

Las maternidades decoloniales en los murales del Colectivo Moriviví

Decolonial Motherhoods in the Murals by Colectivo Moriviví

ELENA VALDEZ^a

^a Christopher Newport University,
Department of Modern and Classical Languages and Literatures, USA.
Correo electrónico: elena.valdez@cnu.edu

En esta investigación se reflexiona sobre las representaciones de la maternidad, el cuerpo femenino y su capacidad reproductiva en los murales del Colectivo Moriviví, un grupo político-feminista compuesto solo por mujeres que trabaja en arte público en Puerto Rico. Las artistas desafían la tradición marianista que venera la pasividad femenina, la pureza sexual y el autosilencio y van más allá de una simple representación de madres como figuras que nutren la nacionalidad puertorriqueña. En cambio, partiendo de los estudios de maternidades feministas y decoloniales (Lugones, Rich, Lagarde), situándose desde la madre, el Colectivo activa diferentes modos de materner, que varían desde la inclusión de un nuevo imaginario materno en sus piezas artísticas hasta las intervenciones político-artísticas y el trabajo educativo y concientizador con la comunidad. Su versión de la matria es ecofeminista y decolonial porque prioriza la *herstoria* y genealogía matrilineal originada en la cosmología taína y el nexa con la naturaleza. Si en *Paz para la mujer* (2015) y *Boys and Girls Club* (2015) empieza a moldearse su agenda ecofeminista decolonial, los murales posteriores la emplean activamente recreando los mitos taínos sobre la creación del mundo. Si en *Cacibajagua* (2017) el parto alegoriza el Estado (neo)colonial de Puerto Rico, *8M: abortemos el sistema* (2019) aboga por el derecho al aborto y derechos reproductivos durante la epidemia de los feminicidios y la severa crisis económica que afecta desproporcionalmente a las mujeres. En contraste, *Las mujeres hacen matria* (2021) rescata el protagonismo de mujeres en la historia de Puerto Rico, así como libera el amor decolonial como herramienta contra el sistema racista/patriarcal/colonial.

Palabras clave: Colectivo Moriviví, decolonial, ecofeminismo, murales, taíno, *cuerpas*.

This essay explores the representations of motherhood, female body and reproductive capacity in the murals by Colectivo Moriviví, an all women feminists political collective from Puerto Rico. The artists challenge the Marianist tradition that venerates female passivity, sexual purity and self-silencing, and go beyond a simple representation of mothers as figures that nurture Puerto Rican nationality. Instead, drawing on feminist and decolonial motherhood studies (Lugones, Rich,

Lagarde), the collective activates different modes of mothering that vary from the inclusion of a new maternal imagery in their murals to artistic political interventions and community education and engagement. Their version of motherland is ecofeminist and decolonial as it prioritizes herstory and matrilineal genealogy originated in Taino cosmology and nature. If *Paz para la mujer* (2015) and *Boys and Girls Club* (2015) start to shape their ecofeminist decolonial agenda, the later murals use it actively, recreating Taino myths about the creation of the world. While in *Cacibajagua* (2017) labor allegorizes the (neo)colonial state of Puerto Rico, *8M: Abortemos el sistema* (2019) advocates for the right of abortion and reproductive rights during the femicide epidemic and the severe economic crisis that affect women disproportionately. In contrast, *Las mujeres hacen patria* (2021) recovers women's protagonism in Puerto Rican history and liberates decolonial love as a tool against the racist/patriarchal/colonial system.

Key words: Colectivo Moriviví, decolonial, ecofeminism, murals, Taino, *cuerpas*.

A Daniel, siempre

A partir de la década de 2010 las muralistas puertorriqueñas empiezan a cuestionar los roles de género en el arte, al mismo tiempo que promueven el muralismo como herramienta de protesta contra el sistema racista/patriarcal/colonial. En particular, el Colectivo Moriviví, un grupo político-feminista compuesto solo por mujeres que trabaja en arte público desde abril de 2013, visibiliza el protagonismo de las mujeres en la sociedad. Al colocar las representaciones de la maternidad, el cuerpo femenino y su capacidad reproductiva en el centro de sus murales, y a través de su activismo y presencia mediática, las artistas desafían la tradición marianista que venera la pasividad femenina, la pureza sexual y el autosilencio y van más allá de una simple representación de madres como figuras que nutren la nacionalidad puertorriqueña. Con esto, el Colectivo desmitifica la gran familia puertorriqueña como la narrativa predominante en la literatura y el arte, basada en la exclusión de diferencias raciales, sexuales y de género (Moreno 2012). En cambio, situándose desde la madre, una práctica que cuestiona las nociones hegemónicas de identidad, género, sexualidad, raza y cultura (Marsh Kennerly 2015-2016), el Colectivo activa diferentes modos de materner que varían desde la inclusión de un nuevo imaginario materno en sus piezas artísticas hasta las intervenciones político-artísticas y el trabajo educativo y concientizador con la comunidad. Su versión de la patria es ecofeminista y decolonial porque prioriza la *herstory* y genealogía matrilineal originada en la cosmología taína y el nexo con la naturaleza. Como veremos, si *Paz para la mujer* (2015) y *Boys and Girls Club* (2015) son unas de las primeras obras donde empieza a moldearse su agenda ecofeminista decolonial, los murales posteriores la emplean activamente recreando los mitos taínos sobre la creación del mundo. Si en *Cacibajagua* (2017) el parto alegoriza el Estado (neo)colonial de Puerto Rico, *8M: abortemos el sistema* (2019) aboga por el derecho al aborto y derechos reproductivos durante la epidemia de los feminicidios y la severa crisis económica que afecta desproporcionalmente a las mujeres. En

contraste, *Las mujeres hacen patria* (2021) rescata el protagonismo de mujeres en el pasado y la historia reciente de Puerto Rico, así como libera el amor decolonial.¹

1. LAS MATERGRAFÍAS DEL COLECTIVO MORIVIVÍ

En el medio del pico del muralismo en 2012-2015 en Puerto Rico acontecen dos grandes festivales internacionales de arte urbano, “Los Muros Hablan” y “Santurce es Ley”, que se llevan a cabo en San Juan por varios años. Estos festivales fomentan la conciencia artística del público al mismo tiempo que convierten la capital isleña en una meca del muralismo local e internacional (Fonseca Barahona 2016). En los siguientes cinco años logran a salir de la zona metropolitana a Yauco (“Yaucromatic”), Humacao (“Humacao Grita”), Culebra (“Culebra es Ley”) y Ponce (“Ponce es Ley”). Además de la democratización del arte y la involucración de la comunidad en el proceso creativo, lo que distingue el muralismo isleño de ese momento es la presencia de un gran número de mujeres muralistas, tales como Sofía Maldonado, Elizabeth Barreto, Verónica Rivera, y Rosenda Álvarez (Hernández Rivera 2016; Fonseca Barahona 2016). A la par de ellas, el Colectivo Moriviví, fundado por ocho compañeras de la Escuela Especializada Central de Artes Visuales en 2013, reclama el muralismo dominado por hombres a partir de los años 50 del siglo XX, cuando esta expresión artística llega al auge en Puerto Rico debido a la influencia del muralismo mexicano.

El Colectivo Moriviví participa por primera vez en el Festival “Santurce es Ley 4” en 2013, cuando también se pone el nombre de una planta originaria de Puerto Rico. Las hojas del moriviví se cierran al tacto y después de permanecerse adormecidas por un rato vuelven a abrirse, como si estuvieran renaciendo tras marchitar. En contraste con la reputación de esta planta sensible comparada con una doncella tímida en el imaginario popular, las artistas de este colectivo la ven como una flor mitológicamente femenina en la cultura taína. En una entrevista Sharon ‘Chachi’ González Colón, una de las integrantes del grupo, sostiene: “también descubrimos que los taínos tienen un mito sobre el moriviví y, realmente, es una mujer encarnada en una planta” (citado en Rojas 2020: s/p). Desde el momento de su fundación, este colectivo explora la constelación de lo femenino/taíno/natural como las raíces simbólicas de la puertorriqueñidad y, como consecuencia, destaca entre otrxs artistxs por su agenda ecofeminista. Dentro de ella, sobre todo, la maternidad pertenece a la praxis decolonial entendida en términos de Laura Pérez que arguye que la política decolonial

must introduce, engage, and circulate previously unseen marginalized and stigmatized notions of ‘spirituality,’ ‘philosophy,’ ‘gender,’ ‘sexuality,’ ‘art,’ or any

¹ Quiero reconocer la generosidad de Ivette Guzmán-Zavala que compartió conmigo el manuscrito no publicado de su libro *Maternidades puertorriqueñas. Esclavitud, colonialismo y diáspora en el arte y la literatura* (2022).

other category of knowledge and existence.... [A] decolonizing politics resides in an embodied practice rooted in lived and liveable worldviews or philosophies and is therefore in decolonizing relationship to our own bodies and to each other as well as to the natural world (2010: 123).

La mirada desde la madre en el arte del Colectivo Moriviví visibiliza, por un lado, la maternidad misma innostrada en las historias oficiales a pesar de su rol fundamental en las conquistas y proyectos imperiales (Rich 1986). Por el otro, esa mirada se enfoca en las experiencias relacionadas con la maternidad como la gestación, el parto, la lactancia, y con otras formas de matinar que se extienden más allá de la capacidad biológica de parir hacia la concientización, la educación y la colaboración con la comunidad.² Debido a esa recurrencia de las figuras, experiencias y trabajos maternos, los murales y el activismo del Colectivo Moriviví pueden llamarse matergráficos. En *De(s)madres o el rastro materno en las escrituras del yo* Vanesa Vilches Norat acuña el concepto de matergrafía como una narración donde la figura de la madre genera el discurso autobiográfico: “[l]a madre [...] funciona como el otro para quién, por quién y desde quién se estructura el relato” (2003: 15). Situándose desde, por y para la madre, las matergrafías del Colectivo son decoloniales y decolonizadas.

Al retratarlas, el grupo desasocia la maternidad de la primordialidad de la procreación y del marianismo como su variación institucionalizada en la gran familia puertorriqueña que se funda en los pilares del heteropatriarcado, la blancura, el clasismo y el sexismo. En otras palabras, dentro de “la matrix heterosexual” de la gran familia puertorriqueña (Crespo-Kebler 2003: 190), la maternidad se acepta por la capacidad biológica del cuerpo femenino de dar a luz y se concibe exclusivamente como parte de las instituciones de la conyugalidad y la familia heteronuclear que coaccionan la sexualidad y fertilidad femeninas para reproducir heteronormas vía cuidados y trabajos maternos (Lagarde 1997). En particular, una variación aceptable de esta maternidad convencional es el marianismo definido por Evelyn Stevens (1973) como una fuente de la imagen de “buena madre”, abnegada y sumisa, similar a la Virgen María en América Latina. Sin embargo, este modelo trae consigo varias contradicciones. Por un lado, según la escritora puertorriqueña Magalí García Ramis (1995), la maternidad ejemplificada por la Virgen María es imposible de imitar porque la mujer-madre debe renunciar a “la parte carnal de su ser” (68) para quedarse como “una sufrida madre” (69). Por el otro, el marianismo es un modelo foráneo e impuesto por el régimen colonial (Guzmán-Zavala 2007), además de ser incorrecto en sus raíces.³ Siendo una extensión de la colonialidad de género que perpetúa el sistema

² Uso el concepto de matinar, según la explicación de Ivette Guzmán Zavala: “Tanto el verbo matinar como este otro término apuntan a acciones que pueden ser compartidas y separadas del vínculo biológico” (2022: 28). Así, se reconoce el valor de quien provee los cuidados y trabajos maternos, sea quien sea.

³ El marianismo ha sido criticado como un estereotipo unificador y excluyente. Véanse los trabajos de Marysa Navarro (2002) y de Ivette Guzmán-Zavala (2007).

moderno/colonial imponiendo normas y roles de género (Lugones 2010), la maternidad marianista termina siendo una maternidad como institución ya que se mantiene para el control masculino sirviendo a los intereses del patriarcado (Rich 1986).

Para socavar la imposición de los modelos ajenos coloniales, el Colectivo Moriviví incorpora en su arte a las deidades taínas, poniendo en circulación la espiritualidad taína, sumamente materna, y el sistema epistémico taíno sintonizado con la naturaleza. En contraste con la cultura occidental que jerarquiza las oposiciones dicotómicas donde una categoría es siempre superior a la otra, las artistas destruyen la división “cultura-naturaleza” y valoran la interconectividad con la madre-naturaleza. Al incorporarlas en sus matergrafías-murales rescatan lo que Mabel Cuesta y Consuelo Martínez Reyes llaman el “matrimonio cultural de la isla” (2019: 32).

Por lo tanto, en su arte, performances y acciones políticas, el Colectivo Moriviví representa la maternidad como experiencia (Rich 1986) que ilustra sus dimensiones carnales, sexuales, espirituales, raciales y sociopolíticas y con esto activa la praxis decolonial. Las artistas conceptualizan el mundo a través del potencial generativo de la maternidad que da valor a la vida, ejemplificando con esto la afirmación de Reeves Sanday: “matriarchy does not reflect female power *over subjects* or female power *to subjugate*, but female power (in their roles as mothers and senior women) *to conjugate*-to knit and regenerate social ties in the here-and-now and in the hereafter” (1998: 1). Valiéndose de la fuerza regeneradora del poder femenino, las obras del Colectivo retan lo que Hilda Llorens (2021) llama el desposeimiento matriarcal. De acuerdo con esta estudiosa, un sistema injusto aliena a las mujeres negras y afrodescendientes de sus propias historias e influencias demonizando las afinidades matrilineales. A través de las representaciones de la feminidad y la maternidad negra e indígena, y de la involucración de las comunidades en la realización de sus actividades y acciones artista-políticas, el grupo regenera los lazos afectivos y entabla otras formas de relacionalidad y modos de maternar que van más allá de la maternidad convencional institucionalizada. De esta manera, el Colectivo logra el empoderamiento de las mujeres negras, fortalece su agencia y da nueva vida a los temas en su arte, al muralismo, la comunidad y los espacios de la ciudad.⁴ Da también una vida nueva a la maternidad misma como el campo contestatario en la isla conocida como un laboratorio del control de población que se origina en la esclavitud femenina y la reproducción biológica y que, con el paso del tiempo, se ejerce en la esterilización masiva (1937-1974), los experimentos antiéticos de la píldora anticonceptiva en 1940-1960 y la implementación, a menudo innecesaria, de la cesárea como forma de modernización y medicalización del parto.

⁴ Sharon ‘Chachi’ González Colón, una de las integrantes del Colectivo Moriviví, comenta con respecto a la feminidad negra: “For a long time here, we’ve practiced blanqueamiento, where people of color married white people in an effort to lose their blackness. As a country and culture, we’ve been trying to get rid of the African legacy that’s involved in the process of Puerto Rico’s colonization... And while we might not practice this as consciously as we did in the past, this way of thinking has left a mark on the psyche of the Puerto Rican people, and even in the way we represent ourselves. So for us to change that imagination, we are intentional about representing Black womanhood” (citado en Reichard 2019: s/p).

En tanto campo contestatario de estas prácticas, la maternidad resulta ser un dispositivo del arte como “el vehículo para la catarsis social” que, explica Rivera Santana, expresa el afecto para buscar reconciliación en el contexto las experiencias traumáticas y las catástrofes naturales y sociales de la colonización, el colonialismo y el capitalismo (2019: 179). Los nexos entre la maternidad, la naturaleza, la espiritualidad taína y la comunidad forman parte de la praxis decolonial y se convierten en exploraciones contracatastróficas como sitios de liberación de la catástrofe de la modernidad/colonialidad.⁵ Por primera vez las representaciones de la feminidad negra, la maternidad no usurpada, el ecofeminismo y el materner de la comunidad confluyen en *Paz para la mujer* (2015), un mural que sufrirá la misoginia y la violencia al ser vandalizado, y que también pone en práctica-activa la agenda decolonial del Colectivo Morivivi.

2. LA MATRIZ: *PAZ PARA LA MUJER*.



Imagen 1.

Restauración del *Mural Paz para la mujer*

© Kelvin Rodríguez Soto

Fuente: <https://www.colectivomorivivi.com/2021-paz-mujer>

En 2015, en colaboración con la entidad sin fines de lucro Coordinadora Paz para las Mujeres (la Coalición Puertorriqueña contra la Violencia Doméstica y la Agresión Sexual), el Colectivo finaliza *Paz para la mujer*, dedicado al Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer que se conmemora anualmente el 25 de noviembre. Este mural retrata a dos mujeres negras desnudas, en la pose similar a la de Venus del pintor renacentista

⁵ Parafraseo a Nelson Maldonado: “Decolonial thinking requires countercatastrophic explorations of time and the formations of space, within, against, and outside of the modern/colonial worlds. It also entails the investigation of the various forms of subjectivity, subjection, and liberation that have taken place under the catastrophe of modernity/coloniality” (2019: 340).

Sandro Botticelli. Las mujeres se cubren la cara para protegerse de golpes violentos en el medio de un bosque lleno de las mariposas monarca que aluden a las hermanas Mirabal, apodadas mariposas, que cayeron víctimas del dictador dominicano Rafael Trujillo el 25 de noviembre de 1960. Su asesinato brutal por el régimen que institucionalizó la violenta represión a toda oposición dio origen al día mundial de la No violencia contra la mujer.

Poco tiempo después de la finalización del mural unos desconocidos lo vandalizaron al pintar un sujetador y pantis blancos para cubrir los cuerpos desnudos, un acto que literalmente borra la violencia doméstica de la esfera pública. De esta manera, el mural no solamente visibiliza la violencia contra la mujer, la misoginia y la cultura machista, sino que también se convierte en su víctima, precisamente porque incita una provocación que, como sostiene Kadiri Vaquer Fernández (2020), expresa la disidencia y la rebelión metafórica contra el orden neocolonial. Según esta estudiosa, las obras de arte que se caracterizan por una estética provocadora despiertan la intolerancia de las autoridades, que es sintomática del pánico moral que pretende preservar el orden social a través de la violencia y la censura. El rechazo censorador del mural del Colectivo ilumina la doble moral que existe en la sociedad puertorriqueña que, por un lado, tolera el cuerpo femenino retratado para el placer visual-erótico masculino, por ejemplo, en el contexto de la música del reguetón donde el cuerpo es sumamente sexualizado. Por el otro, se vuelve púdica en cuanto las representaciones de la desnudez femenina provocan la incomodidad asociada con la crítica y conciencia social, como lo es *Paz para la mujer* porque no retrata solo un cuerpo, sino un cuerpo femenino negro.

Paz para la mujer padece este acto de censura como “la exposición de un síntoma social preciso de misoginia y racismo” anti-negro en Puerto Rico (Valecce 2015). La artista misma, Sharon ‘Chachi’ González Colón, elabora acerca del núcleo del problema: “People were upset about the nudity in a public space, and specifically the type of nude body: It was a Black woman who didn’t have a perfect body. One of her breasts was bigger than the other, to reflect many women’s natural bodies” (citado en Reichard 2019: s/p). Al celebrar las imperfecciones naturales de la feminidad negra, el grupo artístico no solamente combate una larga historia de blanqueamiento y colorismo (una práctica discriminatoria que privilegia un tono de piel generalmente más claro) que se sigue practicando en la isla, sino que visibiliza aún más cualquier otredad: negro, migrante, etc. Ubicado en la avenida Manuel Fernández Juncos en Santurce, un área con una alta proporción de inmigrantes dominicanos, el mural se convierte en el símbolo de esas mujeres extranjeras que sufren discriminación, maltrato y racismo. Reforzando el vínculo con la comunidad de esta manera, el mural pone en práctica la labor materna. En otras palabras, al llamar la atención a los retos de mujeres inmigrantes con este mural, el colectivo extiende el maternar más allá de la capacidad biológica de dar a luz hacia el sustento y colaboración con la comunidad, y con esto motiva el empoderamiento de la población subyugada por la violencia sistémica.

La desfiguración de *Paz para la mujer* genera reacciones positivas que muestran la provocación como una dinámica bilateral que, según Vaquer Fernández (2020), causa desasosiego y despierta conciencia social en vez de perpetuar el *statu quo*. Después del

vandalismo del mural se realizaron varias performances y talleres de compromiso con la comunidad y se formaron distintas coaliciones creativas que delataron la incompetencia policial y estatal (Vaquer Fernández 2020). La Coordinadora de Paz para la Mujer se unió al Colectivo Moriviví para la restauración de *Paz para la mujer*, al mismo tiempo que el Colectivo participó en una manifestación en protesta por la mutilación de un mural. Así, tras una convocatoria en las redes varias artistas se manifiestan con sus senos al descubierto frente al mural para respaldar su mensaje en contra de la violencia de género e iniciar conversaciones alrededor de los temas de la desnudez y la mujer. En numerosas fotos de estas manifestaciones en la página web del Colectivo se puede ver a varias mujeres con el pecho desnudo, de pie o sentadas, amamantando a los niños pequeños.⁶ Precisamente estas son las fotos que el Colectivo incluye en el fotomontaje instalado sobre el sujetador, cuyos recuadros crean una imagen de los senos pixelados de la mujer, aludiendo así a la censura. Al retratar los pechos asimétricos en el mural, las muralistas no solamente subvierten el mito de los pechos firmes y redondos, sino que también visibilizan una gran variedad de los colores y formas de los senos y, aún más importante, la lactancia constreñida previamente a espacios privados.



Imagen 2.
Restauración del *Mural Paz para la mujer*
© Colectivo Moriviví

Fuente: <https://www.colectivomorivivi.com/our-work?lightbox=dataItem-j514mvpa11>

⁶ Véanse la sección de *Paz para la mujer* en la página del colectivo: <https://www.colectivomorivivi.com/our-work>

Al poner las fotos de lactancia en el centro, el colectivo agrega una dimensión materna a su obra y activismo. Resulta, pues, que del desmadre de la censura nacen nuevas formas de materner que nutren y se nutren del vínculo con la comunidad y la naturaleza. Por un lado, se establecen analogías entre las mujeres y la naturaleza gracias a su fertilidad, sus capacidades reproductivas y una larga historia de explotación. En la descripción del mural que aparece en su página web, las artistas declaran: “Woman: Connected and Equated with Nature” [mujer: conectada e igualada a la naturaleza]. Esta consigna alude al discurso ecofeminista latinoamericano y su famoso eslogan “ni la tierra, ni las mujeres, somos territorio de conquista”. Pero en vez de enfocarse en las consecuencias del extractivismo, que impacta tanto a las mujeres y su *cuerpas* como a la naturaleza, el grupo opta por enfatizar la conexión con la naturaleza que transmite su visión artística.⁷

Por otro lado, el acto de amamantar puede entenderse como el acto de nutrir o materner los vínculos con la comunidad. Sharon ‘Chachi’ González Colón puntualiza al respecto: “Fue un momento bien especial para nosotras porque ahí hicimos click. Nos reafirmamos como feministas y aprendimos a tener tacto con la comunidad; ese (conocimiento) es algo que no nos enseñan en ningún lugar. Cada comunidad es bien particular y una tiene que estar dispuesta a trabajar con ella” (citado en Rojas 2020: s/p). Como consecuencia, la creación y restauración del mural se convierten en un momento clave no solamente porque apoyan la causa contra la violencia de género promovida por las artistas, sino porque también contribuyen al desarrollo de su agenda eco-feminista decolonial que se funda en el materner mutuo de la comunidad y la naturaleza. Estos temas se encuentran en casi cada pieza e intervención artística del Colectivo Moriviví, así como en sus colaboraciones con diferentes comunidades y escuelas y, en particular, con Boys and Girls Club en Loíza, Puerto Rico.

3. LA GESTACIÓN Y EL NACIMIENTO: *BOYS AND GIRLS CLUB*

Junto con el club Carolina, un espacio que brinda programas y servicios luego del horario escolar, Boys and Girls Club [Clubes de niños y niñas] en Loíza es una de las primeras colaboraciones en la que el Colectivo Moriviví integra a las comunidades predominantemente afropuertorriqueñas. El colectivo establece alianzas con organizaciones educativas y sus líderes con el objetivo de crear un programa de entrenamiento de base local comunitaria para enseñar muralismo a mujeres y jóvenes como forma de activismo (Greenman 2018; Reichard 2019; Udobang 2021).⁸ Esta manera de materner la comunidad proviene de la pedagogía feminista del Colectivo que, por un lado, deriva de desaprender las

⁷ Las *cuerpas* es un neologismo que circula en los círculos feministas y toma en cuenta la diferencia de género de las experiencias corporales de las mujeres.

⁸ Otras organizaciones incluyen Boys & Girls Clubs de Puerto Rico, Niños de Nueva de Esperanza, Save the Children. Para más información, véase Rojas (2020).

ideologías coloniales/patriarcales/racistas, según reconoce Sharon ‘Chachi’ González Colón: “When we leave high school, we have to unlearn all these ideologies we were taught that you realize are wrong... It’s heavy and it’s difficult, so we think to start understanding this earlier, through art, is better” (citado en Reichard 2019: s/p). Por el otro, las artistas conciben el muralismo como un proceso creativo comunitario que educa sobre los temas previamente invisibles al mismo tiempo que se hace más democrático al acoger a las comunidades silenciadas, afropuertorriqueñas y no binarias. Raysa Raquel Rodríguez García comenta al respecto:

Les damos las herramientas para que ellos hagan trabajo en equipo y cosas que ellos puedan aplicar en su vida a medida que van creciendo y sean adultos porque vivimos en una sociedad bien individualista... Tenemos un sistema de educación en el que las metas son individuales y no hay ningún enfoque colectivo. Que estos niños y jóvenes participen de este tipo de proyectos es despertarles esa curiosidad o esa idea que quizás está ahí, pero está apagada (citado en Rojas 2020: s/p).

Bajo su auspicio, la colaboración con las comunidades se establece en todas las etapas del trabajo, desde la elaboración conjunta de los bocetos y los conceptos que se incluirán en una pieza hasta la preparación de las paredes y la finalización del mural, etapa en que las integrantes del grupo conversan con los transeúntes y con niños y adolescentes que las ven como un modelo a seguir por ser mujeres (Rojas 2020). Así sucede también con la creación del mural en Boys and Girls Club en Loíza que los niños completan a la manera de pintar por números, según las fotos de la página web del grupo. La participación infantil no es solamente una muestra de la democratización del arte promovida por el Colectivo, sino que también representa una transformación del muralismo de un campo artístico dominado por los hombres a un modelo para seguir debido a la presencia de mujeres afropuertorriqueñas que son artistas y que presentan en sus obras temas importantes para comunidades históricamente negras como Loíza.



Imagen 3.

Boys and Girls Club en Loíza, Puerto Rico

© Colectivo Moriviví

Fuente: <https://es.colectivomorivivi.com/community-projects?lightbox=dataItem-k06xu5a82>

En el mural de *Boys and Girls Club* (2015) una mujer negra sonríe sentada en el agua de espaldas a las montañas sosteniendo en las manos una bola que tapa su estómago y sus senos. En la parte inferior de la bola del color de la tierra se distinguen las siluetas oscuras de las mariposas monarca; los mismos insectos con alas anaranjadas cubren la parte superior de la bola haciéndola brillar. Parece que esas mariposas adultas emergen de una crisálida en su última etapa de transformación de la oruga a la mariposa, cuando ya es transparente y se ve perfectamente el insecto. La protagonista del mural se asemeja a una de esas mariposas que están saliendo de la bola. Su cuerpo se yergue hacia arriba, al cielo, liberándose de las raíces que cubren su torso, hombros y brazos como una telaraña, mientras sus manos cruzadas se enredan en las raíces sumergidas en la bola. Resulta que, si en el mural el movimiento caleidoscópico de las mariposas representa procesos metamórficos, la forma de la bola alude a un espacio gestacional, un útero cosmológico del que nace la mujer. Este mural en Loíza representa, pues, el comienzo femenino arraigado en la tierra y la naturaleza como un principio fundador de la genealogía matrilineal que forma parte del proyecto decolonial y ecofeminista del Colectivo Moriviví.

Al colocar a su protagonista en el medio de los rápidos del río y al enredar sus manos en las raíces, las artistas la integran al paisaje natural, contraponiéndose, por un lado, a la idea extractivista del colonialismo y el patriarcado responsables del despojo de

bienes naturales y del desposeimiento y desarraigo de la población nativa de la tierra. Por el otro, es a través del nexo entre la mujer y la naturaleza que el mural activa el conocimiento y las prácticas ancestrales taínas. Sus obras, por lo tanto, resuenan con el trabajo realizado por los activistas taínos que se valen de la idea de las posibilidades de la sobrevivencia taína, desafiando con esto la narrativa hegemónica en Puerto Rico que depende de la lógica de la borradura colonial al asumir el genocidio indígena como completado e irreversible (Feliciano-Santos 2021). Si antes el legado taíno se aceptaba para afianzar el nacionalismo cultural como una de las raíces de la jibaridad y así oponerse a la imposición cultural estadounidense (Feliciano-Santos 2021; Duany 2002), en la actualidad esas posibilidades abren un camino para legitimar las genealogías que trazan otras trayectorias para la acción social. Siendo constitutiva del proyecto decolonial del Colectivo Moriviví, la posibilidad de supervivencia nos devuelve a la epistemología taína –basada en la espiritualidad y en interpretaciones de los fenómenos naturales, en objetos ceremoniales y eventos– a través una mirada mágica-metafórica que encuentra similitudes entre sus formas y los elementos o deidades importantes en la mitología taína (Feliciano-Santos 2021). Me gustaría echar esa mirada mágica-metafórica a la representación de la naturaleza en el mural para ver cómo se reconstruyen las historias matergráficas y las genealogías femeninas alternativas a la puertorriqueñidad oficial.

A través de esa mirada mágica-metafórica se evidencia la interconexión y la fluidez del paisaje. Las formas onduladas amarillas de diferentes matices representan las corrientes del aire y del viento mientras que los declives de las montañas, delineados por contornos redondeados, pasan de un gris claro a uno oscuro, de los tonos cálidos a los fríos, atravesados por los rápidos del río que al romper contra la roca crean la espuma de la cual emerge la mujer como Venus de la espuma marina.⁹ Estos elementos (tierra, agua, aire, fuego) en los murales del Colectivo Moriviví pertenecen a la ecología afectiva de Puerto Rico y a su vez rescatan la memoria taína fragmentada, así como otras historias del pasado perdido, sumergido, submarino y subterráneo que informan la estética artística de este grupo (Evans Braziel 2022). El nexo con la tierra y, por extensión, las referencias al paisaje real de la isla representado en el mural permiten recuperar la matriz taína de las *herstorias* en Puerto Rico.

Por un lado, el río representado en el mural alude al Río Grande de Loíza que recibe su nombre de la cacica taína Yuiza, bautizada como “Luisa”, que gobierna ese territorio durante la conquista de la isla en el siglo XVI. Su casamiento con el conquistador mulato Pedro Mejías da comienzo a la mezcla racial y, como consecuencia, lleva a su ejecución a manos de otros caciques que la ven como traidora en vez de protectora del pueblo. Por el otro, inmortalizado por Julia de Burgos (1914-1953) en un poema que erotiza la naturaleza, el Río Grande de Loíza despierta asociaciones con el imaginario acuático como un sitio del erotismo femenino, la feminidad y la sexualidad fluida en el

⁹ La rama verde que aparece a la derecha en la foto no es parte del mural, sino que es una planta que está cerca de él.

Caribe (Tinsley 2010). Este potencial sumergido en el río puede entenderse en términos de lo erótico, definido por Audre Lorde (1978) como una fuente de conocimiento que le brinda a la mujer la fuerza para revelar lo íntimo. En este contexto, no parece casual que el mural esté localizado en el muro de un club educativo. La imagen de la mujer negra que emerge del agua promueve ideas de empoderamiento, autoestima y respeto imprescindibles para el desarrollo infantil y adolescente. Además, el agua de manantial como fuente de vida forma parte del imaginario materno del Colectivo debido a su poder de renacer en circunstancias catastróficas y se ve en otras piezas que abiertamente desafían el colonialismo como una catástrofe recurrente en Puerto Rico.

4. EL PARTO: *CACIBAJAGUA*

Poco antes del Huracán María, que causa 3000 muertes y severos daños infraestructurales en medio de la prolongada crisis económica en Puerto Rico, Raysa Raquel Rodríguez García y Sharon ‘Chachi’ González Colón –integrantes del Colectivo Moriviví– ejecutan *Cacibajagua* (2017) como parte de The Miracle Mural Project en la villa artística Hua Quan, en la provincia china de Jiangxi. Este mural es un díptico con un panel vertical que tapa las partes privadas de una mujer desnuda recostada con las piernas flexionadas y los codos sobre la tierra en medio del parto. El lado izquierdo del díptico parece casi idílico debido a que su cara pacífica, con los ojos cerrados, está elevada hacia el cielo sin expresión alguna de la tensión, sufrimiento o dolores causados por el parto. La mujer, con los pechos y la barriga redondos y llenos, está rodeada de flores “dama de la noche” que crecen en Puerto Rico y florecen dos veces al año por una sola noche, marchitándose antes del amanecer. Los contornos de las piedras sobre las que se recuesta la mujer se parecen a las mariposas empedernidas que están a punto de nacer y, coincidentemente, a la pintura rupestre taína. Al insertar el cuerpo femenino dentro de un paisaje nativo de la isla, el grupo artístico no solamente lo marca con la puertorriqueñidad, sino que también equipara la fecundidad del cuerpo femenino con la tierra y muestra las creencias animistas taínas sobre el rol prominente que la tierra-madre y las cuevas tienen en la cosmología.



Imagen 4.

Cacibajagua

© Colectivo Moriviví

Fuente: <https://es.colectivomorivivi.com/our-work?lightbox=dataItem-kc6eqwk4>

Por un lado, *Cacibajagua* recrea tres niveles del universo unidos por el axis mundi, o el eje del mundo vertical, según la mitología taína. La vegetación verde del mural representa la superficie de la tierra con los seres vivos que, en la cosmología taína, se ubica en el medio, con el mundo celestial arriba y el submundo acuático Coaybay, o “la región de los muertos”, abajo; mundos representados respectivamente por el cielo y los estratos de la tierra en el mural. Por el otro, el Colectivo Moriviví retrata el mito del nacimiento taíno donde la mujer encarna una cueva. Según *Relación acerca de las antigüedades de los indios* (1498), del fraile catalán Ramón Pané, los ancestros de los taínos nacieron de la cueva Cacibajagua (la cueva de la Jagua) en la montaña Cauta en la sección de Caona de la isla Española (en la actualidad Haití y República Dominicana), mientras que los ancestros de otros habitantes indígenas salieron de Amayaúna (la cueva sin importancia). Además, los taínos no vivían en cuevas, sino que las consideraban portales al mundo subterráneo y las usaban como santuarios. Resulta así que la mujer en el mural posicionada entre los mundos no solamente los conecta como el axis mundi, sino que también funciona como un espacio uterino, un portal al origen femenino y natural. Al centrar su mural en la madre prehistórica, las artistas también decolonizan la representación de la maternidad convencional institucionalizada. Es decir, la imagen del cuerpo femenino desnudo en medio del parto embellecido por las flores y mariposas se contrapone, por un lado, a la estética de la monstruosidad con la que se asociaba al indio caribeño en la conceptualización europea (Rivera-Santana 2017), y, por el otro, a la versión de la maternidad usurpada por el patriarcado y ejemplificada en la veneración del culto de la Virgen María.

Ahora bien, la parte derecha del díptico gira alrededor de la temática del Estado colonial de Puerto Rico. El hecho de que las piernas flexionadas sumergidas en el lodo

tapan la sangre que está saliendo de la mujer representa el aspecto desordenado del parto. Ya no hay flores ni paisaje íntegro. En cambio, se puede ver los niveles de la tierra rotos, el ambiente destruido e invadido, representado por una colonia de las hormigas abayarde. Estas hormigas coloradas, cuyas picaduras duelen como quemaduras y dejan una picazón persistente, trabajan juntas en el mural. Aunque a primera vista parece que destruyen la integridad y la solidez terrenal, por los canales que excavaron están conectadas con el parto. Resulta así que lo que nace de la mujer es una colonia de hormigas o, en otras palabras, la mujer da a luz a una colonia, la colonia de Puerto Rico. En su página de Facebook, las artistas explican: “Madre tierra en labor de parto. La colonia es una labor más allá que un estado”.¹⁰ Situándose desde la madre, el Colectivo repiensa la colonia más allá de un estado político y lo cuestiona como organismo social. En la página de Hua Quan Village se puede encontrar la siguiente descripción: “It would be a true miracle if Puerto Rico had a new birth, and our people overcame our social crisis, working and laboring just as these ants to surface as a united people and independent land”. Con su mural, entonces, las artistas afirman que la colonia es un parto, o *labor*, y es una labor porque necesita una lucha constante y un esfuerzo colectivo similar al de las hormigas que trabajan unidas para seguir adelante, sobre todo durante la crisis económica en la que se encuentra Puerto Rico antes de que el huracán María azote a la isla en 2017.

La deuda de más de \$70.000 millones y más de \$50.000 millones en pensiones públicas pendientes resulta de décadas de endeudamiento excesivo, mala gestión y corrupción que debilitan la economía ya agravada por una alta tasa de pobreza y desempleo y la emigración masiva derivada de la condición colonial de la isla y su dependencia de los Estados Unidos como Estado Libre Asociado (ELA) a partir de 1952. Puerto Rico se declara en quiebra en 2017, a pesar de las infructíferas medidas del programa de austeridad impuesto por la Junta de Control Fiscal y la ley federal *PROMESA* (Puerto Rico Oversight, Management, and Economic Stability Act) que Estados Unidos aprueba en 2016 para reestructurar la deuda astronómica. Pero si durante la crisis fiscal de 2016 muchos artistas vestidos de negro participan en las performances de los ritos funerales llevando un ataúd que simboliza la muerte de ELA o pintando la bandera puertorriqueña de negro, el Colectivo Moriviví participa en las manifestaciones que exigen derechos reproductivos. Su performance *8M: Abortemos el sistema*, por ejemplo, incita a hacer un cambio radical tras la muerte simbólica de Puerto Rico.

¹⁰ Véase <https://www.facebook.com/colectivomorivivi/posts/1749705361729666/>



Imagen 5.
8M: Abortemos el sistema
© Colectivo Moriviví

Fuente: <https://www.colectivomorivivi.com/community-projects?lightbox=dataItem-k06zkhdd1>

5. EL ABORTO: *8M: ABORTEMOS EL SISTEMA*

Con una performance artística, *8M: abortemos el sistema*, que emplea el imaginario taíno, el Colectivo Moriviví participa en el paro de mujeres *8M contra la deuda* en Puerto Rico en 2019. Además de sumarse a otras manifestaciones locales e internacionales en el marco del 8 de marzo, el Día Internacional de la Mujer, este paro es una muestra de la pedagogía de las endeudadas que aspiran a labrar una vida digna con empleos y pensiones, salud, vivienda, educación y seguridad pública. En su libro *Las propias: apuntes para una pedagogía de las endeudadas* (2018), Ariadna Godreau Aubert explora el impacto que causa la deuda como una condición (neo)colonial derivada, por un lado, del patriarcado como parte del sistema moderno/colonial de género establecido en la época colonial (Lugones 2010) que está en deuda con las mujeres y, por el otro, de la dependencia fiscal de Puerto Rico de los Estados Unidos debido a su estatus de Estado Libre Asociado. A su vez, Godreau-Aubert acuña el concepto de *las propias* para expresar la idea de la autoposesión y lucha feminista que invierte la deuda que otros tienen con las mujeres endeudadas y les hace pagar.



Imagen 6.

8M: abortemos el sistema

© Colectivo Moriviví

Fuente: <https://www.colectivomorivivi.com/community-projects?lightbox=dataItem-k06zkhdf1>

Como parte de las expresiones artísticas de la pedagogía de las endeudadas, el Colectivo Moriviví hace una representación en la que la figura de una mujer “aborta” el sistema, denunciando el apoyo legislativo que tiene el Proyecto del Senado 950, en el se establecen nuevas regulaciones que limitan el derecho al aborto, tales como la fuerte regulación de los procedimientos de interrupción de embarazo, la discriminación de menores de edad y la posible criminalización de personal médico. El centro de *Abortemos un sistema* es un afiche, un gran rectángulo de papel pardusco, dispuesto sobre el pavimento, en una calle. En dos de sus lados se lee “Ni las mujeres ni la tierra somos territorios de conquista”, un llamado feminista latinoamericano, un llamado feminista latinoamericano que repiten las muralistas durante el paro, denunciando el poder colonial/patriarcal que coloniza el territorio y las *cuerpas* que lo habitan en su afán de colonización territorial. En el centro del papel se ve una silueta femenina pintada en tonos marrones con unas líneas negras por encima, como si fuera el contorno de un traje. De esta manera, las artistas incorporan el símbolo de Atabey, conocida como “la mujer de Caguana”, un ser híbrido entre mujer y rana que aparece en uno de los petroglifos de Caguana (el Centro ceremonial indígena de Caguana, Puerto Rico). En la mitología taína, Atabey, una diosa de tierra, agua y fertilidad, concibe a Yúcahu, uno de los dioses principales, sin mediación de ninguna potencia masculina, por lo que termina siendo el principio femenino del mundo y de los

demás dioses. Al recurrir al imaginario taíno, las obras del Colectivo Moriviví, tal como ya he comentado, no solamente se alejan del dogma de fe cristiana de la Inmaculada concepción de María, es decir, una maternidad patriarcal, occidental y colonizadora, sino que a través de la temática taína reescriben la genealogía matrilineal que forma parte esencial de su proyecto decolonial.

Durante la performance las artistas cortan el afiche con unas tijeras a lo largo de una línea negra que corresponde a los genitales femeninos para sacar poco a poco un pedazo de tela roja seguido por las cintas violetas en un movimiento que se parece al derrame de sangre. La imagen final termina siendo una mujer en cuclillas, con las piernas abiertas, de cuya vagina sale la sangre representada por la tela roja y las cintas violeta onduladas y con tres tijeras tiradas encima de ellas. Resulta así que el cuerpo en la imagen se sale de sí mismo, materializando lo que escriben las filósofas feministas Luciana Cadahia y Ana Carrasco-Conde:

Salirnos del plan que fue siempre del otro, del orden hegemónico construido para cuerpos que no son los nuestros. De una filosofía encarnada en una voz masculina que ha condicionado aquella encarnación de la filosofía hecha por mujeres... Por tanto, no es solo preciso salirse del corsé socio-histórico cuyo lugar de enunciación condiciona la forma del decir, del pensar, y del hacer, también es necesario salir de una misma (2019: 15).

Al salirse de sí misma con el chorro sangriento, la representación de Atabey resulta ofensivamente incómoda e incluso “se pasa políticamente”. Adoptando el concepto de “pasarse políticamente” de Guillermo Rebollo-Gil, Rocío Zambrana (2019) explica que “‘pasarse políticamente’ es una interrupción de la ‘violencia de la vida cotidiana’ que resulta ofensiva. El punto es que debe ofender, ya que la ‘violencia objetiva a la que apunta es en extremo ofensiva’” (276-277). La sangre vaginal ofende el sistema saneado de género y del Estado neocolonial/patriarcal/neoliberal. Al exponer la madre prehistórica sangrando, las artistas politizan la maternidad para mostrar la persistencia de la violencia contra mujer desde la conquista y la colonización hasta las dos primeras décadas del siglo XXI cuando ésta llega a ser una epidemia nacional. Al creciente número de feminicidios, la falta de educación con perspectiva de género y la inconsistencia de los informes policiales que obstruyen la prevención de la violencia antes de huracán María, se suman la inacción gubernamental, la ausencia de infraestructura y protocolos preventivos de agresión sexual en los refugios tras la catástrofe natural. Alarmados por el nivel epidémico de la violencia, muchos artistas, inclusive el Colectivo Moriviví, exigen que se declare el estado de emergencia, además de exigir la legalización del aborto y derechos reproductivos. Por lo tanto, la performance no solamente denuncia el reciente Proyecto del Senado 950 y la epidemia de feminicidios y violencia de género que plagan la isla. Situándose desde la madre prehistórica, *Abortemos el sistema* delata el impacto necropolítico de toda la historia (neo)colonial que transforma a Puerto Rico en un laboratorio anticonceptivo mundial.

Al mismo tiempo, “salirse de sí misma” alude al sentimiento de la rabia que, como sostiene Marisol LeBrón (2021), es un componente esencial de la praxis decolonial porque articula lo intolerable en la sociedad e inicia transformaciones sociales. Inspiradas por el potencial poético de la rabia de Atabey, el Colectivo Moriviví socava la imagen de un indio taíno pasivo, obediente y noble como una de las raíces étnicas de la puertorriqueñidad, según la describe Antonio Pedreira en su obra clásica *Insularismo* (1934). En cambio, al desarticular formas históricas de explotación y expropiación, *Abortemos el sistema* parte de la rabia provocada por las políticas neocoloniales racistas y se apodera del imaginario materno para renacer y devolver la esperanza de una nueva historia y cambio social. Con este fin, durante la performance, las integrantes del Colectivo involucran al público parado alrededor del afiche, pasándole las cintas violeta para que las desenrede. Así, los participantes resultan interconectados entre sí, con el útero sangrante de Atabey y con la lucha feminista simbolizada por el color violeta. Estas intervenciones en el espacio público resultan fundamentales para la creación de una contranarrativa que no solamente visibiliza el impacto de la catástrofe modernidad/colonialidad sobre las cuerpos, sino que también apuntan hacia la recuperación individual y colectiva y convierten el arte en “a vehicle for resilience and resistance in Puerto Rico” (Ramírez-Aponte 2019: 163-164). De esta manera, el Colectivo Moriviví desafía la reducción de las cuerpos a un puro ente biológico fértil y, al contrario, las conceptualiza como el primer territorio a defender contra estructuras neocoloniales y patriarcales. Son el corazón de donde nace la constelación de la resistencia y el amor por la independencia y la historia de Puerto Rico, los temas explorados en la obra más reciente del Colectivo.

6. EL AMOR MATERNAL DECOLONIAL: *LAS MUJERES HACEN MATRIA*

Las mujeres hacen matría (2021), un mural realizado en el festival El Grito del Arte en Lares, honra a Mariana Bracetti (1840-1904), apodada “Brazo de oro”, a quien se le atribuye la creación de la primera bandera nacional usada durante el Grito de Lares (1868), la primera insurrección de peso contra la corona española.

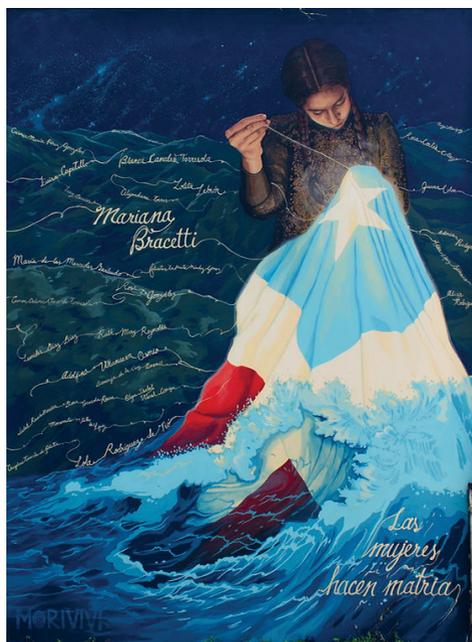


Imagen 7.

Las mujeres hacen Matria

© Colectivo Morivivi

Fuente: <https://es.colectivomorivivi.com/las-mujeres-hacen-matria>

En el mural Bracetti está cosiendo con hilo dorado una estrella brillante, símbolo de libertad, en una bandera dividida en el centro por una cruz blanca con las dos esquinas inferiores rojas y las dos superiores azules. Con el mismo hilo dorado que usa Mariana están bordados los nombres de las matriotas puertorriqueñas, en otras palabras, las madres simbólicas de la nación o las mujeres que tienen un rol importante en la historia de la isla. Entre ellas se puede encontrar a Lola Rodríguez de Tío (1843-1924), una poeta revolucionaria que escribe la letra del himno patriótico “La Borinqueña” durante el Grito de Lares; a Luisa Capetillo (1879-1922), una pionera del feminismo y el sindicalismo y una luchadora por los derechos de mujeres; y a Lolita Lebrón (1919-2010) una activista de la independencia que cumplió 24 años en prisión por organizar el ataque a la Cámara de Representantes de los Estados Unidos. Junto con otros, estos nombres entretreídos con la tierra delinean las cumbres de las colinas recreando el movimiento de las olas mientras que la bandera emerge de la espuma marina donde también flota la silueta transparente de la isla de Puerto Rico.

A través de esta fluidez del paisaje, el Colectivo da su propia interpretación de la patria líquida que, como explica Marta Aponte Alsina (2011), muestra las conexiones

inter-insulares vía experiencias vividas e historias íntimas de personajes ninguneados por la historia oficial. En la versión de la *matria líquida* del Colectivo las mujeres son las depositarias del territorio y de la historia femenina y nacional. Utilizando el término “*matria*” en vez de *patria*, las artistas destacan la raíz gramatical *mater* y reescriben las narrativas dominantes para visibilizar la participación de las mujeres en la construcción de la nación isleña. Pero *Las mujeres hacen matria* no es solamente un tributo al pasado lejano, recuperando el “matrimonio cultural” (Cuesta y Martínez Reyes 2019: 32), sino también al pasado reciente cuando las mujeres y los colectivos feministas están en la vanguardia durante las protestas masivas que sacuden la isla en el verano de 2019. El paro nacional, que dura 15 días en julio y cuenta con más de un millón de participantes, exige exitosamente la renuncia del entonces gobernador Ricardo Rosselló tras la exposición de sus comentarios homófobos y misóginos y la burla de las víctimas del Huracán María.¹¹ El hecho de que las mujeres encabecen las protestas y contribuyan a la proliferación de redes solidarias activistas y centros comunitarios de apoyo mutuo encarna lo que Luis Othoniel Rosa (2019) llama “la luminosidad” y “ferocidad feminista y cuir”. Su activismo muestra nuevas formas de relacionalidad emotiva que desplazan la lógica individualista y consumista que replica los modelos de acumulación del capital en el modo en que se transmite el afecto.

En contraste con la maternidad institucionalizada diseñada para sustentar la nación patriarcal (Lagarde 1997), el maternar del pueblo empieza a formar parte de la *herstoria* que combate la desposesión matriarcal y libera amor decolonial. Chela Sandoval lo define como “a hermeneutic, a set of practices and procedures that can transit all citizen-subjects, regardless of social class, towards a differential mode of consciousness and its accompanying technologies of method and social movement” (2000: 139). Articulando un afecto antihegemónico que subvierte los regímenes opresivos, el amor decolonial va más allá de los dualismos occidentales y coloniales priorizando otras actitudes afectivas acogedoras de la otredad. En el mural, por los hilos dorados que usa Mariana para coser la bandera viaja hacia la tierra su amor por la *matria*, haciendo un círculo completo –de la *matria* a la madre– entrelazándose con los nombres de las matriotas. Así se transmite el amor decolonial que apela al potencial regenerador de la naturaleza y de la madre para dar una vida nueva a la *matria*.

Al recuperar las *herstorias* de las madres reales, espirituales, simbólicas e históricas, el Colectivo Moriviví da nueva vida a la maternidad como un espacio estratégico de resistencia decolonial. Las artistas recurren al potencial generativo de la maternidad para retratar las

¹¹ El chat tiene casi 900 páginas de mensajes filtradas por el Centro de Periodismo Investigativo. En los mensajes que comienzan en diciembre de 2018 y llegan hasta los finales de 2019, Rosselló y sus colaboradores cercanos emplean un lenguaje soez y denigrante para referirse a sus adversarios políticos. Por ejemplo, el gobernador se refiere a la alcaldesa de San Juan, Carmen Yulín Cruz: “La comandanta dejó de tomar sus medicamentos? Es eso o es tremenda HP”. El cantante Ricky Martin también es objeto de ataques insultantes.

experiencias relacionadas a la anatomía femenina como la gestación, el parto, la lactancia. Al mismo tiempo, inspirados por la cosmología taina sumamente materna y sintonizada con la naturaleza, sus murales y el trabajo comunitario activista regeneran los lazos afectivos y modos de maternar que van más allá de la maternidad convencional institucionalizada. De esta manera, el Colectivo Moriviví la descoloniza de la “matriz heterosexual” de la puertorriqueñidad oficial para usar como sitio de liberación de la catástrofe de la modernidad/colonialidad. Así, en sus murales más tempranos *Paz para la mujer y Boys and Girls Club* se moldea su agenda ecofeminista decolonial que se emplea en los murales posteriores que recrean los mitos taínos. El parto *Cacibajagua* alegoriza la situación neocolonial de la isla, mientras que *8M: abortemos el sistema* aboga por derechos reproductivos en el medio de la crisis de feminicidio. De igual modo, *Las mujeres hacen patria* recupera el protagonismo histórico de mujeres puertorriqueñas. Situándose desde lo materno, sus obras invitan a un viaje a la matriz y no a la semilla.

OBRAS CITADAS

- Aponte Alsina, Marta. 2011. “La patria líquida”. *80grados*. 25 de febrero de 2011. <http://www.80grados.net/la-patria-liquida/> (12/09/2022).
- Cadahia, Luciana y Carrasco-Conde, Ana. 2019. “Prólogo: Fuera de Sí Mismas: Motivos Para Dislocarse”. En Luciana Cadahia y Ana Carrasco-Conde (eds.), *Fuera de Sí Mismas: Motivos Para Dislocarse*. Barcelona: Herder, 13-20.
- Crespo-Kebler, Elizabeth. 2003. “The Infamous Crime against Nature. Constructions of Heterosexuality and Lesbian Subversions in Puerto Rico”. En Linden Lewis (ed.) *The Culture of Gender and Sexuality in the Caribbean*. Gainesville: University Press of Florida, 190-212.
- Cuesta, Mabel, y Martínez-Reyes, Consuelo. 2019. “Representaciones de la maternidad lésbica en el cine de Cuba y Puerto Rico”. *Cuadernos de Literatura* 23.45: 22-46.
- Duany, Jorge. 2002. *The Puerto Rican nation on the Move. Identities on the Island and in the United States*. Chapel Hill and London: University of North Carolina Press.
- Evans Braziel, Jana. 2022. *Street Art and Activism in the Greater Caribbean: Impossible States, Virtual Publics*. Routledge: Taylor and Francis.
- García Ramis, Magali. 1995. “No queremos a la Virgen”. En Ana Lydia Vega (ed.), *El tramo ancla; ensayos puertorriqueños de hoy*. Editorial de la U de Puerto Rico, 65-69.
- Godreau Aubert, Ariadna. 2018. *Las Propias: Apuntes para una pedagogía de las endeudadas*. San Juan: Editora Educación Emergente.
- Greenman, Sarah. 2018. “Puerto Rican Art Collective Creates Murals and Social Change”. *Women Arts*. 19 de abril. <https://www.womenarts.org/2018/04/10/puerto-rican-art-collective-creates-murals-and-social-change/> (12/09/2022).
- Guzmán-Zavala, Ivette M. 2022. *Maternidades puertorriqueñas. Esclavitud, colonialismo y diáspora en el arte y la literatura*. Pittsburgh: IILI.

- _____. 2007. "Visualizaciones de la maternidad: Historias fracturadas por la migración y el colonialismo." En Joan Marx, Maria Mercedes Andrade, Kenneth Lehman, Vera Reber (eds.), *Proceedings of the Twenty-Seventh Annual Conference of the Middle Atlantic Council of Latin American Studies March 13-14, 2006*. Foster: MACLAS, 57-71.
- Feliciano-Santos, Sherina. 2021. *A Contested Caribbean Indigeneity: Language, Social Practice, and Identity within Puerto Rican Taíno Activism*. New Brunswick: Rutgers UP.
- Fonseca Barahona, M. 2016. *Puerto Rico: Museo al aire libre*. San Juan, PR: Editorial Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- Hernández Rivera, M. 2016. "Preocupaciones y temáticas en las artistas del arte urbano en Puerto Rico: Una mirada a la obra de Verónica Rivera, Rosenda Álvarez y Elizabeth Barreto". *Revista [IN]Genios* 2.2: 1-13.
- Lagarde, Marcela. 1997. *Los cautiverios de las mujeres: Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Ciudad de México: UNAM.
- LeBrón, Marisol. 2021. "Policing *Coraje* in the Colony: Toward a Decolonial Feminist Politics of Rage in Puerto Rico". *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 46.4: 801-26.
- Lloréns, Hilda. 2021. *Making Livable Worlds. Afro-Puerto Rican Women Building Environmental Justice*. Seattle: University of Washington Press.
- Lorde, Audre. 1978. *Uses of the Erotic. The Erotic as Power*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Lugones, María. 2010. "Toward a Decolonial Feminism". *Hypatia* 25.4: 742-59.
- Maldonado Torres, Nelson. 2019. "Afterword: Critique and Decoloniality in the Face of Crisis, Disaster, and Catastrophe." En Yarimar Bonilla y Marisol LeBrón (eds.), *Aftershocks of Disaster: Puerto Rico Before and After the Storm*. Chicago: Haymarket Books.
- Marsh Kennerly, Catherine. 2015-2016. "Mirar desde la madre: reflexiones acerca de la literatura puertorriqueña". *Forum XXIII* 2015-2016: 1-12.
- Moreno, Marisel C. 2012. *Family Matters: Puerto Rican Women Authors on the Island and the Mainland*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Navarro, Marysa. 2002. "Against Marianismo". En R. Montoya, L. J. Frazier & J. Hurtig (eds.), *Gender's Place. Feminist Anthropologies of Latin America*. New York, Palgrave Macmillan. 257-272
- Othoniel Rosa, Luis. 2019. "Pensar en panal. Apuntes sobre las protestas masivas en Puerto Rico, Julio 2019". *Mimesis*. <http://edicionesmimesis.cl/index.php/2019/08/07/pensar-en-panal-apuntes-sobre-las-protestas-masivas-en-puerto-rico-julio-2019-por-othoniel-rosa/> (15/09/2022).
- Pané, Ramón. 1988. *Relación acerca de las antigüedades de los indios*. México: Siglo Veintiuno.
- Pérez, L. E. 2010. "Enrique Dussel's *Ética de la liberación*, U.S. Women of Color Decolonizing Practices, and Coalitionary Politics amidst Difference". *Qui Parle: Critical Humanities and Social Sciences* 18.2: 121-146.

- Ramírez-Aponte, Marianne. 2019. "The Importance of Politically Engaged Artistic and Curatorial practices in the Aftermath of Hurricane María." En Yarimar Bonilla y Marisol LeBrón (eds.), *Aftershocks of Disaster: Puerto Rico Before and After the Storm*. Chicago: Haymarket Books.
- Reichard, Raquel. 4 de enero 2019. "Art Collective Colectivo Morivivi Is Painting Political Murals Throughout Puerto Rico." *TeenVogue*. <https://www.teenvogue.com/story/art-collective-colectivo-morivivi-puerto-rico> (15/09/2022).
- Rich, Adrienne. 1986. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. Norton.
- Rivera-Santana, Carlos. 2019. "Si no pudiera hacer arte, me iba. The Aesthetics of Disaster as Catharsis in Contemporary Puerto Rican Art." En Yarimar Bonilla and Marisol LeBrón (eds.), *Aftershocks of Disaster: Puerto Rico Before and After the Storm*. Chicago: Haymarket Books.
- _____. 2017. "Monstrous Anthropology". *Third Text* 31.4: 567-580.
- Rojas, Kristaliz Rosa. 2020. "Muralistas del Colectivo Morivivi apuestan al arte comunitario". *Todas*. 16 de junio. <https://www.todaspr.com/muralistas-del-colectivo-morivivi-apuestan-al-arte-comunitario/> (15/09/2022).
- Sanday, Peggy Reeves. 1-7 July 1998. "Matriarchy as a Sociocultural Form: An Old Debate in a New Light". Paper Presented at the 16th Congress of the Indo-Pacific Prehistory Association, Melaka, Malaysia.
- Sandoval, Chela. 2000. *Methodology of the Oppressed*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Stevens, Evelyn P. 1973. "Marianismo: The Other Face of Machismo in Latin America." En Ann Pescatello (ed.), *Female and Male in Latin America. Essays*. U of Pittsburgh P., 89-101.
- Tinsley, Omise'eke Natasha. 2010. *Thieving Sugar: Eroticism between Women in Caribbean Literature*. Durham, NC: Duke University Press.
- Vaquer Fernández, K. J. 2020. "Los muros hablan: Protest and Provocation in Puerto Rican Feminist Muralism". *Camino Real* 12.15: 153-69.
- Valecce, Anastasia. 2015. "Mujeres negras, brassiers blancos." *Suburbano*. 26 de noviembre. <https://suburbano.net/la-mujer-es-lo-oscurito-del-mundo/>
- Vilches Norat, Vanessa. 2003. *De(s)madres o el rastro materno en las escrituras del yo (A proposito de Jacques Derrida, Jamaica Kincaid, Esmeralda Santiago y Carmen Boullosa)*. Editorial Cuarto Propio.
- Udobang, Wana. 2021. "In Conversation with the Colectivo Morivivi, Puerto Rico 'Art Is a Way to Fight Back'". *C&A América Latina*. 21 de marzo. <https://amlatina.contemporaryand.com/editorial/art-is-a-way-to-fight-back/> (15/09/2022).
- Zambrana, Rocío. 2019. "'Pasarse políticamente.' Interrumpir la temporalidad neoliberal". Luciana Cadahia y Ana Carrasco-Conde (eds.), En *Fuera de sí mismas: motivos para dislocarse*. Barcelona: Herder, 275-321.