vida política de país y aunque la FSLN parecía apoyar sus demandas, de acuerdo con Blandón (2018): “la organización de mujeres no gozaba del mismo estatus que el resto”, refiriéndose al resto de las organizaciones de la FSLN. La Asociación de Mujeres Nicaragüenses Luisa Amanda Espinoza (AMNLAE) fue criticada por las feministas debido a su subordinación hacia la FSLN argumentando que el movimiento no estaba abordando adecuadamente las cuestiones de género y que la AMNLAE no representaba los intereses de todas las mujeres en Nicaragua. Es debido a esto que a mediados de los ochenta diversos grupos de mujeres comienzan a alejarse del sandinismo para organizar grupos autónomos como Cenzontle (1987), Puntos de Encuentro (1990) o Partido de la Izquierda Erótica, PIE (1987) (López, 2018). Es

durante esta época que Patricia Belli regresa de sus estudios de Licenciatura de Estados Unidos a Nicaragua encontrándose en un contexto revolucionario.

A finales de los 80's la obra de Belli adquirió una temática erótica siendo muy parecido a cómo PIE percibía el cuerpo y el erotismo desde un punto de vista político. La obra de Belli “dejaba de lado la representación de la mujer modelada por y para la mirada masculina para mostrarla como un cuerpo que habla, hace y desea” (López, 2018). Un ejemplo muy claro de una obra de Belli con esta temática es *Acércate más* (1989), un dibujo en el cual la artista se representa a sí misma masturbándose frente a un animal parecido a una lagartija o una salamandra. Posteriormente desarrolló esta imagen en su narrativa *El hechizo* (1995), una historia alternativa al cuento tradicional de *La princesa y el sapo*, en la narrativa de Belli además de incluir el tema del erotismo al amor, el sapo es un perrozompopo<sup>10</sup> y el beso una mordida que se convierte en un bocado.



---

<sup>10</sup> Nombre que se le da a las lagartijas que suelen abundar en Nicaragua, por las noches hacen un ruido muy parecido al de un beso. También Perrozompopo es el seudónimo del cantautor nicaragüense y músico de protesta Ramón Mejía (1971).

### **1.2.5. Transición del Arte de los 80's a los 90's**

Tras la derrota de Anastasio Somoza diversos artistas norteamericanos viajaron a Nicaragua para ser testigos de la revolución y el triunfo del FSLN, esto permitió un intercambio cultural entre ambos países y la cooperación entre artistas de distintas nacionalidades y personalidades, la diversidad no fue un problema sino una ventaja y se formaron lazos afectivos entre los artistas (Artishock, 2022). Recordando el contexto de la Guerra Fría, el presidente Ronald Reagan seguía apoyando a grupos de derecha en Nicaragua vendiéndoles armas ilícitas. La solidaridad formada entre artistas en este reconocimiento de los países de América Central dio paso a la crítica del intervencionismo de Estados Unidos y en 1983, para responder a este fenómeno, surgió la campaña Artists Call Against US Intervention in Central America, se organizaron exposiciones, conciertos, muestras de cine, lecturas de poesía, performances, etc. Sobre los ochenta el artista nicaragüense Raúl Quintanilla (2018) escribe que “Aquella década fue la del surgimiento del arte contemporáneo en Nicaragua”, ya que además del reconocimiento e intercambio internacional del arte nicaragüense también surgía una nueva generación de artistas experimentales.

Según Raúl Quintanilla (2018), desde los ochenta podían observarse dos vertientes del arte en Nicaragua. Por un lado, estaban los artistas que habían pertenecido al Grupo Praxis creado en 1963, y aunque el grupo se había disuelto como tal en 1972 después del terremoto de Managua, su arte y objetivos fueron reivindicados por los sandinistas llegando a ser considerado como el arte nicaragüense revolucionario. Por otro lado, se encontraba la nueva generación de artistas que, de acuerdo con Quintanilla, era mal conocida como “el relevo”, en referencia a la continuación del grupo Praxis, ya que este grupo de artistas jóvenes seguía prácticas muy distintas, debido a que utilizaban diversos materiales de desecho, hacían ensamblajes, happenings, obras efímeras y realizaban otras expresiones de carácter experimental, a este grupo por supuesto pertenecía Patricia Belli y su obra.

Este grupo de artistas jóvenes además de ir en contra de las corrientes académicas del arte eurocentrista y buscar su propia identidad, también señalaba las incongruencias

machistas y homofóbicas de las luchas sociales “investigando el rol de la mujer, las labores históricamente feminizadas y la violencia de género a través de una reivindicación del cuerpo vulnerable y de su propio deseo sexual” (López, 2018).

Como se mencionó anteriormente en 1990 tras ganar las elecciones presidenciales Violeta Chamorro con la Unión Nacional Opositora (UNO) e implementar el modelo neoliberal en Nicaragua surge el grupo Artefacto como respuesta a su política conservadora. En 1997 en la exposición *Prisas Profanas* en la ArteFactoría los artistas Oscar Rodríguez y Raúl Quintanilla pintaron una versión del rostro del ícono revolucionario Augusto César Sandino y su frase “Otros nos seguirán” en un mural poniéndole maquillaje a Sandino y cambiando su frase a “Otras nos seguirán”, sobre el mural Miguel A. López analiza que:

En un escenario de estrecha alianza entre la iglesia conservadora y el gobierno neoliberal, y bajo un marco legal de heterosexualidad obligatoria, aquella imagen podría ser leída también como un señalamiento de deseos y luchas invisibles para los modelos patriarcales de la militancia. (2018)



En esa misma exposición Patricia Belli presentó una instalación sin título que consistía en colgar cinturones enfrente del mural para que los espectadores pudieran atravesarlos, siguiendo el análisis de López (2018) sobre *Prisas Profanas*, menciona que, aunque para Belli el cinturón es un “símbolo de poder y autoridad doméstica”, esto también podría sugerir “el control y encierro institucional, como las correas de las camisas de fuerza usadas para inmovilizar a los supuestos criminales o enfermos mentales”.

Es en este contexto social y político que Patricia Belli realiza las tres obras que se analizarán más adelante: *Femalia* (1996), *La columna rota* (1996) y *Alas cocidas* (1996). Todas estas piezas se caracterizan por el manejo de la costura y el zurcido. Como se recordará con el resultado de esta nueva producción artística Belli realizó una exposición individual titulada *Velos y Cicatrices* (1996) en la cual los materiales principales eran las telas y sus características matéricas como metáforas de heridas y desafíos que enfrentan las mujeres en la sociedad. Patricia Belli (2018), refiriéndose a 1996, menciona que “en otras obras de esos años, las espinas, las telas y los bordados cuestionaron el rol de las mujeres, las artistas y las madres”.

De acuerdo con Miguel A. López (2018) cuando en 1997 Arnoldo Alemán se convierte en presidente de Nicaragua, la situación social para las mujeres retrocedió en comparación a la época de la revolución sandinista, ya que Alemán rechazó las demandas de reformas de género de la Coalición Nacional de Mujeres: la “Agenda Mínima”. Además de implementarse “valores cristianos” debido a su cercanía con el Opus Dei y la iglesia católica, Arnoldo Alemán también tenía una posición declarada como anti-feminista. Sin embargo, durante los noventa ya existían teóricas y artistas mujeres latinoamericanas que hasta la fecha siguen luchando en contra de la desigualdad de género y la discriminación, tal como Patricia Belli. Estas mujeres se enfrentaron a desafíos como la falta de reconocimiento, la exclusión de la escena artística y las barreras sistémicas que persisten en la actualidad.

## Capítulo 2

### 2.1. Problematización de la Cicatriz

En el presente capítulo abordaré el concepto de cicatriz ya que es uno de los simbolismos principales a analizar en esta tesis. Como se recordará Patricia Belli crea cicatrices visuales en su obra con textiles y otros materiales como la cerámica, pero además de representarla físicamente, el trabajo de Belli también sugiere otro tipo de marcas y heridas intangibles. Para abordar este concepto, he dividido el capítulo en dos apartados ya que me interesa hablar sobre la cicatriz desde la mirada de Belli, qué es para ella y qué recursos metafóricos rescata de su simbolismo, además de analizarla desde una perspectiva decolonial para profundizar en la cicatriz como símbolo y equivalente de sanación. En el primero apartado titulado “La Cicatriz Como Metáfora en la Obra de Patricia Belli” hablaré sobre cómo y en dónde se encuentra la cicatriz en su obra y la relación que tienen el dolor, la sanación y la memoria con la feminidad y los problemas de género. En el segundo apartado titulado “La Cicatriz Desde una Perspectiva Decolonial” exploraré conceptos de la teoría decolonial que se relacionan con este tema como el de “herida colonial” en el contexto latinoamericano, al igual que su relación con el concepto de cicatriz desarrollado en la obra de Belli.

#### 2.1.1. La Cicatriz como Metáfora en la Obra de Patricia Belli

No hubo sangre, un líquido blanquecino y ralo se le resbaló por la espalda mientras sufría su suplicio, pálido de dolor. Con la misma aguja que había cosido el disfraz, le suturé la espalda. Los muñones de cartílago y hueso quedaron como bultitos punzantes debajo de la piel.

Ahora tiene dos canoas que surcan el lago calmo de su espalda, cicatrices que se escurren desde la nuca. Ya no es un ángel, nunca volará más, ya tampoco tiene el entusiasmo parco, pero sincero de antes<sup>11</sup>. (Belli, 1997)

La cicatriz es una marca en el cuerpo, pero también una memoria social. La cicatriz es un cambio o transformación que nace como consecuencia del daño al tejido corporal o

---

<sup>11</sup> Fragmento del cuento Cicatrices (1997) de Patricia Belli.

de la violencia social, es una prueba de la existencia del dolor ya sea de poca o gran intensidad, pero también representa la capacidad de auto sanarse. En este apartado se analizará la importancia del concepto de cicatriz en la obra de Patricia Belli y qué es lo que le interesa al representarla. Lo cual ayudará a darle más claridad a los análisis de obra que se encontrarán más adelante.

Como ya lo he mencionado Patricia Belli a través de técnicas como el bordado y la costura realiza representaciones del cuerpo y la piel lastimados, en estas representaciones podemos encontrar detalles y accidentes o texturas que nos recuerdan a la forma de heridas abiertas o cicatrices. En este sentido es importante analizar tanto la técnica como el resultado, la costura se utiliza en su mayoría por mujeres para confeccionar prendas de vestir, hacer remiendos o incluso crear obra artística. El remendar es arreglar lo roto (lo lastimado), Belli a partir del remiendo les da forma a sus obras, y desde la perspectiva en que sus telas representan a la piel, remendar tela es suturar piel, en una se arregla la ropa y en la otra se arregla el cuerpo.

Otro aspecto importante de la representación de la cicatriz en la obra de Patricia Belli es que a través de esta la artista nos recuerda la fragilidad de los objetos y los materiales, así como la de nuestros propios cuerpos. La costura, como técnica ligada al rol femenino, le funciona a Belli para expresar dolor, desgaste e incomodidad en los cuerpos de las mujeres. Por lo tanto, la técnica está ligada directamente al contenido de la obra y a la identidad de la artista.

Patricia Belli utiliza la imagen de la cicatriz como una metáfora que le permite explorar temas que abarcan tanto problemas personales como sociales, nos habla de sus propias heridas, así como de las que observa en la sociedad. La cicatriz como metáfora además de representar dolor físico y sanación también trata otros temas implícitamente tales como: problemáticas de género, violencia, feminidad, maternidad, erotismo e identidad. Debido a esta multiplicidad de significados la cicatriz en la obra de Belli se manifiesta de diversas formas, algunas veces la encontramos representada de una manera más abstracta que figurativa, podemos observarla grande y violenta o pequeña y delicada, también podemos encontrar cicatrices conceptuales e incluso Belli tiene

piezas en las que la herida sigue abierta antes de sanarse y convertirse en cicatriz. La cicatriz existe en pieles, cuerpos, cuerpos deformados y mutilados, muebles e incluso la podemos encontrar en espacios, que artísticamente se representan a través de instalaciones.

La herida es un concepto importante en este contexto, ya que representa el punto de inicio de la cicatrización o de sanación. Sin la existencia de una herida previa no podría formarse una cicatriz. Ya que es a través de la experiencia humana que se generan, Belli nos muestra en su obra lo que ha vivido, lo que le duele y lo que le incomoda. Sobre estos ciclos de la vida y el dolor representados en su obra a través de la cicatriz, Patricia Belli menciona que:

El énfasis de mis trabajos no es propiamente la violencia de la laceración sino más bien la ternura de la reparación. (...) Me es impresionante y tierna la manera en que el ser humano trata, y a veces logra, remediar las lesiones, las suyas propias, del cuerpo y del alma, y las de sus objetos. (Belli, 1996, como se citó en López, 2018)

Así mismo la obra de Belli no solo nos habla de cicatrices y heridas físicas sino también emocionales. Tal es el caso de *Sacos Vacíos* (1997) la cuál realizó después de tener un aborto inesperado, Belli nos presenta una obra textil cargada de un dolor íntimo y profundo que cuestiona la delgada línea entre la vida y la muerte, esta es una pieza en forma de útero armada por bolsillos de ropa cosidos, de cada bolsillo cuelgan varios hilos hasta arrastrarse por el suelo con nudos en forma de cordones umbilicales desconectados de un bebé. A través de *Sacos Vacíos* Belli nos presenta una cicatriz emocional e íntima, pero al mismo tiempo encontramos una cicatriz social, porque, aunque la pieza nos habla de un suceso que ocurrió en su vida personal, hay más de un bolsillo y más de un cordón umbilical sin conexión a un ser. Considerando su contexto y que *Sacos Vacíos* fue creada en 1997, cuando los derechos de las mujeres se vieron agravados por la negativa a firmar la “Agenda Mínima”, la obra expone cómo “En un país donde los valores familiares están dictados por las ideologías de la Iglesia Católica, que restringen a las mujeres a tomar métodos anticonceptivos o abortar, los

sacos vacíos y los cordones umbilicales sin vida muestran la represión de los derechos reproductivos en Nicaragua”<sup>12</sup> (Goussen, 2021).



Para Belli no solo el cuerpo y el alma tienen cicatrices, sino que también la sociedad misma. Es así como llegamos a la cicatriz que se forma a partir de la herida social, es decir, al dolor colectivo que guarda y expone Belli en sus telas remendadas. La cicatriz en la obra de Belli se forma como un símbolo de memoria social y memoria individual que a su vez se relaciona con el trauma histórico que han vivido los cuerpos de las mujeres. La imagen de una cicatriz al resguardar la memoria combate el olvido del por qué, cuándo y cómo se hirieron los cuerpos de las personas y los cuerpos sociales.

---

<sup>12</sup> In a country where family values are dictated by the ideologies of the Catholic Church, which restrict women from taking birth control or having abortions, the empty sacks and lifeless umbilical cords show the repression of reproductive rights in Nicaragua.

En las obras de Belli es importante reconocer que la sanación a través de las heridas no regenera al cuerpo por completo (ya sea físico o social), no nos encontramos con un cuerpo nuevo o recién nacido sin accidentes en la piel, el trauma y la deformación son más bien evidentes, se nota el paso de la violencia. Es gracias a las cicatrices que Belli nos presenta la memoria de los objetos y de la sociedad. La memoria, por así decirlo, se guarda en el desgaste y el desgaste se convierte en una forma de resistencia.

### **2.1.2. La Cicatriz desde una Perspectiva Decolonial**

Una perspectiva importante de este escrito es que trataré temas relacionados a la teoría decolonial de género, acercando estos conceptos a la obra de Patricia Belli, por lo tanto, también tomaré en cuenta la problematización de la cicatriz desde un punto de vista decolonial. En este campo de estudios se menciona como metáfora a la cicatriz para referirse a las consecuencias del pasado colonial que dejaron huella o una marca en las sociedades que fueron colonizadas. El término cicatriz sirve también para describir la persistencia de las heridas históricas, culturales, políticas y sociales en la actualidad.

Al ser una marca que queda para siempre grabada en la piel, la cicatriz como metáfora de igual forma se refiere al legado de violencia, discriminación e inestabilidad que continuó provocando conflictos en territorios como Nicaragua y América Latina. Algunos ejemplos de cicatrices o consecuencias postcoloniales en Nicaragua son la desigualdad de género, la violencia hacia las mujeres, la explotación de recursos y la desigualdad económica y racial.

Tal como se señaló con anterioridad la existencia de una cicatriz está supeditada a la herida en la carne, y un concepto que nos habla en este sentido metafórico desde el contexto de estudios decoloniales es precisamente el de “herida colonial”. El concepto de “herida colonial” ha sido usado por distintos académicos tales como: Walter D. Mignolo y María Lugones. Mignolo menciona mucho este concepto en su libro *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial* (2007), en el cual analiza que la noción de “América Latina” fue construida histórica y culturalmente desde una mirada europea, Mignolo critica cómo el territorio fue moldeado para resguardar la

jerarquización que sitúa a los grupos indígenas y afrodescendientes en los estratos más bajos, lo cual indica que estos grupos comparten la misma herida colonial. A su vez Mignolo propone la descolonización del territorio reconociendo la diversidad de los pueblos que lo habitan y promoviendo alternativas de su conocimiento. Sobre la herida colonial, menciona que:

Los condenados se definen por la herida colonial, y la herida colonial, sea física o psicológica, es una consecuencia del racismo, el discurso hegemónico que pone en cuestiona la humanidad de todos los que no pertenecen al mismo locus de enunciación (y a la misma geopolítica del conocimiento) de quienes crean los parámetros de clasificación y se otorgan a sí mismos el derecho a clasificar. (Mignolo, 2007)

Con esto Mignolo al referirse a los condenados nos está hablando de todas aquellas personas que viven las consecuencias de la colonización. Es importante resaltar que el concepto de herida colonial para Mignolo puede ser tanto físico como psicológico, nos habla de dos mundos a los que la violencia de la colonización llega, esa parte emocional y lo carnal. La herida colonial es lo que une a un grupo de personas, irónicamente la herida es la separación de la carne, pero es también en este contexto una experiencia compartida que vincula el dolor o las problemáticas que viven diversas personas y por lo tanto “une la carne”, esto siempre y cuando se reconozca la diversidad de experiencias culturales que conforman a lo que Mignolo se refiere como Abya-Yala<sup>13</sup>.

Por su parte María Lugones ha adoptado y usado el término de “herida colonial” desde el área de la teoría feminista y la teoría crítica de la colonialidad, partiendo de los estudios de género. En su escrito *Hacia metodologías de la colonialidad* (2015) menciona en el siguiente texto el término de herida colonial:

Desde mi experiencia veo que hemos internalizado la colonialidad de género en nuestras propias comunidades. Pero también veo que no hemos internalizado

---

<sup>13</sup> Término utilizado principalmente por organizaciones indígenas para referirse al continente americano. La palabra Abya Yala proviene del lenguaje del pueblo kuna, originario de Colombia y Panamá, significa “tierra madura”, “tierra viva” o “tierra en florecimiento”.

esta subordinación totalmente. Tenemos curanderas, médicas, yerberas, historiadoras orales, parteras, pero también tenemos mujeres subordinadas. Debemos repensarnos para realmente poder escuchar la voz de la mujer de color, de la mujer afro, de la mujer indígena, de las mujeres mestizas que nos sabemos partidas por la herida colonial, como se conciben las chicanas. (Lugones, 2015)

Lugones señala la posición de las mujeres que habitan un territorio afectado por la colonialidad y destaca la importancia de las experiencias individuales, ya que reconoce que algunas mujeres desarrollan roles importantes dentro de sus comunidades pero que también hay mujeres oprimidas y marginadas, Lugones se refiere a la herida colonial como algo que afecta a un grupo de mujeres, a algo que tienen en común. Su expresión “que nos sabemos partidas por la herida colonial” habla de un reconocimiento de esa fragmentación que no todas las mujeres ni todos los feminismos sufren, en ese mismo escrito Lugones también critica al feminismo hegemónico o feminismo blanco, ya que de acuerdo con ella “Las mujeres blancas prestaron atención en su feminismo solamente a la dicotomía que las subordinaba, no a la dicotomía que las hacía a ellas humanas y a nosotras bestias” (Lugones, 2015).

Lugones desde su perspectiva analiza cómo el término de herida colonial se relaciona al machismo, al racismo y al clasismo, y propone reconocer los diferentes tipos de conocimiento y resistencia de las sociedades colonizadas.

Así como distintos retazos de tela, diversos en color y textura, son unidos por una cicatriz en la obra de Patricia Belli, la herida colonial marca y distingue los cuerpos con sus diversas experiencias de distintas mujeres que habitan el territorio de América.

Al hablar de herida colonial se entiende que también se habla de opresión, racismo, explotación, violencia y las cicatrices que dejó. La cicatriz como signo es un vestigio que nos recuerda el trauma vivido, sin embargo, también nos recuerda la cualidad de la sanación. Ya que algunas obras de Belli hablan sobre una sanación metafórica, es razonable preguntarse entonces qué tipo de heridas pretende sanar. Como ya lo hemos visto, Belli parte de lo íntimo y de sus vivencias, sin embargo, logra conectar con los

procesos y problemas que otras mujeres enfrentan.

En una entrevista a la investigadora feminista Karina Bidaseca (2011) menciona que en uno de los capítulos del libro titulado *Esta puente, mi espalda* (1988) la escritora chicana y poeta lesbiana-feminista Gloria Anzaldúa dice: “Nosotras sufrimos en las manos del mismo monstruo, y no podemos estar separadas por esa “herida abierta” que nos divide”. Anzaldúa utiliza la palabra monstruo como metáfora para referirse a las distintas formas de opresión que sufren las mujeres latinas y chicanas en Estados Unidos. Opresión patriarcal, discriminación y racismo son algunas de las partes que forman al “monstruo”. Anzaldúa con esto nos habla de problemas compartidos que enfrentan las mujeres y que las conecta a través de la “herida abierta”.

Patricia Belli, intencionalmente o no, comparte a través de su obra con las mujeres nicaragüenses y, me atrevo a decir, con las mujeres latinas, algunos o todos los sufrimientos y problemas que enfrenta y observa como mujer en Nicaragua. Hablar de una herida implica reconocer dolor y sufrimiento, el ser “herida abierta” nos indica un dolor continuo, un problema persistente al que Anzaldúa propone “no estar separadas”, o sea la unión como curación.

Karina Bidaseca es otra teórica feminista que habla sobre la herida colonial, ella retoma este concepto desde la teoría del feminismo poscolonial, Bidaseca menciona que “El feminismo poscolonial procura ser dialógico y situado en el Tercer Mundo o Sur” (2011). Representa a mujeres de diferentes regiones que fueron colonizadas y que hablan por sí mismas desde sus vivencias. El feminismo postcolonial se centra en analizar la intersección entre opresión de género y opresión racial en la sociedad actual, en otras palabras, habla de los efectos posteriores a la colonización en el mundo contemporáneo.

En su trabajo, Bidaseca (2011) también menciona que “el feminismo poscolonial está pensando justamente esas intersecciones donde se articulan las diferencias comunes y se elaboran estrategias de identidad colectivas”. Asimismo, cita el concepto de “Nepantla” de la teórica chicana Gloria Anzaldúa. Recordemos la mención de María

Lugones sobre las mujeres chicanas que se conciben “partidas por la herida colonial” (2015).

El término “Nepantla” alude a ese límite en el espacio donde convergen múltiples identidades y culturas. “Nepantla” es un lugar fronterizo donde la diversidad es riqueza, y de acuerdo con Anzaldúa es precisamente ahí donde surge una “nueva mestiza”, que nace del cierre de la herida colonial, según la interpretación de Bidaseca. Entonces se habla de la posibilidad de sanación o curación al cerrar la herida colonial, donde las experiencias y el trauma vuelven a la sociedad solidaria con las distintas culturas y diversidades, de ahí la importancia de la representación de la cicatriz en el arte y el reconocimiento a las distintas perspectivas que tienen las artistas mujeres latinoamericanas como Patricia Belli.

Estas reflexiones nos permiten entender que la representación de la cicatriz que utiliza Belli en su obra es un testimonio de las heridas que marcan nuestros cuerpos y nuestras sociedades, heridas que podemos relacionar con las problemáticas de género originadas por un pasado colonial. De esta manera, en el siguiente capítulo nos adentraremos en el trabajo de Patricia Belli con la finalidad de conocer a profundidad las cicatrices que representa en su obra y los diferentes temas a los que puede llegar y desarrollar a partir de la cicatriz.

## Capítulo 3

### 3.1. Análisis de Obra

En este capítulo voy a realizar el análisis de tres obras de Patricia Belli: *Femalia* (1996) y *La columna rota* (1996), ambas realizadas con técnica textil, y *Alas cosidas* (1996), realizada con cerámica, que revisaré en conjunto con el cuento *Cicatrices* (1997), también de Belli.

Como se puede observar todas las obras a analizar fueron hechas por Belli en el mismo año a excepción del cuento que fue publicado un año después. Belli desarrolla toda esta temática de la cicatriz desde inicios de los 90's con dibujos y pinturas, llega al textil que es cuando hace la mayoría de las obras de este periodo, experimenta con otros materiales y finalmente concluye con la publicación de sus cuentos a finales de esa década. Los 90's implicaron cambios sociales y personales que afectaron la visión de Belli (como se puede recordar 1990 es el año en el que el sandinismo es derrotado en las elecciones), es a inicios de esta década que Belli se convierte en madre y a finales que gana la II Bienal de Pintura Nicaragüense.

Las tres obras utilizan los mismos simbolismos: la cicatriz, el cuerpo desgastado, el erotismo, etc. Y es a través de estos simbolismos que Belli nos habla sobre el cuerpo de las mujeres y las violencias que enfrentan, hace visible la fragilidad en un mundo cruel que somete. Nos muestra la delicadeza y la fuerza de la vulnerabilidad a través de sensaciones percibidas en sus obras, En *Femalia* nos encontramos con fluidez y transparencia en sus pliegues delicados, en *La columna rota* observamos pliegues más gruesos en un cuerpo subyugado que intenta mantenerse unido, y finalmente en *Alas cosidas* encontramos dureza y mutilamiento que intenta, pero ya no puede ser rearmado porque está seco.

Patricia Belli ha hecho aproximadamente 23 obras textiles, sin tomar en cuenta sus instalaciones, sus muñecos de trapo y sus muebles antropomorfos de tela y madera. Tal es el caso de dos de las obras que seleccioné para analizar: *Femalia* y *La columna rota*, sin embargo, el material de *Alas cosidas*: la cerámica, es todo lo contrario a la tela, ya

que es un material duro. Decidí incluir *Alas cosidas* en esta selección porque una característica importante del proceso creativo de Belli es la experimentación de los materiales. Además, en *Alas cosidas* también se aborda el cuerpo y la piel, utilizando una propiedad matérica distinta a la flexibilidad de la tela, esto permite analizar otros simbolismos y perspectivas del tema principal. Lo que Belli construye con la cerámica es un pedazo de piel extendido con accidentes, similar a *Femalia*, pero distinto por su forma y densidad. Analizaré el cuento *Cicatrices* en conjunto a *Alas cosidas* ya que además de que en su título tiene uno de los temas principales de esta investigación, ambos se complementan pues la pieza plástica, que fue realizada primero, es una imagen importante para la narrativa del cuento, esto además de mostrarnos el proceso creativo de Belli, permite analizar otros puntos importantes de la narrativa que también complementan a la obra plástica como el deseo y el erotismo además de la violencia. *Por su parte La columna rota* no tiene una representación formal de la cicatriz, pero sí metafórica, ya que nos habla de desgaste a través de la resignificación de los elementos que la componen.

La metodología usada para analizar estas piezas es hacer primero un análisis formal, describir los colores, la técnica, las texturas y la composición, después de ello analizaré también los simbolismos de cada obra, completando con una revisión biográfica en la cual se ubiquen las piezas con relación al contexto histórico de Nicaragua, lo cual permitirá establecer una relación simbólica de los elementos de cada obra con el contexto nacional.



### 3.1.1. *Femalia* (1996)

Recapitulando lo mencionado anteriormente la mirada de Belli hacia las cicatrices y la piel comenzó como un estudio bidimensional a partir del dibujo y la pintura. Sobre la evolución de los materiales que emplea para representar la cicatriz Belli escribe: “Los abstractos devinieron textiles: en las costuras y rasgaduras se reconocían las suturas que pinté en 1992 y entendí que había articulado viejas inquietudes con nuevas formas” (Belli, 2018a). Es así como a partir de 1996 comienza a surgir la obra textil de Patricia Belli.

Patricia Belli creó su obra titulada *Femalia* en 1996 cuando tenía 32 años. En este periodo Belli se encontraba estudiando su segunda licenciatura, en esta ocasión sobre

historia del arte en la Universidad Centroamericana. Además, ya era madre y hacía 4 años aproximadamente que había vivido la pérdida de su padre.

Haciendo un análisis formal *Femalia* (1996) es una pieza textil que aparenta ser un lienzo, en lugar de pintura la artista ha usado tela georgette color palo de rosa montada sobre un bastidor donde tradicionalmente iría un lienzo blanco tensado. Esta obra posee características escultóricas atribuidas por la textura y tridimensionalidad del manejo de la tela doblada, zurcida y colgada que la componen. *Femalia* mide 101 x 76.5 cm y en su composición, dadas sus características matéricas, se forman líneas orgánicas diagonales y verticales. Actualmente esta obra de Patricia Belli le pertenece al Tate Americas Foundation.

La tela georgette, es comúnmente usada para confeccionar vestidos y blusas de mujer debido a sus características: la ligereza, la semitransparencia y el color rosado de la tela son usualmente asociadas a la feminidad. El que Belli haya escogido el georgette para realizar la obra no es una coincidencia, ya que tomó la tela de un vestido que le pertenecía y usaba.

Belli aprovechó las cualidades del objeto (el vestido) para explorar diversos temas. En *The Somatic and Textural Language of Patricia Belli: Recrafting Social and Political Bodies in 1990s Nicaragua*, escrito por Lesdi C. Goussen Robleto (2021) se menciona en palabras de Belli la importancia de la tela georgette para su obra:

Las prendas que se confeccionan con georgette son principalmente blusas y vestidos de mujer, lo cual fue importante en mi imaginario porque los usé durante un período en el que comencé a construir mis posiciones políticas en cuanto a género, a partir de las experiencias de mi sexualidad y maternidad.<sup>14</sup>

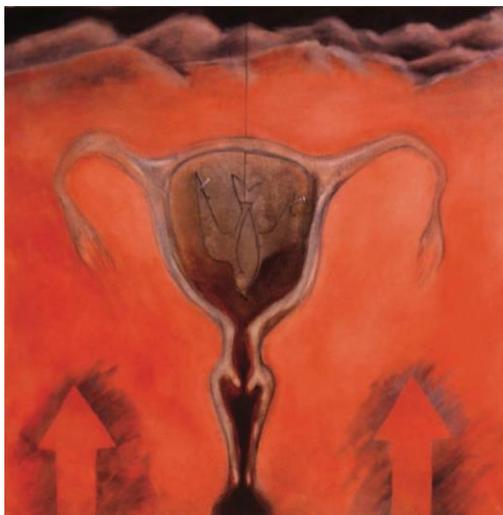
Es interesante explorar el tema de la maternidad en *Femalia*, particularmente en un mundo en el que el deseo de la experiencia de vivir la maternidad es eclipsado por el mandato social de ser madres y nada más. La poeta y ensayista Adrienne Rich en su

---

<sup>14</sup> The clothes that are made with georgette are mainly women's blouses and dresses, which was important in my imaginary because I used them during a period in which I began to construct my political positions in regard to gender, based on the experiences of my sexuality and maternity.

libro *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución* (1976) habla desde su propia experiencia como madre y expone cómo la maternidad es controlada y reglamentada por una institución. Rich dice que esta institución de la maternidad les pertenece a otros y la usan para mantener a las mujeres subordinadas, la institución les arrebató la experiencia en sí misma, las critica fuertemente ya sea que decidan ser madres o no y las obliga a vivirla como la institución dicte que debe ser vivida.

*Femalia* no es la primera obra en la que Belli habla sobre maternidad, en su pintura *Madre ya no estés triste* (1991) representa un pájaro muerto, colgado y clavado de sus alas al interior de un útero alejado de un paisaje montañoso, y en *Nido* (1992) pinta un pequeño huevo en un nido de ave colocados sobre los labios vaginales sangrantes de un par de piernas mallugadas abiertas de cabeza. Podemos observar cómo Patricia Belli en su imaginario utiliza metáforas sobre aves en relación con la maternidad. Las aves de sus pinturas no pueden usar sus alas para volar libremente y los huevos se cuidan a pesar de la incomodidad y el sufrimiento. Por su parte, la maternidad en *Femalia* radica en su materialidad y la experiencia de Belli al relacionar las características de la tela georgette que usualmente vestía mientras vivía la maternidad. En todas estas obras podemos encontrar al dolor y a la vulnerabilidad de las mujeres y su sexualidad como elementos importantes, Belli no habla sobre una maternidad idealizada y perfecta, nos muestra temor, dolor y fragilidad. Es interesante que la madre de Belli es quien le transmite los conocimientos que sabe sobre la costura, y a partir de estos conocimientos ella habla sobre su propia maternidad.



De acuerdo con Adrienne Rich la institución de la maternidad está “definida y restringida bajo el patriarcado”, una cosa es la maternidad como experiencia deseada y personal, pero en la cultura capitalista esta institución de la maternidad es una forma de controlar. Se observa, se juzga y se enjaula en un estereotipo a las mujeres. En palabras de Rich “por causa de esta institución las mujeres nos hemos privado de nuestros cuerpos y quedamos encarceladas en ellos” (1976). De ahí la importancia en que existan representaciones diversas desde la mirada femenina sobre la maternidad, Belli nos brinda un acercamiento a través de su propia experiencia sin pretensiones ni estereotipos, nos muestra la parte frágil y dolorosa de lo que suele ser idealizado y esperado de una mujer que es madre.

Pasando a otro tema tratado en *Femalia*, los objetos y materiales con los que trabaja Belli son muy importantes para ella. En este caso, el vestido de georgette está cargado de diversos temas y connotaciones empezando por lo que es y lo que fue, los distintos usos y significados que ha adquirido y cómo lo redefine Belli en su obra a partir de metáforas poéticas. Tomando en cuenta el contexto de Nicaragua durante los 90’s incluso puede leerse en *Femalia* una crítica social y política, explorando temas que abarcan desde el dolor y la regeneración hasta la intimidad, la memoria y la normatividad de género.

Aunque formalmente *Femalia* es un pedazo de tela, la obra evoca la piel humana y sus cualidades orgánicas. Belli maneja de una forma muy poética los textiles como metáfora de la piel. Por ejemplo, tanto la vestimenta como la piel tienen la propiedad de cubrirnos, o sea de protegernos del exterior. Y al ser una barrera protectora la piel es herida, así como la ropa es rasgada, de igual modo, la piel tiene la cualidad de cicatrizar y si la herida es demasiado grande nosotros la suturamos para cerrarla, así como la tela se cose y se parcha con el propósito de arreglarla. Para Belli lo más interesante de esto es precisamente la propiedad de sanación y auto regeneración de un cuerpo. Tamara Díaz Bringas (2018) en *Hechizo en Managua (Noticias de alguna parte)* describe de la siguiente manera la relación que ve Belli entre piel y tela: “la tela se arruga y se pliega y se rasga como la piel y nosotros la curamos de manera similar, zurciéndola, parchándola, cicatrizándola”.

Visualmente la obra parece un pedazo de piel con heridas, se ve como piel mutilada pero intencionalmente suturada en algunas partes de la composición representando cicatrices. Y, además el título *Femalia* de la obra sugiere que los pliegues de su composición abstracta representan más específicamente a genitales femeninos. Entonces se contienen tres elementos principales en *Femalia*, en primer lugar, todo lo relacionado a la laceración de la piel: el dolor, la violencia y la herida. En segundo lugar, lo asociado a las suturas de la piel: cicatrización, sanación y resiliencia. Y en tercer lugar como el título lo menciona, la vulva y lo femenino.

¿Qué es lo femenino para Belli en *Femalia* y qué tiene que ver con la herida y la cicatriz?

Es aquí donde entra la importancia de la memoria del objeto seleccionado por Belli para realizar la obra: el vestido. En un análisis escrito sobre *Femalia* por Lesdi C. Goussen Robleto (2021), ella comenta: “Belli realiza desidentificaciones femeninas con materiales y prácticas que han sido sexuadas o feminizadas de otro modo, para dar forma a la precariedad y fragilidad del trauma, tanto encarnado como externalizado”<sup>15</sup>. Goussen analiza el trabajo de Patricia Belli a través del concepto “disidentification” o, en español, “desidentificación” del teórico queer José Esteban Muñoz (1967-2013).

Desidentificación, como lo sugiere su etimología, proviene de la palabra identificación, y del prefijo des- que implica negación o inversión. José Esteban Muñoz desarrolla este concepto en su libro *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics* (2013). Muñoz se centra en el estudio de la creación de la identidad de personas que forman parte de grupos minoritarios, más específicamente, habla sobre la comunidad queer de color. No obstante, Goussen aplica el término al contexto de Belli siendo una mujer latina que vive en un país “dominado por una cultura machista que presenta a las mujeres como femeninas, dóciles y sumisas”<sup>16</sup> (2021).

De acuerdo con Muñoz (2013) la desidentificación no consiste en adoptar las ideologías dominantes (patriarcales, raciales, heteronormadas, etc.) pero tampoco se opone ni las

---

<sup>15</sup> Belli performs feminine disidentifications with materials and practices that have been gendered, or otherwise feminized, to give form to the precarity and fragility of trauma—both embodied and externalized.

<sup>16</sup> Dominated by a machista culture that casts women as feminine, docile, and submissive.

niega, es más bien como lo menciona Muñoz una tercera opción, es una estrategia por medio de la cual los grupos minoritarios eligen trabajar “a favor y en contra” desde dentro para lograr hacer un cambio estructural permanente, con esto se busca transformar los códigos de la cultura dominante. Muñoz menciona: “la desidentificación no disipa esos elementos ideológicos contradictorios; más bien, como un sujeto melancólico que se aferra a un objeto perdido, un sujeto desidentificado trabaja para aferrarse a este objeto e invertirlo para darle una nueva vida”<sup>17</sup> (2013). No es borrar o desaparecer, sino trabajar lo que ya se tiene para modificarlo desde dentro.

Goussen comenta que Belli realiza “feminine disidentifications” o “desidentificaciones femeninas” a través de esta obra al reconstruir su vestido en un objeto diferente y resignificar lo que solía representar ante la sociedad, logrando describir un concepto de lo femenino más íntimo y real para la artista que representa fielmente su identidad como mujer.

A través de prácticas asociadas con lo femenino, como la costura, Belli representa la vulnerabilidad, fragilidad y el trauma de un cuerpo de mujer tanto física como internamente. Vemos a la delicadeza conviviendo con la violencia, las transparencias de la tela nos dejan ver lo que hay detrás de una manera sutil sin tener que rasgarla a diferencia de las partes en las que la tela está lastimada.

La memoria del vestido es importante para indagar en su significado, podríamos preguntarnos ¿quién lo usó? ¿para qué momentos lo usó? ¿Qué tanto se desgastó con el tiempo?, el desgaste es un recordatorio del paso del tiempo, así como las cicatrices sirven como recordatorio del trauma y la supervivencia. Las cicatrices funcionan como vestigios de memoria en *Femalia*, pero esos mismos pliegues también se asemejan a labios vaginales, es fundamental tener en cuenta que la creadora de esta pieza es una artista mujer nicaragüense, *Femalia* es un cuerpo y en la forma y materialidad de sus genitales hay una expresión de sensualidad mas no de sexualización. Al construir cicatrices y labios vaginales a partir de una misma forma, Belli desidentifica o sana el término de lo femenino dictado por una sociedad patriarcal.

---

<sup>17</sup> Disidentification does not dispel those ideological contradictory elements; rather, like a melancholic subject holding on to a lost object, a disidentifying subject works to hold on to this object and invest it with new life.

Esta pieza también tiene un valor performático, ya que es interesante considerar el proceso en el que el vestido fue rasgado y cosido de nuevo, la acción de desarmar para construir con los mismos restos es una forma poderosa de resistencia, es como un resurgir de las cenizas, en este caso de las heridas. En resumen, Belli a través de su mirada como artista mujer representa mediante heridas el significado deconstruido de lo femenino, que a su vez es ejemplificado por vulvas, ante un mundo regido por la ideología patriarcal que pretende normativizar los cuerpos de las mujeres.

Desde una perspectiva postcolonial obras como *Femalia* son importantes para la representación de las mujeres latinas a nivel global, ya que además de dar visibilidad a nuevas perspectivas del arte, también ayuda a construir una identidad legítima de las mujeres y del arte de América Latina redefiniendo normas establecidas desde la colonización como se mencionó en el capítulo de la Problematización de la cicatriz.



### **3.1.2. *La Columna Rota* (1996)**

*La columna rota* (1996) fue realizada por Belli durante mismo año que *Femalia*, es un ejemplo de los cuerpos dislocados que presenta la artista a lo largo de su trayectoria artística. El curador de la exposición Frágiles. Obras de Patricia Belli, 1986-2015 Miguel A. López (2016) escribe sobre las piezas de la exposición: “Parece que Belli creara para poder juntar todas sus partes”, ya que no es la primera ni la última vez que Belli representa un fragmento de cuerpo humano. Cada fragmento orgánico tiene sus propias singularidades como el desgaste, las heridas y las cicatrices. Belli no representa cuerpos perfectos, rectos y lisos sino todo lo contrario, con lo cual además de mostrar vivencias propias también muestra del contexto en el que se encuentra y se

desarrolla un cuerpo. La obra de Belli nos habla sobre habitar el cuerpo y cómo el cuerpo es habitable.

*La columna rota* hace referencia a una pintura de Frida Kahlo de 1944 con el mismo nombre. Belli siguiendo con el juego de palabras construye una columna vertebral cosiendo distintos corsets usados y un brasier para referenciar el doloroso e incómodo uso de estas prendas en el cuerpo femenino para cumplir con las normas de la sociedad patriarcal. Con esta pieza me interesa analizar la memoria y utilidad del objeto intervenido: para qué eran utilizados los corsets y por quién, así como el resultado final que, al igual que *Femalia*, aterriza en el cuerpo lastimado de las mujeres. Patricia Belli trabaja principalmente con objetos encontrados por todo el significado que ya traen consigo y las asociaciones que se pueden encontrar en ellos.

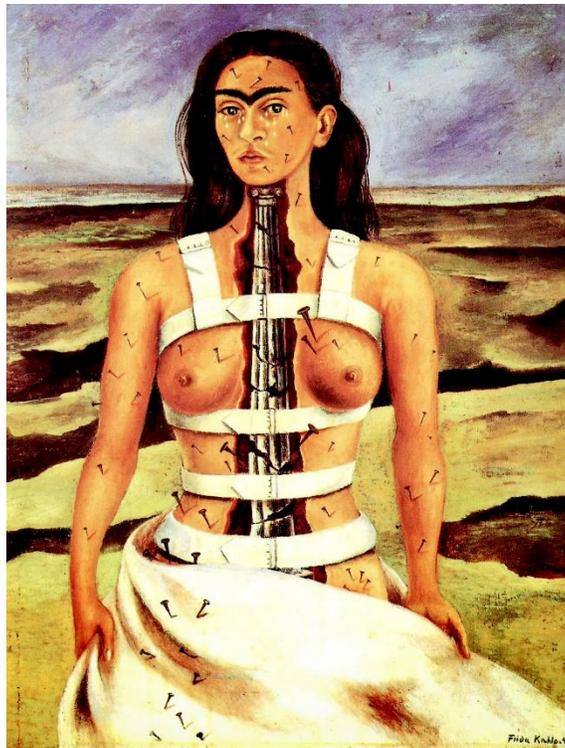
Esta obra mide 94 x 68 cm y también pertenece al Tate Americas Foundation. Sigue la misma lógica material que *Femalia*, ambas piezas son prendas de vestir intervenidas de mujeres colocadas sobre un bastidor, la diferencia además de la forma y el color es que las prendas utilizadas en *La columna rota* pertenecieron no a Belli, sino a otras mujeres. La artista consiguió la ropa íntima en el mercado de segunda mano de Managua.

Los ganchillos de donde se sujetan los corsets y los brasieres se encuentran cerrados colocados al centro de la composición formando una línea vertical y uno de estos fragmentos con ganchillos cuelga por debajo del bastidor. Estas piezas centrales se encuentran cosidas entre sí a una tela arrugada y desgastada que crea relieves en la obra y está sujeta descuidadamente al bastidor quitándole rectitud y torciendo su figura por completo. Nos encontramos con una pieza con líneas y formas orgánicas que nos acercan al cuerpo. Los colores de *La columna rota* son tonos neutrales y deslavados de amarillos, blancos y beiges, lo cual se relaciona con el uso y desgaste de las prendas.

Tal como su título lo indica esta obra nos hace pensar en la forma de una columna vertebral, incluso sus colores son similares a los de los huesos del cuerpo humano. Esta columna vertebral también tiene la característica de parecer fracturada, desgastada y torcida, lo cual nos sigue recordando la noción del dolor. En esta obra Belli nos habla sobre lo femenino, las normas patriarcales al presentar como metáfora a

los dolorosos corsets que las mujeres debían utilizar y sobre la violencia de género a través de la torcedura de los huesos. Sigue presente lo íntimo, pero al usar la ropa de otras mujeres también se inserta la colectividad.

Anteriormente mencioné la pintura de Frida Kahlo a la que hace referencia esta obra, Frida Kahlo pintó su autorretrato *La columna rota* (1944) después de haber pasado por una cirugía de columna. Kahlo se pinta desnuda en un paisaje desértico mostrando cómo en el interior de su cuerpo en el lugar donde iría la columna vertebral ella tiene una columna jónica fragmentada a punto de colapsar, su cuerpo se mantiene erecto por una especie de corset de metal, en su piel tiene clavados un gran número de clavos y pinta lágrimas en sus ojos que representan el sufrimiento que vivió posterior a su cirugía. Al igual que Frida Kahlo la obra de Belli alude al dolor tanto interno como externo.



Lesdi Goussen Robleto también hace un análisis de esta obra de Belli, y al mencionar la pintura de Frida Kahlo destaca la tela blanca que se encuentra en la parte inferior del cuadro:

Hacia la parte inferior de la composición, una franja ondulante de tela color crema recorre su área púbica, de manera similar a la forma en que una falda cubriría la parte inferior del cuerpo. El movimiento evocado por la tela crea una tensión entre la fluidez del tejido y la rigidez del cuerpo de Kahlo, creando un atributo performativo e incluso liberador de la composición que permite a la artista expresar movilidad más allá de las limitaciones físicas.<sup>18</sup> (2021)

Este elemento de la composición podría no parecer muy relevante en comparación con los clavos y las lágrimas, sin embargo, es congruente analizar la representación de lo textil en la pintura siendo que también es el material usado por Belli en su obra. Entonces *La columna rota* de Belli juega con tres elementos de la pintura de Kahlo: el corset, la tela y el término de columna.

Tanto Frida Kahlo como Patricia Belli le dan un significado distinto al corset sin perder de vista el dolor infligido, para Kahlo es eso lo que une sus pedazos rotos, tiene que usarlo y soportar su incomodidad y dolorosa forma para poder mantenerse erguida. Y para Belli es el corset como metáfora lo que ha deformado al cuerpo de la mujer, es decir, el corset representa la opresión y violencia hacia el cuerpo de las mujeres. Se habla de mujeres en plural ya que las prendas interiores que forman la obra aluden a todos los cuerpos que vistieron gracias a su memoria como objetos usados.

Otro punto al que se puede llegar a través de la memoria de la ropa de segunda mano es a la confección del objeto, Goussen escribe:

Al reelaborar estas prendas, también deja espacio para la posibilidad de un uso subversivo. Para decirlo de otra manera, si bien la obra en sí utiliza la materialidad de género de los corsés para escenificar una crítica de la pedagogía violenta que condiciona la feminidad a través de la restricción física, el tejido en

---

<sup>18</sup> Toward the bottom of the composition, a billowing swath of cream fabric runs over her pubic area, similar to the way in which a skirt would cover the lower body. The movement evoked by the fabric creates a tension between the fluidity of the textile and the rigidity of Kahlo's body—creating a performative, and even liberatory attribute of the composition that allows the artist to express mobility beyond physical constraint.

sí ofrece múltiples posibilidades que nos recuerdan el potencial liberador que conlleva la remodelación de prendas.<sup>19</sup> (2021)

El propio corset y los bustiers en la actualidad a través del acto subversivo de la remodelación pasaron de ser considerados ropa interior a ser prendas visibles que se usan en el día a día, además de usarse para proyectar un estilo estético determinado y no solo para moldear los cuerpos con el propósito de complacer la mirada masculina.

Goussen concluye sobre la relación entre *La columna rota* de Patricia Belli y Frida Kahlo: “Una al lado de la otra, las obras de Belli y Kahlo se basan en repertorios panlatinoamericanos que se cruzan con luchas feministas históricas y gestos de resistencia que recodifican el cuerpo y los límites de la subjetividad, a través de alusiones a la industria textil”<sup>20</sup> (2021). Con este ejemplo podemos observar que a pesar de ser de diferentes épocas y diferentes países Patricia Belli conectó con la obra de Frida Kahlo y al ser dos latinoamericanas su visión coincidió en buscar hablar del cuerpo de la mujer y el dolor. Anteriormente se habló de la herida abierta y cómo es consecuencia de los problemas compartidos que enfrentan las mujeres que viven en países que fueron colonizados, el diálogo visual que entabla Belli trasciende el tiempo y el espacio formando una conexión entre sus experiencias individuales y las luchas compartidas de las mujeres latinoamericanas a lo largo de la historia.

Otro punto importante sobre *La columna rota* es la violencia expresiva que muestra la obra, Belli nos presenta un cuerpo roto que ha sido violentado por la sociedad en la que habita, y que además ha sido violentado de distintas maneras, no solo físicamente. Este cuerpo, es evidentemente de mujer, y como se revisará más adelante, la violencia y crueldad hacia las mujeres además de ser una manifestación de la desigualdad de género es una práctica que sigue perpetuándose y transmitiéndose para mantener la relación del poder del patriarcado. Se pueden ver representadas en *La columna rota*

---

<sup>19</sup> In recrafting these garments, she also leaves room for the possibility of subversive wear. To put this another way, while the work itself utilizes the gendered materiality of corsets to stage a critique of the violent pedagogy that conditions femininity through physical constraint, the textile itself yields multiple possibilities that remind us of the liberatory potential that comes with refashioning garments.

<sup>20</sup> Alongside each other, Belli’s and Kahlo’s works build on pan–Latin American repertoires that intersect with historical feminist struggles and gestures of resistance that recodify the body, and the limits of subjectivity, through allusions to textile.

una amplia tipología de las violencias que viven las mujeres, mostrándose la mayoría sino es que todas. En la obra, Belli no solo presenta un cuerpo roto, sino que también señala metafóricamente a una sociedad fracturada y frágil. Estas formas de violencia hacia las mujeres incluyen:

- Violencia física
- Violencia psicológica
- Violencia emocional
- Violencia económica
- Violencia patrimonial
- Violencia sexual
- Violencia contra los derechos reproductivos
- Violencia obstétrica
- Violencia feminicida
- Violencia simbólica

El tipo de violencia más evidente en la obra es la física, pero el hecho de que Belli use un corset para representar la estructura de una columna también nos habla de violencia simbólica. Belli utiliza el corset como una representación simbólica que expone los estereotipos a los que nos enfrentamos las mujeres, siendo nuestros cuerpos juzgados según estos prejuicios. De igual forma la cosificación del cuerpo, que lo reduce como propiedad para satisfacer los deseos de los demás implica una deshumanización y pérdida de la dignidad, esto aunado a los simbolismos asignados a la ropa íntima de segunda mano nos hablan de violencia psicológica, emocional, económica y sexual. Incluso podría observarse violencia feminicida, ya que Belli nos presenta no un cuerpo completo sino un cuerpo desmembrado.

Además de las tipologías de violencia mencionadas anteriormente, también existen distintas modalidades de violencia que hacen referencia a los ámbitos donde ocurre. Por ejemplo: la violencia familiar, la violencia en el noviazgo, la violencia laboral, la violencia escolar, la violencia docente, la violencia en la comunidad, la violencia institucional, la violencia mediática y la violencia política en razón de género.

Por otro lado, es importante también mencionar la dimensión política de *La columna rota* (1996). Como pudo observarse en capítulos anteriores, existe una tensión histórica entre Nicaragua y los Estados Unidos. Esta tensión puede verse reflejada en *La columna rota* y en otras piezas que realizó Belli en los noventa gracias a la ropa de segunda mano, ya que aporta un reflejo intrínseco de esta problemática política, la característica que permite realizar esta parte del análisis en la obra es la memoria de los objetos seleccionados y la importancia que les da Belli.

El término “segunda mano” se utiliza para referirse a aquellos objetos que ya fueron usados por una o más personas y que son revendidos a un precio menor en bazares, mercados, tianguis, etc. Belli consigue sus materiales precisamente en el mercado de Managua donde se importa ropa de segunda mano de Estados Unidos. Tomando en cuenta la década anterior a la realización de las obras textiles de Belli, nos encontramos en el contexto de la guerra de la Contra. La guerra de la Contra ocurrió entre 1979 y 1990 cuando el Frente Sandinista de Liberación Nacional ocupó el gobierno de Nicaragua, debido a esto los Estados Unidos financiaron grupos contrarrevolucionarios para intentar acabar con el gobierno y mantener su control sobre Nicaragua. Podemos observar cómo en *La columna rota* se encuentran influencias históricas y políticas de este suceso a manera de metáfora entre los cuerpos y la ropa rehusada e importada de los Estados Unidos. Goussen comenta al respecto:

Estas prendas de segunda mano hacen visibles las discrepancias económicas y políticas entre Estados Unidos y Nicaragua, y la violencia que siguió a la retórica filantrópica que impulsó el comercio en la década de 1990 (...) Pensando en las Guerras de la Contra, recordamos las formas en que los cuerpos nativos eran reutilizados y descartados para servir a los intereses estadounidenses, reflejando las “montañas” de ropa que se venden “muy baratas” en las tiendas de segunda mano de Managua.<sup>21</sup> (2021)

---

<sup>21</sup> These secondhand garments make visible the economic and political discrepancies between the United States and Nicaragua—and the violence trailing the philanthropic rhetoric driving commerce in the 1990s (...) Thinking back to the Contra Wars, we are reminded of the ways in which local bodies were repurposed and discarded to serve US interests, mirroring the “mountains” of clothes sold “for very cheap” in thrift stores in Managua.

Las prendas de segunda mano tienen una carga íntima porque fueron usadas por mujeres desconocidas, tocaron y vistieron sus cuerpos. Tal como lo menciona Tamara Díaz Bringas “ropa que ha sido querida, abandonada y otra vez querida. Materia con memoria” (2018). Con esto Bringas hace una reflexión a través de los personajes de su escrito *Hechizo en Managua (Noticias de alguna parte)* (2018), ya que imagina que uno de los personajes de Belli, Guillermo el ángel de la guarda, de su cuento *Cicatrices* (1997) es el mismo personaje que el Huésped Guillermo de la novela *Noticias de alguna parte* (1890) de William Morris, y a su vez imagina a Patricia Belli como otro personaje del relato que le muestra a Guillermo sus obras en la exposición *Velos y Cicatrices* (1995). Guillermo funge como espectador reflexivo y llega a la conclusión de que la segunda mano es una segunda oportunidad de vida tanto para los objetos como para los cuerpos que representa Belli en su obra: los seres humanos.

Al buscar los materiales para hacer sus piezas Patricia Belli le da importancia a la memoria del objeto y a la carga de significados que trae consigo. En este caso, la ropa interior que utilizó Belli tiene una relación íntima con las mujeres que la usaron, son la prueba física y simbólica de las experiencias y narrativas de la existencia de sus cuerpos, estos cuerpos al ser intervenidos por Belli permiten el surgimiento de un diálogo de la historia colectiva de los cuerpos femeninos en un contexto cultural y político específico. Al representar *La columna rota* como un cuerpo dislocado y desgastado Belli expone la violencia y los ideales sobre cómo debería ser el cuerpo femenino y lo libera de estándares (simbolizados por el corset) impuestos desde la época colonial para satisfacer la mirada del colonizador de tierras y por lo tanto cuerpos. En el capítulo tres se profundizará más sobre la relación entre el concepto de cuerpo-territorio y la obra de Belli.



### **3.1.3. *Alas Cosidas* (1996)**

*Alas cosidas* (1996) es una obra de Patricia Belli de paradero desconocido. Esta pieza en específico no está compuesta por ningún tipo de tela o material fluido, sin embargo, decidí incluirla en la sección de análisis ya que sí contiene elementos relacionados con la práctica de la costura desde un punto de vista más experimental que le otorga a la pieza la peculiaridad de parecer piel moreteada y quirúrgicamente suturada.

*Alas cosidas* está hecha de tres pedazos de cerámica quemada unidas por una sutura, es una de las obras más crudas de Patricia Belli, los colores de la cerámica reflejan una piel dolorosa y sumamente lacerada. Analizaré *Alas cosidas* (1996) con relación al cuento escrito también por Patricia Belli *Cicatrices* (1997). El proceso creativo de Belli que gira en torno a esta temática comenzó con el uso de técnicas de dibujo y pintura, luego pasó a los textiles y finalmente creo una narrativa alrededor de la imagen. El cuento *Cicatrices* de Patricia Belli fue publicado en 1997 en la revista de ArteFacto, en

esos años Belli creo otras pequeñas historias a partir de las imágenes de sus obras como *El hechizo* (1996) y *Espejos* (1998).

*Cicatrices* cuenta en primera persona la historia de una mujer que se enamora de su ángel de la guarda Guillermo, ambos se conocen el día en el que la mujer intenta suicidarse y gracias a la presencia del ángel y una atracción por su sensualidad la mujer renuncia a lo planeado. Tiempo después al cumplir el ángel su última misión como su protector y tener que irse del mundo de los humanos decide cortarse las alas para quedarse con ella, sin embargo, al final la mujer después de curarle las heridas se ve perseguida por la imagen de las alas cortadas y desea huir de él.

Con la misma aguja que había cosido el disfraz, le suturé la espalda. Los muñones de cartílago y hueso quedaron como bultitos punzantes debajo de la piel.

Ahora tiene dos canoas que surcan el lago calmo de su espalda, cicatrices que se escurren desde la nuca. Ya no es un ángel(...)

(...) Hoy quiero irme por él, pero sin él. Huir de él quiero, de su nostalgia que me ahoga, de sus aburridas rutinas, de su hastío que me hastía y de esas tenues, horrendas cicatrices que me acosan los recuerdos. (Belli, 1997)

Vemos nuevamente cómo Belli describe la cicatriz como una memoria, una marca que nos recuerda constantemente un suceso. Los simbolismos que encontramos en esta obra por sí sola nos narran el paso de mucha violencia y dolor. Es algo que intenta ser sanado, pero ya no es posible, no tiene la fluidez de la tela, es una piel que ya está seca o muerta. Incluso en el cuento *Cicatrices*, la mujer ya no es capaz de soportar ver esa piel tan lastimada.

Claramente al producir *Alas cosidas* Belli no buscaba realizar una pieza de cerámica tradicional ni tampoco buscaba obtener los mismos resultados de hacer piel con tela que con cerámica, ella realizó una experimentación con el material o mejor dicho un diálogo obteniendo una mayor violencia expresiva, el resultado probablemente no estaba planeado como tal pero sí la intención de observar la reacción de la cerámica.

En una entrevista de Adrede – EspIRA en 2015, Belli explica lo que es una obra para ella:

Creo que es una combinación de la magia de la sorpresa misma, con que me remita y que me evoque cosas y puede hacer lo mismo con otra gente. Entonces tiene que haber un vínculo emocional más allá de la curiosidad.

Entonces para Belli es muy importante la interacción con el material y la evocación, podemos encontrar piel en textiles, pero también en cerámica. El color y la textura de las cosidas son eso que nos habla y aunque la sorpresa despierta el interés inicial para observar la obra, es importante que exista un vínculo más fuerte entre la persona y la obra a través de recuerdos o experiencias. Es interesante como después de desarrollar una producción de obras que giran alrededor de la temática de lo corporal y las heridas Belli posteriormente a partir de esas obras desarrolla otra producción con la misma temática, pero esta vez a través de las palabras y la narrativa.

Belli trabaja con toda esta temática de la cicatriz desde inicios de los 90's y concluye con la publicación de sus cuentos a finales de esa misma década, posteriormente siguió trabajando con el cuerpo, pero desde la temática de lo doméstico y los roles de género en el hogar. El artista y miembro en su momento de ArteFacto, Raúl Quintanilla escribe que los cuentos de Belli "incursionaban en lo grotesco y lo macabro de una manera provocadora, en sugestivo diálogo con sus obras hechas con telas y ropas recicladas de aquel momento" (2018). Belli crea la narrativa a partir de lo visual, de los accidentes y las maniobras que hace con el material, deja que los objetos le hablen. Sobre su proceso creativo Belli menciona: "Encuentro cosas que reconozco como significativas, a veces las convierto en apuntes, a veces solo las dejo puestas. Después hago bocetos sobre cómo pueden asociarse o crecer" (2015). Un ejemplo de esto es cuando Belli describe las alas de Guillermo en su máximo esplendor, ya que las características que menciona de ellas también servirían para describir sus otras obras textiles con transparencias y fluidez:

Era una cosa impotente, sus alas abarcaban casi todo el cuarto, leves como velos de seda, no transparentes sino traslúcidas, como papel biblia, pero sin la

rigidez, elásticas. (...) Formas imprecisas que al perder los contornos en las cortinas de las alas parecían bailar sutilmente la danza chinesca de sus sombras. (1997)

Por otro lado, la visión del pedazo de piel lastimada del ángel Guillermo por amputarse las alas y poder quedarse en la tierra, es algo que Belli ya había realizado y observado un año antes de escribir su cuento *Cicatrices* en su obra plástica *Alas cosidas*: “Con la misma aguja que había cosido el disfraz, le suturé la espalda. Los muñones de cartílago y hueso quedaron como bultitos punzantes debajo de la piel” (1997). Primero existió el objeto a través de la experimentación y posteriormente desarrolló una historia alrededor de lo que el objeto le evocó.

Tamara Díaz Bringas en *Hechizo en Managua (Noticias de alguna parte)* analiza la expresión que escribe Belli en *Cicatrices* “truco de mago de pobre” con relación a su práctica creativa. En el fragmento correspondiente la mujer buscaba evocarle un recuerdo a su amante:

Un día Guillermo me encontró zurciendo un viejo disfraz de mago. Estaba parchando la capa y cosiéndola a una armazón de alambres que verdaderamente no dejaba de parecerse a sus alas. El color negro del satín se había desteñido por el tiempo y quedaba un tinte cobrizo que se asemejaba mucho a su piel. Quería sorprenderlo con la visión de algo que le fuera familiar, quería sentirme más cercana al mérito de su amor, aunque fuera mediante un ingenuo truco de mago de pobre. (1997)

Díaz Bringas (2018) expresa que la obra de Patricia Belli mantiene un equilibrio entre el “truco” y la “magia”, con truco se refiere a la habilidad técnica y la magia es lo que transmite la obra, es “su poder de fascinación”. Para Díaz Bringas la metáfora “ingenuo truco de mago de pobre” con relación al proceso creativo de Belli indica que, aunque los materiales y las costuras son visibles y reconocibles a simple vista, ya que Belli no oculta los elementos que componen su obra, el truco sigue generando asombro e ilusión, las telas son pieles y las rasgaduras duelen. Además, menciona que “Como un

truco de maga de pobre, la obra de Patricia Belli muestra su matriz, sus condiciones de producción, su código fuente, y en ese sentido es profundamente liberadora”.

Un elemento presente de manera constante tanto en la obra plástica como en la escrita de Belli es el erotismo, es interesante cómo coexisten la sensualidad y la herida. Belli nos presenta cuerpos terrenales que desean y sienten, incluso Guillermo decide dejar de ser un ángel y se convierte en una criatura terrenal al mutilarse las alas. El inicio de su vida comienza con el corte y la herida, como cuando nos separan de nuestra madre al nacer cortándonos el cordón umbilical, el ombligo es nuestra primera cicatriz. En la pieza plástica *Alas cosidas* vemos violencia, pero también humanidad, ya que solo algo que estuvo vivo puede morir. En *Cicatrices* Belli describe de la siguiente manera a la madre de Guillermo, quien recordemos es una criatura no terrenal:

Alas morenas bellísimas, como la cara, como los pechos, como toda su piel lampiña desprovista de plumas, pelos o escamas. Los tupidos cabellos de la cabeza era el único accidente en la piel tirante y virgen de aquella ángela formidable. Pezones enormes y manos sin uñas, venas verdosas bajo su melancolía. (1997)

Los seres celestiales o no humanos para Belli carecen de “accidentes en la piel” o cicatrices, en su obra plástica representa personas mundanas y nos recuerda que tanto el dolor como el placer son parte de lo que nos hace estar vivos:

La oscuridad ilumina la dirección de mi trabajo. A como yo lo entiendo, oscuridad es esa parte humana que la cultura intenta suprimir, como el sadismo y el masoquismo, pero que finalmente sistematiza a través de la pornografía, el espectáculo y el rito, entre otros. La búsqueda del placer y el instinto de dominación me son apasionantes, así como lo es investigar las fronteras entre el bien y el mal. Los límites entre el placer y el dolor, la naturaleza y la cultura, la fantasía y la realidad, me han llevado a explorar la cuestión política, proveyéndome con un cuerpo de trabajo en el que espero permanezca el sentido de esperanza, magia, visceralidad y crítica que lo inspiran. (Belli, como se citó en Pérez-Ratton, 2018).

### 3.1.4 Cicatriz y Violencia

Ya que hemos analizado las tres piezas podemos observar que el orden en el que fueron presentadas sigue una progresión de violencia menos expresiva a más expresiva y brutal. En la primera obra, *Femalia*, podemos percibir más sutileza y delicadeza, sí hay heridas, pero sugieren una violencia menos evidente que la segunda obra *La columna rota*. *La columna rota*, ya es un cuerpo deformado y tal como su nombre lo indica roto, la violencia a través de los corsets se hace más evidente. Como lo mencioné anteriormente se muestra, además de un cuerpo roto, una sociedad fracturada y enferma representada por la ropa de segunda mano que Belli recolectó. Por último, *Alas cosidas*, es aún más cruda, se muestra violencia en su máxima expresión, ya que lo que vemos no es un cuerpo, ni siquiera está estructurado o acogido en un lienzo, sino que es un pedazo de carne aventado y destrozado, vemos fiambre.

Me parece importante de igual manera destacar que el acto de coser en la obra de Belli es un símbolo tanto de dolor acumulado como de intento de reparación. Patricia Belli recoge y deshace para rehacer. Esos materiales que se desecharían son los que Belli colecciona y más atesora dándoles una nueva vida, la memoria y los simbolismos son fundamentales. Me llama la atención que su trabajo está lleno de antítesis: placer y dolor, atracción y repulsión, objeto y cuerpo... Desde ahí es donde su obra puede dialogarse de una manera interesante. El arte de Belli sirve para remodelar la realidad sin olvidar el pasado y nos enseña que lo humano es abyecto.

## Capítulo 4

### 4.1. Cuerpo-Territorio en la Obra de Patricia Belli

En este capítulo hablaré sobre el concepto de cuerpo-territorio, debido a que es un término cuyo desarrollo puede observarse en la obra de Patricia Belli y está relacionado con las heridas y las cicatrices ya que es el espacio donde ocurren, duelen, sanan y permanecen. Podremos observar cómo Belli desafía las representaciones convencionales de los cuerpos femeninos a través de su expresión plástica. Y también mencionaré los distintos feminismos desde los que se estudia el cuerpo-territorio además del feminismo decolonial, esto con el propósito de profundizar en la perspectiva de Patricia Belli sobre los cuerpos y sus accidentes, acerca de dónde vienen esos accidentes. En este capítulo se analizará cómo Belli a través de su trabajo relaciona al cuerpo con el espacio y el género.

Es distinto cómo se representa un cuerpo desde la mirada masculina siguiendo cánones de belleza que idealizan y determinan lo que debería ser una mujer, a una mujer representando su realidad y lo que vive a través de su propio cuerpo y cómo se observa en la sociedad a sí misma.

La representación del cuerpo de las mujeres en el arte ha dependido de la época y la intención de los o las artistas. Patricia Belli, por su parte, rectifica la representación de cuerpos diversos a través de su propia visualidad y experiencia. Creando poesía textil, nos muestra una belleza inexistente en los cuerpos de las musas delicadas creadas desde la perspectiva de artistas hombres, y aunque claro está que en la obra de Belli también se representa la delicadeza y la fragilidad de los cuerpos, esto no es un sinónimo de debilidad ni sumisión, sino todo lo contrario. La fragilidad para Belli se encuentra en la vida misma y la delicadeza en los actos de sanación. El valor de los cuerpos de Belli yace en la honestidad de representar sus propias experiencias, dolencias y deseos, sin temor a mostrar pieles grotescas, heridas y miembros fragmentados que a su vez representan el contexto del lugar donde vive. Belli nos habla de su propia historia, pero también de la historia de su país, sus conflictos y cómo todo esto se ve reflejado en el cuerpo de las mujeres.

La representación del cuerpo en la obra textil de Belli no es tradicional ni figurativa, aunque algunas veces hay formas distinguibles como genitales. Es a través de las características de los materiales que Belli describe lo corpóreo, ya que utiliza la metáfora para referirse a la parte orgánica de las pieles, los órganos y los fluidos. Belli resignifica la representación figurativa del cuerpo femenino tradicional a partir de fragmentos textiles abstractos para representar lo que es habitar un cuerpo real. Desde la perspectiva de que el cuerpo es el primer territorio que habitamos, Belli representa los cuerpos de sus obras como lugares de cuestionamiento.

La visión de que el cuerpo es el primer territorio que habitamos se refiere a que desde que salimos del vientre de nuestra madre empezamos a experimentar el mundo en principio a través de nuestro propio cuerpo con relación al entorno. El cuerpo es el que nos indica si algo está caliente, frío, suave, rugoso, etc. Por lo tanto, el cuerpo es el primer espacio físico desde el cual los seres humanos existen. Es importante tener en cuenta que las normas patriarcales de la sociedad en la que vivimos han influido en la percepción y vivencias del cuerpo femenino, por lo tanto, desde una perspectiva feminista, habitar el cuerpo es hacerlo nuestro, implica recuperar la autonomía de nuestro primer territorio, borrar la idea del cuerpo como objeto, ser conscientes y respetar las distintas formas en las que las mujeres habitan sus propios cuerpos, etc.

Es en esta premisa de habitar el cuerpo en donde puede desarrollarse de una manera más clara el concepto de cuerpo-territorio y su relación con la obra de Patricia Belli. A través del cuerpo territorio puede entenderse la forma en que la violencia ejercida a las mujeres deja rastro en todos los lugares que habita, negándole y arrebatándole espacios donde existir y expresarse, a su vez el territorio se convierte en un cuerpo social. Lo que hace Patricia Belli es crear nuevos espacios para retomar su propio cuerpo y rehabitarlo.

De acuerdo con *Mapeando el cuerpo-territorio. Guía metodológica para mujeres que defienden sus territorios* (2017), distintos feminismos han abordado este concepto, por ejemplo: feministas latinoamericanas comunitarias, feministas latinoamericanas decoloniales, teologías feministas de la Liberación y geógrafas feministas.

El cuerpo-territorio es un concepto político muy importante para los feminismos latinoamericanos comunitarios. Las enseñanzas de las mujeres indígenas están profundamente relacionadas con la naturaleza, para ellas si dañan a la naturaleza dañan también a sus cuerpos y viceversa, son parte de un todo:

Quando hay conflicto en los territorios sentimos dolores que se materializan de manera directa en el cuerpo y específicamente en el cuerpo de las mujeres: minas, pozos petroleros, carreteras, agua contaminada...etc son territorios dañados y ahí se concreta la violencia: feminicidios, acoso, agresiones hacia cuerpos que necesitan ser cuidados. Cuando alguien necesita cuidados somos las mujeres las que nos encargamos. (Colectivo Miradas Críticas del Territorio desde el Feminismo, 2017)

De igual forma estos feminismos argumentan que mucho antes de la colonización el cuerpo-territorio de las mujeres latinoamericanas era explotado por el simple hecho de ser mujeres, a partir del cuerpo-territorio es como muchas activistas indígenas luchan por sus derechos y el de sus comunidades.

Algunas feministas comunitarias son: Julieta Paredes, Lorena Cabnal, Lolita Chávez, Tzk'at-Red de Sanadoras Ancestrales del Feminismo Comunitario desde Iximulew (Guatemala), Mujeres Creando (Bolivia), etc. (Colectivo Miradas Críticas del Territorio desde el Feminismo, 2017).

Por su parte las feministas latinoamericanas decoloniales argumentan que la opresión hacia los cuerpos de las mujeres se vio intensificada por la colonización europea y que en la actualidad es una de las causas de muchos de los problemas que enfrentan las mujeres para ser dueñas de su propio cuerpo. De acuerdo con la investigadora decolonial Rita Segato:

En la lengua del feminicidio, cuerpo femenino también significa territorio y su etimología es tan arcaica como recientes son sus transformaciones. Ha sido constitutivo del lenguaje de las guerras, tribales o modernas, que el cuerpo de la mujer se anexe como parte del país conquistado. La sexualidad vertida sobre el

mismo expresa el acto domesticador, apropiador, cuando insemína el territorio-cuerpo de la mujer. (Segato, 2016)

Sagato de esta manera relaciona la problemática actual de la violencia de género con la conquista del territorio precolombino a través de los cuerpos de las mujeres. En el contexto de la guerra o conquista el cuerpo de las mujeres de un territorio deseado es visto como algo que se puede poseer, como la extensión de ese territorio, de esta manera la violencia sexual funciona como medio para apropiárselo. Esto deja secuelas para las generaciones posteriores, ya que los cuerpos de las mujeres a través de las consecuencias de la conquista siguen siendo oprimidos para mantener su control, aunque se viva en una sociedad mestiza.

Segato escribe: “Por un lado, la truculencia es la única garantía del control sobre territorios y cuerpos, y de cuerpos como territorios, y, por el otro, la *pedagogía de la crueldad* es la estrategia de reproducción del Sistema” (Segato, 2014). La violencia extrema es la forma en que los sistemas de poder procuran no solo controlar los espacios sino también los cuerpos que habitan esos espacios, cuerpos individuales y colectivos. Segato utiliza el término pedagogía de la crueldad<sup>22</sup>, para describir que la brutalidad de la violencia contra los cuerpos de las mujeres es un fenómeno que se utilizó y se sigue utilizando, transmitiéndose de generación en generación y enseñándose, para poder mantener la jerarquía de género.

El cuerpo-territorio de la mujer se convierte en un espacio no solo físico sino también simbólico, por lo tanto, al ser este espacio oprimido, es desde ahí donde puede emerger la resistencia. Por su Parte Patricia Belli defiende el cuerpo-territorio a través de la sanación y la emancipación de los deseos carnales, ella externaliza que un cuerpo no es un territorio que los demás puedan poseer o un objeto que existe para admirar, sino un espacio autónomo y orgánico que cambia, que siente, que sufre y que desea.

De acuerdo con Rita Segato el deseo de satisfacción sexual poco tiene que ver con la violencia sexual, Segato dice que “la expresión «violencia sexual» confunde, pues aunque la agresión se ejecute por medios sexuales, la finalidad de la misma no es del

---

<sup>22</sup> Desarrollado de una manera más extensa en su libro *Contra-pedagogías de la crueldad* (2018).

orden de lo sexual sino del orden del poder” (2016). Belli en su obra también nos habla sobre la problemática de poseer los cuerpos para poseer los territorios y tener un control absoluto, en su obra textil *Trampas* (1996), cuelga medias y ligeros color rojo oscuro de un lienzo con fondo negro, las piernas de las medias sobrepasan el lienzo y dejan la parte de los pies suspendidos, con esta obra Belli explora la sensualidad del material y lo simbólico de las medias que convencionalmente son usadas exclusivamente por mujeres, el título *Trampas* alude a cómo el cuerpo queda atrapado y cosificado, o sea que queda en el poder de alguien más. Miguel A. López (2018) describe que las piernas colgantes de la obra “son como los tentáculos de un organismo humano-animal”. Cuando un cazador pone una trampa y la presa cae se desarrolla una posición de poder, el cazador se sitúa por encima de la presa para tomar la decisión de qué hacer con su cuerpo.



Aunque Segato marca la conquista como el evento que incrementó de manera atroz la violencia contra los cuerpos de las mujeres, al reproducir la pedagogía de la crueldad, el cuerpo-territorio es vulnerado desde otro tipo de guerras en América Latina, que siguen siendo una consecuencia de ese primer encuentro. En el contexto que vive Patricia Belli podemos recordad la violencia de la dictadura de Somoza, la Revolución Sandinista y la Guerra de la Contra.

Otras feministas latinoamericanas decoloniales, además de Segato, que profundizan el concepto cuerpo-territorio y destacan la experiencia de mujeres en contextos coloniales son: María Lugones, Yuderkis Espinosa, Ochi Curiel, Breny Mendoza, Dorotea Gómez Grijalva, Lucy Santa Cruz, etc. (Colectivo Miradas Críticas del Territorio desde el Feminismo, 2017).

Por otra parte, las teologías feministas de la liberación se refieren al cuerpo-territorio como lugar de encuentro entre la espiritualidad y la experiencia de las mujeres. Adoptan una perspectiva crítica ante las interpretaciones patriarcales de la iglesia tradicional que somete a los cuerpos de las mujeres y abogan por su liberación. Un ejemplo es Ivone Gebara o los grupos: Conspirando (Chile), Católicas por el derecho a decidir (Ecuador y Perú), Colectivo de Teólogas feministas de Perú, etc. (Colectivo Miradas Críticas del Territorio desde el Feminismo, 2017).

Y por último las geógrafas feministas determinan que los cuerpos y territorios se relacionan a partir de relaciones de poder y que no solo los cuerpos se jerarquizan sino también los territorios, de esta manera estudian cómo las mujeres interactúan con el espacio público y cómo su cuerpo se convierte en lugares de resistencia por la lucha de igualdad de género. Para ellas el cuerpo de la mujer no solo es material orgánico sino también un espacio en el que repercuten los problemas sociales, políticos y económicos del entorno y viceversa. Algunas geógrafas feministas son: Doreen Massey, Gillian Rose, Linda McDowell, Sara Smith, Colectivo de Geografía Crítica del Ecuador, etc. (Colectivo Miradas Críticas del Territorio desde el Feminismo, 2017).

Estas cuatro perspectivas del concepto cuerpo-territorio tienen sus diferencias y similitudes, sin embargo, en esencia es un concepto que visibiliza la lucha de las mujeres por sus derechos y la autonomía de sus cuerpos y de los lugares que habitan, es importante no olvidar que los territorios a su vez son cuerpos sociales. El hecho, precisamente, de que el cuerpo sea un territorio de resistencia para la liberación colectiva me hace pensar en los organismos textiles que crea Belli, ya que están armados a partir de objetos que pertenecieron a otros cuerpos, simbolizando su individualidad, pero creando a su vez colectividad para exhibir la violencia y buscar la sanación del cuerpo femenino.

Aunque se lucha en contra del mismo opresor, todos los cuerpos son distintos y tienen diferentes historias, en *Mapeando el cuerpo-territorio. Guía metodológica para mujeres que defienden sus territorios* (2017) el Colectivo Miradas Críticas del Territorio desde el Feminismo expresa: “Procuramos establecer puentes con otros territorios. [...] No queremos hablar por “las otras” sino desde nuestras propias experiencias, pensamientos, rebeldías y lugares para desde ahí generar diálogos y entendernos con las otras”, Belli a través de sus obras nos cuenta sus propias experiencias y es a partir de experiencias compartidas que podemos relacionarnos en gran o poca medida con su obra y generar ese diálogo.

## **4.2. Memoria y Colonialidad en la Obra de Patricia Belli**

En el presente capítulo observaremos la relación de la memoria de los objetos desgastados que utiliza Belli con la memoria colonial, ya que las cicatrices representan la remembranza de las heridas íntimas y sociales. En este contexto en específico se hablará sobre la problemática de género, es decir me centraré en describir y analizar en conjunto a lo mencionado anteriormente la teoría de la decolonialidad de género. Se explorará cómo Belli representa el trato que la historia le ha dado al cuerpo de las mujeres a través de dinámicas de opresión. También se proporcionará una breve explicación sobre los estudios decoloniales y sobre qué es colonialidad para comprender mejor las metáforas presentes en la obra de Belli desde una perspectiva

decolonial de género. Y finalmente se mencionará la importancia de la memoria en la resistencia y la sanación de los grupos más vulnerables.

He hablado ya sobre el tipo de objetos que utiliza Patricia Belli para crear sus obras, en vez de comprar telas nuevas, limpias y prolijas para armar sus textiles prefiere ir a su propio armario o explorar los bazares de Managua en búsqueda de prendas que le evoquen algo, una figura del cuerpo humano, a su madre o a ella misma. De igual forma he mencionado cómo la cicatriz es una marca que se queda en la piel y nos recuerda la herida y el incidente que ocuparon su lugar tiempo atrás. Todo esto tiene en común el concepto de memoria, es eso que lucha en contra del olvido.

En la obra de Belli podemos observar cómo los cuerpos mallugados y heridos son un mapa de la memoria. Por ejemplo, en su pieza titulada *Vejez* (1997).



Belli explora el paso del tiempo en los cuerpos y las marcas que deja: el desgaste y deterioro. En esta obra, Belli adhiere un vestido percutido por el uso a un bastidor con

una tela azul oscura. El busto del vestido que es de un tono azul claro, muestra manchas de decoloración, mientras que las grandes y amplias mangas grises oscuro cuelgan por debajo del bastidor. Belli utiliza las cicatrices y accidentes en la piel para archivar y nombrar remembranzas, son ese vestigio que nos recuerda el paso del tiempo y la delicadeza de la vida.

Además de cicatrices metafóricas y el deterioro de las telas usadas podemos encontrar otro tipo de memoria, una memoria social, de cómo el tiempo y la historia han tratado a los cuerpos de las mujeres. Se puede poner en perspectiva la memoria de la obra textil de Belli con la memoria de la que se estudia desde la colonialidad de género.

La colonialidad es un concepto que se investiga a partir del campo de estudios decoloniales. Para comprender las metáforas entre estos conceptos y la obra de Belli a partir del campo de la teoría decolonial, es necesario entender en principio qué es lo que estudia y aspira alcanzar este campo, para poder definir más claramente el término colonialidad de género y su relación con la memoria.

La teoría o estudios decoloniales “cuestionan el conocimiento que a través de la historia se nos ha impuesto” (Delgado, 2015), como la palabra “decolonial” lo indica este campo busca deconstruir o desafiar las prácticas coloniales (económicas, políticas, culturales, etc.) que persisten en la actualidad.

La teoría decolonial ha sido investigada desde distintos enfoques y contextos tales como la escuela norteamericana, la escuela latinoamericana y desde la perspectiva de las mujeres. Una corriente latinoamericana resaltada es el Grupo, formado por diversos intelectuales de América Latina, entre los que se destacan el filósofo argentino-mexicano Enrique Dussel, el sociólogo peruano Aníbal Quijano y el semiólogo argentino Walter Mignolo. El Grupo o Red Decolonial se centra en estudiar cómo están entrelazadas la modernidad eurocéntrica y la colonialidad a través del Proyecto Modernidad/Colonialidad en el cual se postula que sin colonialidad no habría modernidad y viceversa. Por otro lado, académicas como la socióloga activista boliviana Silvia Rivera Cusicanqui, la escritora activista mexicana Karina Ochoa Muñoz y la antropóloga activista argentina Rita Segato han estudiado la teoría colonial en conjunto

al análisis feminista y de género, desentrañando las intersecciones entre la opresión de género y la colonialidad.

La colonialidad, es un concepto que se utiliza para referirse específicamente a un sistema de dominación y opresión que se estableció durante la época de la colonización y que continúa teniendo un impacto en la sociedad contemporánea.

Como se mencionó anteriormente, Patricia Belli expresa que casi todas sus obras hablan sobre los problemas de las mujeres, entonces su obra podría entenderse también desde la perspectiva de colonialidad de género, ya que el suceso de la colonización ha desencadenado una serie de problemáticas históricas que afectaron y afectan a las relaciones de género en las sociedades modernas. Sobre la colonialidad de género la investigadora feminista Rita Segato escribe en un ensayo titulado *Género y colonialidad: del patriarcado comunitario de baja intensidad al patriarcado colonial moderno de alta intensidad*:

No se trata meramente de introducir el género como uno entre los temas de la crítica descolonial o como uno de los aspectos de la dominación en el patrón de la colonialidad, sino de darle un real estatuto teórico y epistémico al examinarlo como categoría central capaz de iluminar todos los otros aspectos de la transformación impuesta a la vida de las comunidades al ser captadas por el nuevo orden colonial moderno. (2013)

Con esto Segato puntualiza que el género no solo es uno entre muchos de los temas que forman parte de la crítica hacia la colonialidad, sino que debe ser estudiado como una categoría central y es importante entonces el género como concepto fundamental ya que a partir de su estudio pueden vislumbrarse de una mejor manera otros aspectos o problemáticas que se viven en la actualidad. Estos problemas heredados de la colonización que afectan a las mujeres provocan una herida abierta que se manifiesta en desigualdad, violencia, roles sociales impuestos, etc. A través del estudio de la colonialidad de género, se busca no solo señalar, sino también sanar. Esta herida ha sido transmitida de generación en generación. En la obra textil de Belli, también se refleja la continuidad generacional hasta cierto punto, ya que ella utiliza telas que le

recuerdan a las que usaban su madre y sus tías, de esta manera reivindica su memoria. A través de las suturas que hace a estas telas, podría analizarse que busca representar las heridas heredadas a través de su obra. Estas heridas no son transmitidas genéticamente, sino que representan patrones adquiridos de opresión social y obediencia a las normas sociales.

En este contexto, la memoria es un término importante, ya que, es gracias a esta que pueden comprenderse y sanarse las heridas históricas y sociales. Las perspectivas de estudios decoloniales siempre están volteando al pasado para comprender el presente. La teoría decolonial señala que los grupos más vulnerados y que han sido mayormente afectados son los pueblos indígenas y los afrodescendientes de las regiones colonizadas, ya que históricamente su forma de vida y cultura les fue violentamente arrebatada, la memoria de una comunidad comparte experiencias de opresión y resistencia.

La memoria es parte de todos los grupos de seres humanos, aunque no en todos los casos es preservada o respetada, es importante mirar hacia la memoria de aquellos grupos que son ignorados y hacia los que nadie más voltea, ya que la Historia tiende a ser contada desde la perspectiva de los que tienen mayor poder jerárquico, silenciando las vivencias y sentires de los demás, en este contexto de las mujeres.

### **4.3. Íntimo-Político en la Obra de Patricia Belli**

En este último capítulo abordaremos la obra de Patricia Belli desde una perspectiva feminista tomando en cuenta el ámbito de lo personal y lo público ya que a partir de su obra Belli nos habla de problemas del ámbito de lo íntimo y el hogar a través de objetos como muebles y telas, sin embargo, estas obras también poseen una dimensión política que refleja experiencias compartidas por muchas mujeres. En este sentido, podremos observar la importancia de las intersecciones que describe el feminismo entre lo personal y lo político ya que retomaré ideas de las teóricas feministas Alicia Puleo y Kate Millett. Además, en este capítulo también veremos cómo es que Belli desafía las estructuras patriarcales y expresa sus cuestionamientos personales a partir de su cuerpo territorio desde el ámbito de lo público y lo privado con las obras que crea,

algunas de las obras que usaré como ejemplo son: *Zapato* (1998), *Lecho* (1999) y *Crisálida* (1999).

A lo largo de esta tesis he revisado información sobre el contexto tanto de la vida como de la obra de Patricia Belli, se ha podido observar cómo la artista crea arte desde sus propias experiencias y vivencias que a su vez son afectadas por lo que ocurre a su alrededor y viceversa, sus acciones también han tenido una resonancia en la sociedad. Patricia Belli es una mujer que observa lo que ocurre a su alrededor y también presta especial atención a las sensaciones y a las interrogantes que tienen lugar en su interior. En este último capítulo haré un análisis sobre cómo desde una mirada feminista tomando en cuenta las consignas “lo personal es político” y “democracia en el país y en la casa”, la obra de Patricia Belli nos muestra una faceta en la que podemos observar la unión entre el ámbito privado de una persona con el ámbito político. Hablo de un arte que parte de experiencias personales, que ocurren fuera de la mirada pública y logra desde ahí tocar temas que le incumben a toda la sociedad, un arte íntimo que hace política.

“Democracia en el país y en la casa” es un eslogan chileno feminista que se originó durante la dictadura de Pinochet y posteriormente fue adoptado por el resto del feminismo latinoamericano. Al exponer las problemáticas que ocurrían en los propios hogares de las mujeres (donde se suponía estaban seguras), surgieron nuevas palabras y términos importantes para nombrar las violencias e injusticias que tenían lugar en la intimidad de la vida cotidiana de las mujeres, por ejemplo: violencia doméstica, asedio sexual, violación en el matrimonio, feminización de la pobreza, etc. (Vargas, 2002).

El lema “lo personal es político” surge alrededor de los años sesenta con la segunda ola feminista, es una consigna importante del feminismo radical ya que ayudó a argumentar que los problemas ocurridos en la vida cotidiana y privada de las mujeres, como por ejemplo problemas del ámbito de lo sexual, lo doméstico, de la maternidad etc., no son solo conflictos de carácter privado sino que están relacionados con las estructuras políticas de poder de la sociedad y son problemas sociales que necesitan atención

pública, estos problemas surgen de la discriminación, la opresión y la desigualdad que ocurren a nivel global y afectan la vida íntima de las mujeres.

La filósofa feminista Alicia Puleo propone volver a reflexionar sobre la dimensión política de nuestros cuerpos y nuestras vidas, menciona esto debido a que las formas de opresión han cambiado y es más difícil ubicarlas. La autora acuña el término “patriarcado del consentimiento”, lo cual significa que:

La represión es suplantada por una aparente libertad en la que los propios individuos, en este caso las propias mujeres, se esfuerzan denodadamente por alcanzar las metas prefijadas del sistema (cánones de estética, seducción, éxito, etc.). Ya no se apela a la prohibición. Basta con el consentimiento no informado o alienado, el desesperado anhelo que cierra los ojos ante las desventajas del modelo preconizado por los medios de comunicación. (Puleo, 2010)

En este sentido el arte funciona como una herramienta de cuestionamiento, desde el espacio que habita su cuerpo las artistas trabajan su identidad y las expectativas de la sociedad. Belli por su parte, a través de simbolismos asignados a objetos cotidianos construye diálogos y narrativas que nos muestran perspectivas distintas de lo cotidiano o lo común, ella al padecer de calvicie, constantemente cuestiona el significado de feminidad y trabaja con objetos asignados al género femenino apropiándose de esas imágenes. Por ejemplo, en su pieza de objetos encontrados *Zapato* (1998) pone espinas a la plantilla de un tacón para cuestionar los estereotipos de las mujeres y su relación con el dolor, con tener que soportar dolor para cumplir expectativas sociales.



Con la notoria frase “No se nace mujer: se llega a serlo” que escribe Simone de Beauvoir en su libro *El segundo sexo* (1949), podemos reafirmar que la idea de la identidad femenina es una construcción social, esto quiere decir que las normas sociales determinan cómo deben comportarse las personas de cierto género/sexo. Los roles de género son asignados por normas sociales que cargan a las mujeres con expectativas de lo que deben de ser, cómo deben de pensar y qué deben de sentir. De Beauvoir sostiene que el ser hombre o mujer no tiene que ver con la biología y que desde que nace una niña se ve moldeada por sus vivencias tanto en la sociedad como en su núcleo familiar. Por lo tanto, la idea de feminidad puede ser cuestionada y reconstruida. Patricia Belli con su obra desafía los roles de género y transforma espacios, objetos y acciones asociadas a lo tradicionalmente femenino mostrando el sufrimiento o la incomodidad detrás de cada acto u objeto.

Después de haber creado piezas con tela en lienzos adheridos a las paredes Belli continuó su trabajo a partir de lo textil durante finales de los noventa e inicios de los dos mil, pero esta vez desde una perspectiva diferente, ya que armó piezas escultóricas de figuras y muñecos de tela independientes al lienzo que podían moverse en el espacio. “Esos años me dediqué a explorar el espacio físico con títeres, cuerdas y poleas como sistemas mecánicos que cuestionaran quiénes somos y qué control tenemos de nuestra condición humana” (Belli, 2018a). Posteriormente siguiendo su línea de trabajo textil Belli pasó de los títeres a las instalaciones ya que menciona que su foco de interés pasó de la persona oprimida al sistema de opresión.

Un ejemplo de estas instalaciones es *Lecho* (1999), la cual se trata de una cama medio tendida y destendida con sábanas amarillas, encima de la colcha Belli formó dos siluetas humanas acostadas con hojas secas, y colgando de la cama en la sábana amarilla se encuentra bordada la frase “Lecho es una palabra muerta”. En esta instalación encontramos vestigios de figuras que se secaron, un espacio que debería ser acogedor, pero está muerto. “La artista presenta un conjunto de esculturas e instalaciones en donde convierte el mobiliario doméstico en una escenografía del miedo

y la crueldad” (López, 2018). Belli hace un arte que exhibe problemas del ámbito público desde perspectivas y espacios que están asociados a lo personal e íntimo de lo doméstico.



En el 2000-2001 comenzó a realizar sus ensamblajes y figuras de muebles-persona. Esta etapa es importante ya que encontramos el uso del textil, la exploración de lo íntimo político en lo doméstico y en consecuencia una herida social que se infiltra en los lugares más profundos de los hogares y los cuerpos de las mujeres. “Lamentablemente comprobaríamos que la violencia contra las mujeres, asumiendo sus distintas especificidades culturales, es un acontecimiento diario, silencioso y global” (Martínez-Collado, 2014).

Los muebles-persona de Belli son sillas, burós y bancos torcidos en formas incómodas con características antropomorfas, la condición humana de estas “personajes” se pierde en los materiales de los muebles, vemos manos colgantes y piernas rendidas adheridas al servicio de objetos domésticos.

La idea es la mujer como objeto del hombre en la sociedad patriarcal, (...) como cuando sentís que tu opinión no es válida y simplemente sos una decoración, pero a la vez esta mujer trata de dejar de ser un ‘mueble’ para convertirse en sujeto y visualizarse como persona pensante. (Belli, 2001, como se citó en López, 2018)

Belli nos muestra lo que ocurre adentro de la casa con las mujeres, una sensación de

no poder diferenciarse como individuo sino como parte de lo doméstico, algunos ejemplos son: *Objeto* (2000), *Plegaria* (2001), *Contorsionista* (2001), *Accidente* (2001) y *Confundida* (2001). Miguel A. López menciona que las obras de Belli de ese periodo “contraponían las sensaciones de aprisionamiento y liberación” (2018).



*Objeto* (2000)



*Plegaria* (2001)



*Contorsionista* (2001)



*Accidente* (2001)



*Confundida* (2001)

Regresando a las frases “lo personal es político” y “democracia en el país y en la casa”, aunque se hayan usado principalmente durante las décadas de los sesenta, setentas y ochentas respectivamente, los problemas que conciernen a nuestras vidas privadas siguen siendo un reflejo de lo que sucede en el ámbito de lo político, la violencia no ha terminado. Recordemos que Belli realizó sus muebles antropomorfos a finales de los noventa e inicios de los dos mil. “A lo largo de estas últimas décadas las artistas mujeres han visualizado desde distintas ópticas y posiciones la necesidad de transformar los lugares institucionalizados del sometimiento y la humillación” (Martínez-Collado, 2014).

Alicia Puleo en su escrito *Lo personal es político: el surgimiento del feminismo radical*. Kate Millet (2010) aborda en principio el tema de lo íntimo político desde sus orígenes con el feminismo radical. Puleo menciona que la etimología de feminismo radical viene de la palabra raíz, y se denomina así ya que pretende “buscar la raíz de la dominación”. El feminismo radical aspira transformar esa raíz (el sistema patriarcal) desde el fondo de las estructuras sociales, políticas y económicas. Es radical porque busca cambiar las estructuras desde su parte más interna.

En la actualidad el feminismo radical ha sido desprestigiado y malinterpretado ya que se piensa equivocadamente que radical es sinónimo de violencia ideológica y odio, las personas asocian la palabra radical con extremismo. Sin embargo, el feminismo radical de acuerdo con Puleo surge en la segunda ola como una respuesta alternativa a los grupos contestatarios de los años sesenta, ya que, aunque las mujeres podían formar parte de estos grupos que buscaban igualdad, la participación y necesidades de las mujeres quedaban relegadas.

De esta manera, el feminismo radical, con su noción de patriarcado como sistema político es una respuesta a las posiciones de la izquierda que consideraba "el problema de la mujer", o "la condición de la mujer", como se solía decir en esa época, como algo secundario que se solucionaría automáticamente con la supresión del capitalismo. (Puleo, 2010)

Uno de los objetivos más importantes del feminismo radical es identificar las relaciones de poder que forman parte de la vida íntima de las mujeres, buscan politizar las experiencias personales porque lo que le pasa a una le puede pasar o le pasa a las demás. Las mujeres no son libres de violencia ni humillación en sus propios hogares.

Una feminista radical muy importante es la escritora Kate Millett, Millett escribió uno de los libros más influyentes sobre feminismo: *Política Sexual* escrito en 1969. En este libro Millett expone que la sexualidad es un acto político con ejemplos de literatura escrita por hombres, teoría feminista y contexto histórico. Millett menciona que:

El coito no se realiza en el vacío; aunque parece constituir en sí una actividad biológica y física, se halla tan firmemente arraigado en la amplia esfera de las relaciones humanas que se convierte en un microcosmos representativo de las actitudes y valores aprobados por la cultura. Cabe, por ejemplo, tomarlo como modelo de la política sexual que se ejerce en el ámbito individual o personal. (Millett, 1995)

Para poder comprender más el fenómeno de relaciones entre lo personal y lo político es necesario definir cada campo. Por personal o íntimo, se habla de los sucesos de la vida cotidiana de las mujeres tanto en el espacio público como en el privado, de lo que sucede cuando una mujer camina por la calle y nadie se entera, de todo lo que ocurre tras las puertas y ventanas de su hogar, en su dormitorio, en el baño... incluso de lo que acontece en su interior, de sus cicatrices y heridas emocionales, por ejemplo, podemos recordar *Sacos vacíos* (1997) que nos habla sobre el aborto espontáneo de la artista o sus tantas piezas que combinan figuras humanas con muebles y nos hablan del rol de la mujer en el espacio doméstico. Por su parte el análisis de Millett trata específicamente la esfera íntima de las relaciones personales y el sexo. Lo político a su vez, no es concebido por Millett como lo relacionado a la vida de los políticos y sus campañas, sino que es:

El conjunto de relaciones y compromisos estructurados de acuerdo con el poder, en virtud de los cuales un grupo de personas queda bajo el control de otro grupo. Conviene añadir sobre este punto que, si bien la política debiera concebirse

como una ordenación de la vida humana regida por una serie de principios agradables y racionales, y de la que, por ende, habría de quedar erradicada cualquier forma de dominio sobre otras personas, la política que todos conocemos, y a la que tenemos que referirnos, no corresponde en absoluto a semejante ideal. (1995)

Con esto Millett “se propone demostrar que el sexo es una categoría social impregnada de política” (Millett, 1995). Millett nos habla de que el sistema patriarcal, concebido como un sistema político influye en las relaciones sexuales perpetuando una jerarquización de poderes en el acto, la sexualidad se convierte en un espejo de la sociedad, Millett ejemplifica esto con algunos relatos “eróticos” de autores hombres, esta relación de poder también puede observarse en la actualidad en la pornografía, en donde la mujer es vista solo como un objeto de placer. Es interesante, por lo tanto, analizar en contraposición las obras y los relatos eróticos de Patricia Belli y cómo se mueven, piensan y sienten las heroínas de sus cuentos.

Millett se enfoca en cómo las normas sociales y culturales facilitan que la opresión hacia las mujeres se manifieste tanto en lo público como en lo privado. Puleo al analizar el trabajo de Millett explica la interrelación entre tres categorías que Millett utiliza para explicar cómo los sistemas sociales perpetúan la desigualdad de género y que a su vez afectan la vida diaria y personal de las mujeres. En primer lugar, está el estatus que corresponde al componente político y que es el determinante de las otras dos categorías: el temperamento que está asociado con lo psicológico y el rol que está asociado con lo social. Como podemos observar estas tres categorías cubren todos los aspectos de la vida de las personas, y en cada una, las mujeres son consideradas como las de menor posición social, económica y política, y las que se espera deben comportarse como seres sumisos, dóciles y complacientes. “La familia moderna con sus roles diferenciados para hombre y mujer tiene un importante papel en la reproducción de estos componentes del sistema” (Puleo, 2010).

Un arte que se refiere a lo íntimo-político es entonces el que a través de experiencias personales de las artistas o de situaciones que observan en la vida privada de otras

mujeres, visibiliza las relaciones de poder desafiando las normas sociales, exponiendo y exaltando los sentimientos de las mujeres.

Finalmente me gustaría mencionar una última obra de Patricia Belli: *Crisálida 2* (1999). Esta obra consiste en una gran cortina o capullo formada por más de 50 piezas de ropa femenina cosidas entre sí y colgadas de una barra de hierro con espinas a los lados. Las cortinas son un símbolo de la intimidad, son aquello que no te deja ver al interior de un hogar o que por el contrario te esconde del mundo exterior, las espinas de las barras de hierro dan pie a esa barrera. La ambigüedad simbólica de lo que representa la cortina nos ayuda a reflexionar entre lo público y lo privado y a preguntarnos si lo que está oculto está también protegido en la esfera doméstica y social. “Belli se acerca a estos materiales intentando identificar una condición de vulnerabilidad compartida, como si reconociera que en lo efímero y lo delicado se esconden poderosas formas de resistir a la violencia del mundo” (López, 2018). Belli al descontextualizar estos objetos que son asociados al rol femenino (en este caso la cortina) construye nuevas formas o alternativas de vislumbrar lo que es percibido como normal y permite cuestionar las nociones preestablecidas sobre género, identidad y espacio.



## Conclusiones

El objetivo de este trabajo de investigación fue comprender por qué la cicatriz es tan importante en la obra de la artista nicaragüense Patricia Belli. En el análisis logramos ver cómo en la cicatriz de esta artista se pueden identificar problemáticas relacionadas con la colonialidad y el feminismo; así pudimos observar cómo Belli usa la cicatriz como metáfora de la sanación y del deseo de una restauración social.

Después de revisar la biografía de la artista y el contexto de Nicaragua, podemos darnos cuenta de que los problemas enfrentados por este país no son muy diferentes a los que han enfrentado el resto de los países latinoamericanos y que el fenómeno de la colonialidad ha generado una cadena de problemáticas que afectan al desarrollo de un país y en este contexto a la vida personal y social de las mujeres.

La sanación como resiliencia social que podemos encontrar en la obra de Patricia Belli se manifiesta a través del reconocimiento de la fragilidad de los cuerpos. De esta manera la sanación en sus obras funciona al exponer las incomodidades y los dolores físicos y emocionales que enfrenta su cuerpo y el cuerpo de otras mujeres expresando la violencia que ha marcado su vida.

La representación de una cicatriz en el arte muestra un proceso de sanación o el deseo de buscar la sanación, pero principalmente en la obra de Belli su importancia recae en la expresión de la violencia sufrida, o sea en los acontecimientos que provocaron la formación de esa cicatriz, por lo tanto, la cicatriz en la obra de Belli es un símbolo de memoria y fortaleza ya que no permite que se olvide la razón de su existencia y de esta manera le da voz y espacio a la manifestación de otras heridas que lastiman a la sociedad. Expone desde la intimidad, un malestar colectivo.

Al hacer el análisis de las obras *Femalia* (1996), *La columna rota* (1996) y *Alas cosidas* (1996) podemos darnos cuenta de la multiplicidad de temas que Belli aborda a partir de la cicatriz. Es interesante que temas como la maternidad, la violencia o el erotismo puedan verse reflejados en una sola imagen formada por materiales rotos o rasgados y zurcidos por Belli. Belli nos muestra una visión de la feminidad que abarca diversos

temas, espacios y sensaciones. Los cuerpos de las mujeres son lugares desde los que se puede hacer política, son cuerpos que sienten, sufren y desean, de ahí la convergencia entre erotismo, herida y maternidad.

Si bien se ha llegado a comprender la importancia de la obra textil de Belli en este trabajo, debemos recordar que esa es solo una parte de su trayectoria ya que la artista continúa creando piezas, hará falta analizar el resto de las temáticas que desarrolla como los fenómenos naturales y el azar relacionado con el cuerpo, así como el uso de otros materiales alternativos como cables y llantas. De igual manera sería interesante adentrarse más a fondo en sus cuentos y narrativas desde un punto de vista literario que permita explorar la perspectiva de la artista del amor, la violencia y otros aspectos tratados desde las palabras.

Es importante reconocer el trabajo de las artistas mujeres que fueron pioneras en retratar la intimidad y exploración de sus propios cuerpos en Latinoamérica para darle visibilidad a la mujer en el ámbito artístico, así como para abrir diálogos sobre perspectivas de género. Patricia Belli es una figura muy importante en este sentido, no solo para el arte contemporáneo latinoamericano, sino también para el arte contemporáneo internacional, ya que además de sus aportaciones a la enseñanza del arte y formación de programas y espacios culturales, su trabajo artístico ha contribuido a formar una nueva visión del arte latinoamericano, desde su mirada como mujer centroamericana Belli le da voz a la vulnerabilidad y fragilidad del cuerpo para sanarlo a través de la práctica artística.

## Referencias

Academia de Geografía e Historia de Nicaragua. (s.f.). *Breve Historia de Nicaragua*.

<https://www.aghn.edu.ni/breve-historia-de-nicaragua/>

Arana, R. G. (2009). *Nicaragua. Dictadura y revolución*. Memorias, (10).

Artishock. (27 de febrero de 2022). *Artists Call. Redes de solidaridad entre artistas y activistas de EEUU y Centroamérica*.

<https://artishockrevista.com/2022/02/27/artists-call-centroamerica/>

Belli, P. (1997). Cicatrices. *ArteFacto*, no.14 (agosto-septiembre): 238.

Belli, P. (2015). *Entrevista a Patricia Belli*. Adrede-EspIRA. <https://www.arte-sur.org/wp-content/uploads/2017/03/Entrevista-Patricia-Belli.pdf>

Belli, P. (2018a). Línea del Tiempo. En M. A. López (Ed.), *Patricia Belli: equilibrio y colapso* (pp. 246-251). TEOR/ética arte+ pensamiento.

Belli, P. (2018b). No enseñar, aprender. Los experimentos educativos en EspIRA  
Entrevista con Patricia Belli/Entrevistada por Miguel A. López. En M. A. López  
(Ed.), *Patricia Belli: equilibrio y colapso* (pp. 246-251). TEOR/ética arte+  
pensamiento.

Bidaseca, K. (2011). *Entrevista a Karina Bidaseca/Entrevistada por Laba, V. V.* Papeles de trabajo: La revista electrónica del IDAES, 5(8), 247-261.

Blandón, M. T. (2018). *Relación del movimiento de mujeres y feminista con el movimiento y gobierno sandinistas de Nicaragua durante los últimos 40 años*. Monograma. Revista Iberoamericana de Cultura y Pensamiento, 2, 97-128.

Colectivo Miradas Críticas del Territorio desde el Feminismo. (2017). *Mapeando el cuerpo-territorio. Guía metodológica para mujeres que defienden sus territorios*.

Territorio y Feminismos.

<https://miradascriticadeltorriodesdeelfeminismo.files.wordpress.com/2017/11/mapeando-el-cuerpo-territorio.pdf>

Collado, M. (1988). *Liberales y conservadores de Nicaragua ¿falsos estereotipos?*. Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales, (11), 065-065.

Confidencial. (2017, 3 de abril). *Patricia Belli y sus treinta años de vida artística* [Video].

YouTube. <https://youtu.be/NjzZEUzCos?si=J7qracRszGdADiRV>

De Beauvoir, S. (1949). *El segundo sexo*. Siglo veinte.

<https://perio.unlp.edu.ar/catedras/comyddhlic/wp-content/uploads/sites/152/2020/08/7-De-Beauvoir-Simone-El-segundo-sexo.pdf>

Delgado, J. L. (2015). *Pensamiento decolonial como instrumento transgresor de la globalización*. Analéctica, 1(10), 25-31.

Díaz Bringas, T. (2018). Hechizo en Managua (noticias de alguna parte). En M. A. López (Ed.), *Patricia Belli: equilibrio y colapso* (pp. 116-127). TEOR/ética arte+ pensamiento.

Galeano, E. (1971). *Las venas abiertas de América Latina*. Siglo veintiuno editores.

- Goussen Robleto, L. (2021). *The Somatic and Textural Language of Patricia Belli: Recrafting Social and Political Bodies in 1990s Nicaragua. Refract: An Open Access Visual Studies Journal*, 4. <http://dx.doi.org/10.5070/R74155763> Retrieved from <https://escholarship.org/uc/item/3d78r1db>
- López, M. A. (2016). *Patricia Belli Frágiles. Obras de 1986-2015* [Folleto]. [https://teoretica.org/wp-content/uploads/2016/07/1606\\_FrOb\\_FolletoB\\_vfinal.pdf](https://teoretica.org/wp-content/uploads/2016/07/1606_FrOb_FolletoB_vfinal.pdf)
- López, M. A. (2018). Patricia Belli y la alquimia política del cuerpo: arte y feminismo entre la revolución y el neoliberalismo. En M. A. López (Ed.), *Patricia Belli: equilibrio y colapso* (pp. 30-49). TEOR/ética arte+ pensamiento.
- Lugones, M. (2015). *Hacia metodologías de la decolonialidad. Prácticas otras de conocimiento (s): Entre crisis y guerras*, 3.
- Martínez-Collado, A. (2014). Arte contemporáneo, violencia y creación feminista «Lo personal es político» y la transformación del Arte contemporáneo. *Dossiers Feministes*, 18, 35-54. <https://raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/292366>
- Mignolo, W. D. (2007). *La idea de América Latina*. Gedisa. [https://monoskop.org/images/8/8f/Mignolo\\_Walter\\_La\\_idea\\_de\\_America\\_Latina\\_2007.pdf](https://monoskop.org/images/8/8f/Mignolo_Walter_La_idea_de_America_Latina_2007.pdf)
- Millett, K. (1995). *Política sexual*. Cátedra. (Trabajo original publicado 1969) <https://revistaemancipa.org/wp-content/uploads/2017/09/Kate-Millett-Politica-sexual.pdf>

- Moya, K. D. P. (2021). *Política intervencionista estadounidense en territorio nicaragüense (1823-1930)*. Humanismo y Cambio Social, 51-63.
- Muñoz, J. E. (2013). *Disidentifications: Queers of color and the performance of politics (Vol. 2)*. U of Minnesota Press.
- Pérez-Ratton, V. (2018). Las acrobacias de Patricia Belli. En M.A. López (Ed.), *Patricia Belli: equilibrio y colapso* (pp. 156-160). TEOR/ética arte+ pensamiento.
- Pérez, R. S. (2002). *La Revolución Sandinista en Nicaragua*. Revista de la Universidad de México, 617, 13-21.
- Prensa-Asamblea Nacional. (21 de septiembre de 2022). *Hace 41 años Rigoberto López Pérez fue declarado héroe nacional por su gesta heroica que marcó el principio del fin de la tiranía. Asamblea Nacional Nicaragua*. <https://noticias.asamblea.gob.ni/hace-41-anos-rigoberto-lopez-perez-fue-declarado-heroe-nacional-por-su-gesta-heroica-que-marco-el-principio-del-fin-de-la-tirania/>
- Puleo, A. (2010). *Lo personal es político: el surgimiento del feminismo radical. Kate Millet*. Mujeres en red. El periódico feminista, 1-13.
- Quintanilla, R. (2018). Rewind and fast-forward: el activism cultural de Patricia Belli. En M. A. López (Ed.), *Patricia Belli: equilibrio y colapso* (pp. 84-95). TEOR/ética arte+ pensamiento.
- Rich, A. (2019). *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Traficantes de sueños.

- Segato, R. L. (2010). *Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial*. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).  
[https://nigs.ufsc.br/files/2012/09/genero\\_y\\_colonialidad\\_en\\_busca\\_de\\_claves\\_de\\_lectura\\_y\\_de\\_un\\_vocabulario\\_estrategico\\_descolonial\\_ritasegato.pdf](https://nigs.ufsc.br/files/2012/09/genero_y_colonialidad_en_busca_de_claves_de_lectura_y_de_un_vocabulario_estrategico_descolonial_ritasegato.pdf)
- Segato, R. L. (2013). *Género y colonialidad: del patriarcado comunitario de baja intensidad al patriarcado colonial moderno de alta intensidad*. La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda, 69-100.
- Segato, R. L. (2014). *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres*. *Sociedade e estado*, 29, 341-371.
- Segato, R. L. (2015). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*. Prometeo.  
<https://desarmandolacultura.files.wordpress.com/2018/04/segato-rita-laura-la-critica-de-la-colonialidad-en-ocho-ensayos.pdf>
- Segato, R. L. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de sueños.  
[https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/map45\\_segato\\_web.pdf](https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/map45_segato_web.pdf)
- Tate. (18 de marzo del 2022). *Patricia Belli - The Scar of the Skin* | Tate [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Pc3I3twZQJI>
- Vargas, V. (2002). *Los feminismos latinoamericanos en su tránsito al nuevo milenio (Una lectura político personal)*. *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, 307-316.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS



FACULTAD DE ARTES  
Dirección

Cuernavaca, Morelos, 8 de mayo de 2024  
FA/D/082/2024

**MTRA. JUANA BAHENA ORTÍZ**  
**TITULAR DE LA DIRECCIÓN DE LA FACULTAD DE ARTES**  
**PRESENTE**

Por medio de la presente le comunico que he leído la Tesis: **La cicatriz en la obra de Patricia Belli y su reflejo en la sociedad latinoamericana** que presenta la alumna Jimena Hernández Cuellar.

Para obtener el grado de Licenciado en Artes, considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Sin más por el momento, quedo de usted.

*Por una humanidad culta*

**DRA. YUNUEN ESMERALDA DÍAZ VELÁZQUEZ**  
Profesora Investigadora de Tiempo Completo  
Facultad de Artes

Se anexa firma electrónica  
C.i.p. – Archivo.  
JOB./MEND/pha



Av. Universidad 1001 Col. Chamilpa, Cuernavaca Morelos, México, 62209.  
Tel. (777) 329 7000, Ext. 7096 / facartes@uaem.mx

**UAEM**  
RECTORÍA  
2023-2029



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

### Sello electrónico

**YUNUEN ESMERALDA DIAZ VELAZQUEZ | Fecha:2024-05-10 22:12:28 | FIRMANTE**

VJYXcgMJ4MnFWaujFyWw8bVCM8mhODDjcDi05v2oNlnymVarTR45fiJ0+HFny/MyX8/jv5Fg2IVtb+0D9FUrqoT0gIDFs6YNhpaWcKC4FrrSIR3UX2fI9nuKSFfbJ/R6NO3n9Oxgs  
TNEZM23BZPN8cmkaADwzCgKoHb9AjY3XcaFbJF4yJ4qsQ/xVZ6ywwYGztLXkRx6MxxcRiArF5h55TxibTYiLM63LIYHo37GMAalAb6RDlR0KNjioZH2dD0eG7Xb+aXfx/0X3a1/mi  
Tq4qHfIA/xg5gSVc6VEBIBPzXQp5/c+QSSsrDPIIUuYS6z5LnxqjheAv1D1gqqSiw==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o  
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[1sOzUIVn4](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/ubwkYeuAPS3bLmAMLgW6oHlyATcpqnGw>



UAEM  
RECTORÍA  
2023-2029

Cuernavaca, Morelos, a 27 de mayo de 2024

**Mtra. Juana Bahena Ortiz**  
**Directora de la Facultad de Artes**  
**Universidad Autónoma del Estado de Morelos**  
**P R E S E N T E**

Por medio del presente, tengo el gusto de informarle que otorgo mi voto aprobatorio para la tesis titulada **La cicatriz en la obra de Patricia Belli y su reflejo en la sociedad latinoamericana** que presenta Jimena Hernández Cuellar para optar por el grado de Licenciada en Artes pues considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Bajo esta decisión en las siguientes consideraciones:

La investigación desarrollada presenta una revisión teórica, contextual y metodológica sobre la obra artística de Patricia Belli que permite comprender la importancia de la figura de la cicatriz como símbolo de la sanación y del deseo de una reestructuración social frente al panorama nicaragüense y latinoamericano. Asimismo, también expone un análisis que logra visibilizar, desde una mirada feminista, las formas a través de las cuales el carácter simbólico de la cicatriz en el arte refleja problemáticas relacionadas con la colonialidad y el patriarcado que día con día viven las mujeres latinoamericanas. De tal suerte, en este estudio se consigue evidenciar, por medio de la producción artística de Patricia Belli, a la cicatriz como símil de la resiliencia social mediante la fragilidad de los cuerpos y la memoria.

En ese sentido, la presente tesis esboza un esfuerzo analítico que expone un trabajo sistematizado y con una estructura sólida en cuanto a su contenido que responde a las exigencias que supone la realización de una investigación académica de licenciatura. La problematización del trabajo manifiesta una metodología pertinente y un abordaje original para el tratamiento de un estudio en torno a temáticas y problemáticas sobre el papel del arte de las mujeres latinoamericanas como acto de sanación, restauración y resiliencia.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente

***Por una humanidad culta***

SE ANEXA FIRMA ELECTRÓNICA

**DRA. TEOLINDA ISADORA ESCOBEDO CONTRERAS**  
Profesora de Tiempo Parcial

C.i.p. - Archivo.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

### Sello electrónico

**TEOLINDA ISADORA ESCOBEDO CONTRERAS | Fecha:2024-05-27 13:28:23 | FIRMANTE**

TUWljjkAsu+7TZKde/0GqqPBPBQ7qmp92ap+IK2ul6wA4I19Nb4mpwjfrOVYrNJ/qCeRKB2AJ/8+WQ3wCRKHjFHMly5EvDV+z4zlcwqIS3j9t0y81Tt9kYnAGTxf/JQ9T9DyVV7e6ex  
TfCji101odQhvbxmKO8cb8sHvcNYP3wLAzni84r6X1Ve8Ur07/ZxqW1NRkvDr6Npw6vgxpV06QpUElvrrrIPqbYm1WwhojfhJJ9DCVO9TSazNQmfrvvXOsIP7SoylIOM28QOTKYDHQ  
pdSflKWeZiXgqy3iO2nnzZTqI8lSrORHyMPw2i21/mjNzV+YCAQEcq74eD/f3jR/Ug==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o  
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[GbEt65VsW](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/AHvE3uXBK4qTO0CclaGhhkPZQq3pvim2>



UAEM  
RECTORÍA  
2023-2029



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

FACULTAD DE ARTES  
Dirección



Cuernavaca, Morelos, 17 de mayo de 2024

**MTRA. JUANA BAHENA ORTÍZ**  
**TITULAR DE LA DIRECCIÓN DE LA FACULTAD DE ARTES**  
**PRESENTE**

Por medio de la presente le comunico que he leído la Memoria de Trabajo: **La cicatriz en la obra de Patricia Belli y su reflejo en la sociedad latinoamericana** que presenta la alumna **Jimena Hernández Cuellar**.

Para obtener el grado de Licenciada en Artes, considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Sin más por el momento, quedo de usted.

**ATENTAMENTE**

**DRA. ZAIRA ERÉNDIRA ESPÍRITU CONTRERAS**  
Docente de la Facultad de Artes

Se anexa firma electrónica



Av. Universidad 1001 Col. Chamilpa, Cuernavaca Morelos, México, 62209.  
Tel. (777) 329 7000, Ext. 7096 / facartes@uaem.mx

**UAEM**  
RECTORÍA  
2023-2029



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

### Sello electrónico

**ZAIRA ERENDIRA ESPIRITU CONTRERAS | Fecha:2024-05-15 17:48:21 | FIRMANTE**

Wj9aGNMccy0ekP4jr6m6ih9m/oKX9TazlAvFSk9NDDss+bBl/nagy9+COtU8LfvU9HyuTIOQW/1DqSbbwaqHMOFGdLBmK+NxiZzZhQ/83Wl3lceY+s7IDxnzyGq+Shx94IDVrebhB+BF+32Lj4htbv1bTFmdlRm+8JVcUg7KpLQWO0XJkem1YbgWPfaiKQsPIJKxrrF1+bYVF3KGr75iJBDnQWSfLklf/fmq6zpfkSGkfHhngDfPJVm6K4Q6LcwGK5MalvhzkhxPrg2LGKdzqYk9rp0aA4jAL2UGM58Wpv2FIRMau+zTqKbPDd4aWJt4bHC7dejE33GIUj/O4zWA==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[0y1D7ErIV](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/KDKaNCddIN3MMXbjIqUyjjeQ0pABzrJE>



UAEM  
RECTORÍA  
2023-2029



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS



FACULTAD DE ARTES  
Dirección

Cuernavaca, Morelos; a 3 de junio de 2024

**MTRA. JUANA BAHENA ORTÍZ**  
**TITULAR DE LA DIRECCIÓN DE LA FACULTAD DE ARTES**  
**PRESENTE**

Por medio de la presente le comunico que he leído la Tesis: **La cicatriz en la obra de Patricia Belli y su reflejo en la sociedad latinoamericana** que presenta la alumna Jimena Hernández Cuellar.

Para obtener el grado de Licenciado en Artes, considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Sin más por el momento, quedo de usted.

*Por una humanidad culta*

**DRA. MARÍA EUGENIA NÚÑEZ DELGADO**  
Profesora Investigadora de Tiempo Completo  
Facultad de Artes

Se anexa firma electrónica



Av. Universidad 1001 Col. Chamilpa, Cuernavaca Morelos, México, 62209.  
Tel. (777) 329 7000, Ext. 7096 / facartes@uaem.mx

**UAEM**  
RECTORÍA  
2023-2029



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

### Sello electrónico

MARIA EUGENIA NUÑEZ DELGADO | Fecha:2024-06-03 09:16:47 | FIRMANTE

fXzniM2lbNyhM8C5GwpXDCZak/zzS432dnQBOuhh8vUEHRRN12CG0F7+9NDhWKLKopLNnvI3OL08fkXAO2/piovl0cC/RATHydmMjVwcb5ixLrqisjn1YzOoTGTECzFdJrOt4ler  
C3J5/x9GRfdHp8Bd/IaA4FRtkW4qhn5wNdKkmJ5VWwoLnzslwdbh0nfG/fCwWxvPv6jlxNB3EwbNunBwEKkhuC8PVixe/sil3/IEoFQcNp2io1sYA2of04bxzK7HH+89AWoCviGfKN+  
wwDFI49ZZwNTf7Plwr5eHdBwWwQR8XvxDBM5qdVFOwqckHsKu4gtYsSAJ2PYhO25WQ==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o  
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[WJSvmYs8N](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/yo2fHYoUJZbi5ncQ1ciQNKOJLuHPYFpA>



UAEM  
RECTORÍA  
2023-2029

Cuernavaca, Morelos, 27 de mayo de 2024  
FA/D/082/2024

**MTRA. JUANA BAHENA ORTÍZ**  
**TITULAR DE LA DIRECCIÓN DE LA FACULTAD DE ARTES**  
**PRESENTE**

Por medio de la presente le comunico que he leído la Tesis: **La cicatriz en la obra de Patricia Belli y su reflejo en la sociedad latinoamericana** que presenta la alumna Jimena Hernández Cuellar.

Para obtener el grado de Licenciado en Artes, considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Sin más por el momento, quedo de usted.

*Por una humanidad culta*

**DRA. MELISA TERESITA LIO FLORES**  
Adscripción posdoctoral Conahcyt  
Facultad de Artes

Se anexa firma electrónica  
C.i.p. – Archivo.  
JOB./MEND/pha



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

### Sello electrónico

**MELISA TERESITA LIO FLORES | Fecha:2024-05-28 07:14:35 | FIRMANTE**

rf/hvzzswvgGuwic2489J2e93SuQFmDBMV5SIs/NTrHtjNVXStn62V9lix9/FG03pM9g8uoWahXhTtkhMlme9T/RaurOEccXSbdQ+RaGpu+hY34wJBbHk7+LFajimBc5G9HX15RNpT  
AnXkqwy/x6S83lek2fvVN81zHJDnTnai7ibF8OByh+ilDfaRWKs2p/uZQYByhXkzQbJr7zH3VM6Nn8XaTXm5LEK3NojnYwnGaGVaA54IXfoahAS3wayiic6ObHjJ67nmlIA2RL71vnb  
wHTGzJGsOTa1UW4wUn6CLjBLidzoa6ntHA7SR4D3x3zdw4QmtGriJVkm9CNkI5gg==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o  
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[YQwnyD6Kh](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/IX7XjwfsAR75yJpcEk6wFTHel4VDGLdm>



UAEM  
RECTORÍA  
2023-2029