



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

**Cuatro proyectos artísticos sobre feminicidio:
arte, imagen y memoria.**

Tesis
que para optar por el grado de
Doctora en Artes y Diseño

PRESENTA:
Paola Adriana García Ruiz

TUTORA PRINCIPAL
Dra. Blanca Gutiérrez Galindo (FAD-UNAM)

COMITÉ TUTOR
Dra. Rebeca Monroy Nasr (DEH-INAH)
Dr. Jacob Israel Bañuelos Capistrán (ITESM-CDMX)

SINODALES
Dra. Laura Castañeda García (FAD-UNAM)
Dr. José María Aranda Sánchez (Facultad de Artes UAEMéx)

Ciudad de México, julio de 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



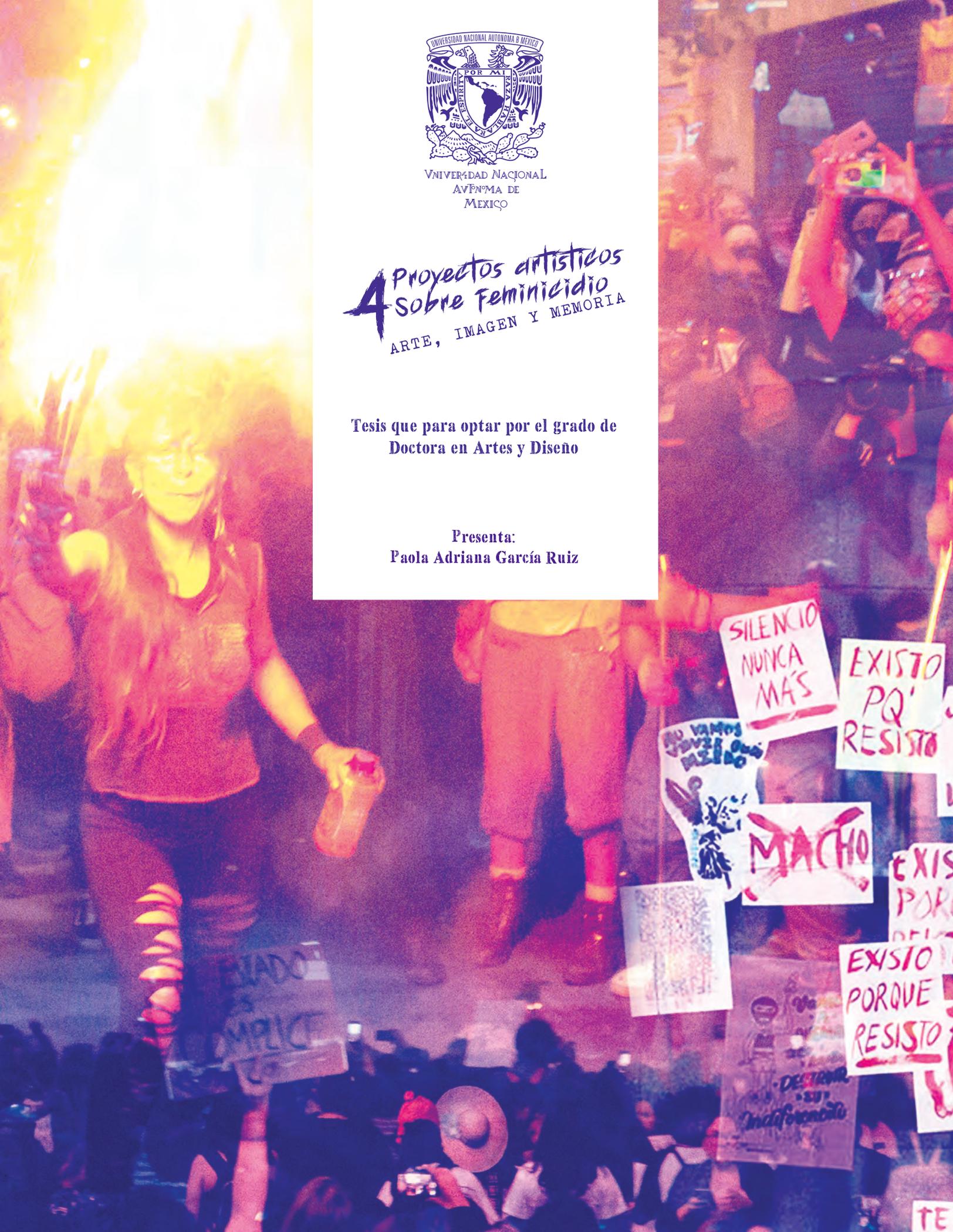
UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

4 Proyectos artísticos Sobre Femenicidio

ARTE, IMAGEN Y MEMORIA

Tesis que para optar por el grado de
Doctora en Artes y Diseño

Presenta:
Paola Adriana García Ruiz



*A la memoria de Andrea Nayhelli Alonso Ramírez,
a quien nunca pude volver a ver.*



Dedicatoria

A mi papá, Eduardo García Zugarazo, por ser un doctor en la vida que siempre me apoya y guía.

A mis hermanos, Verónica García Ruiz y Eduardo García Ruiz, por estar siempre presentes y apoyarme en el camino.

A Nix bb, por calmarme y acompañarme.



Agradecimientos

A mi tutora principal, la Dra. Blanca Gutiérrez Galindo, quien con su metódica y paciente dirección de tesis hizo que este trabajo fuera posible en cada una de sus etapas.

A mi comité tutor conformado por la Dra. Rebeca Monroy Nasr y el Dr. Jacob Israel Bañuelos Capistrán, por su tutoría y seguimiento en el proceso de investigación.

A mis sinodales, la Dra. Laura Castañeda García y el Dr. José María Aranda Sánchez, por su lectura y observaciones pertinentes.

A mis compañeros del Seminario del Sabor de la Imagen, quienes con sus observaciones y opiniones enriquecieron este trabajo.

A la Sra. Yesenia Zamudio, Sra. Lidia Florencio, Sra. Irinea Buendía, Sra. Cecilia del Carmen Flores y Sra. Lorena Flores, por su colaboración, confianza y hospitalidad para la realización de este trabajo.

A Lía García y Daniela Cerón, por la valiosa información para el documental *Alessa*.

A Verónica García Ruiz, por su lectura y corrección de estilo.

“Hasta que llegó el día en que, con otras,
Gracias a la fuerza de las otras, pudimos pensar,
Imaginar siquiera, que también nos tocaba la justicia.
Que la merecías tú.
Que la valías tú también entre todas las muchas,
Entre todas las tantas. Que podíamos luchar, en voz alta
Y con otras, para traerte aquí, a la casa de la justicia.
Al lenguaje de la justicia”.

Cristina Rivera Garza, *El invencible verano de Liliana*.

“La impunidad no es la consecuencia de la violencia,
Es la política de la violencia”.

Carlos Spector, *El guardián de la memoria*.¹

¹ Frase dicha por Carlos Spector en el documental *El guardián de la memoria* (2019) de Marcela Arteaga.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	15
---------------------	-----------

CAPÍTULO 1 EL PROBLEMA DEL FEMINICIDIO Y LAS ARTES VISUALES

1.1 Definiciones del concepto de feminicidio y su tipificación como delito en el código penal.....	23
1.2 El problema del feminicidio en México	25
1.3 Arte, feminicidio y espectáculo	28
1.3.1 <i>Zapatos rojos</i> , de Elina Chauvet.....	36
1.3.2 <i>Las vivas de Juárez</i> , de Lorena Orozco	38
1.3.3 <i>Sonidos de la muerte y pesquisas</i> de Teresa Margolles.....	39
1.3.4 <i>Mientras dormíamos: El caso Juárez y Estado de emergencia</i> , de Lorena Wolffer	41
1.4 Representaciones del feminicidio en la fotografía	44
1.4.1 <i>Imago</i>	45
1.4.2 Fotografía documental, propuestas autorales de periodistas	48
1.4.2.1 Juárez: el laboratorio de nuestro futuro.....	48
1.4.3 Propuestas autorales de artistas.....	53
1.4.3.1 Mayra Martell.....	53
1.4.3.2 Sonia Madrigal	56

CAPÍTULO 2 MEMORIA, CULTURA Y ARTE CONTEMPORÁNEO

2.1 Estudios y cultura de la memoria.....	64
2.2 Imágenes y conmemoración	66
2.3 Imágenes y memoria: las (im)posibilidades de la imagen en situaciones límite.....	71
2.3.1 Imágenes que representan el holocausto.....	71
2.3.2 Imágenes que representan la desaparición forzada en Argentina	74

2.3.3 La fotografía de espionaje en México como huella del exterminio	76
2.3.4 El documental de memoria	78
2.4 Memoria y arte contemporáneo	80

CAPÍTULO 3

ESTRATEGIAS ARTÍSTICAS Y PROCESO DE PRODUCCIÓN

3.1 Demasiados cuerpos sin nombre	89
3.2 Estrategias de “reducción” de la imagen y visibilización de la memoria en el arte contemporáneo	91
3.3 Política, estética y arte	98
3.4 Descripción de obra.....	100
3.4.1 Biografías y descripción de los casos.....	100
3.4.1.1 Alessa Flores	100
3.4.1.2 María de Jesús Jaimes Zamudio	101
3.4.1.3 Mariana Lima Buendía.....	101
3.4.1.4 Diana Velázquez Florencio	102
3.4.2 Serie <i>Apariciones</i>	102
3.4.3 Documentales de memoria	114
3.4.3.1 <i>Alessa</i>	114
3.4.3.2 <i>La lucha de Yesenia</i>	120
3.4.3.3 <i>Justicia para Diana</i>	123
3.4.4 <i>GIFs para Mariana</i>	125
Conclusiones.....	129
Fuentes consultadas	133
Filmografía	138



Introducción

El problema del feminicidio en México ha persistido por cerca de treinta años, desde que empezaron a aparecer los cuerpos de mujeres asesinadas en Ciudad Juárez en la década de 1990. Actualmente el delito de feminicidio se encuentra extendido en todo el país y se considera que estamos en su mayor crisis. Según datos oficiales, en México son asesinadas al día once mujeres y niñas, y el noventa por ciento de los agresores queda impune.

Aunque existen leyes que protegen a las mujeres en contra de la violencia y aunque el feminicidio se ha tipificado en los códigos penales, las leyes parecen insuficientes en un territorio donde el gobierno permite la arbitrariedad en diversos niveles y las fiscalías continúan sin aplicar la perspectiva de género en las investigaciones.

En la esfera pública, las imágenes son una de las formas de visibilización del feminicidio. Las imágenes suelen aparecer en las portadas de los periódicos de nota roja, en las publicaciones de noticias en redes sociales y también en las fichas de búsqueda con la leyenda "Aparecida sin vida". Desafortunadamente, amigas y conocidas han sido víctimas de feminicidio, lo cual ha derivado en mi interés de estudiar las imágenes del feminicidio y generar otro tipo de imágenes alejadas de la espectacularización de la violencia.

En un inicio las imágenes del feminicidio me causaban muchos interrogantes. Me preguntaba: ¿Cuáles eran las maneras en que los cuerpos eran retratados? ¿Cuál era la mirada de los periodistas en la escena del crimen?, ¿éstos tenían derecho a publicar ese tipo de imágenes? Y de una manera

más general me cuestionaba: ¿Por qué había tantos cuerpos retratados de la misma manera? ¿Por qué no provocaban empatía? ¿Qué pensaban de esto las familias?

Sabía que las imágenes banalizaban lo ocurrido, pues, aunque se compartieran, quedaban tan sólo en un espectáculo, que nada podría decir sobre todo lo que las mujeres significaban para la sociedad, para la comunidad y para aquellos que las apreciábamos. Esta situación me llevó a buscar otro tipo de representaciones, en donde mi principal objetivo consistió en hallar las historias de vida de cada una de las mujeres, así como un mensaje de indignación y protesta.

Las representaciones que me interesaron fueron las creadas por las madres, familiares y agrupaciones feministas. Sus imágenes están basadas en el dolor, la conmemoración, la denuncia y la búsqueda de justicia. En el arte también encontré una reflexión y una crítica sobre la representación del feminicidio en los medios de comunicación. Las propuestas artísticas respondían a la conmoción y al espectáculo de las imágenes, intentando desnaturalizar las representaciones existentes e instalando en su lugar la memoria, el homenaje y la denuncia.

Esta tesis aborda el feminicidio desde la cultura y el arte contemporáneo a través de la investigación artística realizada a través de la producción de obras. Los ejes de investigación son la memoria y la imagen en el marco del debate sobre las posibilidades del arte de oponer una mirada crítica a la exhibición espectacularizada de la violencia y el feminicidio. Entiendo el *femi-*

nicidio en un sentido amplio, que incluye el asesinato de las mujeres trans,² mejor conocido como *transfeminicidio*.³ Ya que las mujeres trans al presentar un cuerpo feminizado son castigadas “no sólo por rechazar el camino de la masculinidad sino por abrazar abiertamente su propia feminidad” (Butler, 2020, p. 46).

El problema de investigación de tesis reside en estas preguntas: ¿Cómo proponer una mirada diferente o un paradigma distinto desde las artes visuales al momento de representar el feminicidio? y ¿cómo recuperar las memorias e identidades de cuatro mujeres víctimas de feminicidio en la Ciudad de México y área metropolitana pensando que las imágenes (audiovisuales, fotográficas y de archivo) no son meramente registro (en un sentido documental), sino también producción o creación?

El objetivo de la tesis es analizar diversos proyectos que abordan el tema del feminicidio y describir su materialización dentro de las artes visuales, para contextualizar la producción que he realizado durante esta investigación. La producción consiste en una serie fotográfica titulada *Apariciones*, tres cortometrajes *documentales de memoria* y una serie de *GIFs*. La contextualización comprende el giro memorialista, las posibilidades e imposibilidades de la producción de imágenes en situaciones límite y la relación de la imagen con los temas de la muerte, la ausencia y la memoria.

Las obras producto de esta investigación son evocación, denuncia y homenaje, y refieren al feminicidio de cuatro mujeres en la Ciudad de México y área metropolitana. Las víctimas son

Alessa Méndez Flores, María de Jesús Jaimes Zamudio, Diana Velázquez Florencio y Mariana Lima Buendía.

La serie fotográfica *Apariciones* consiste en nueve fotografías. Las imágenes fueron realizadas con fotografías de álbumes familiares, material de archivo, la técnica de *light painting stencil* e intervenciones en sitios específicos y montajes. Lo que interesa en esta serie es identificar a las mujeres mediante siluetas personalizadas para develar aquello que las hacía seres insustituibles y evidenciar fragmentos de sus historias de vida.

Los tres *documentales de memoria* tienen como títulos *Alessa*, *La lucha de Yesenia* y *Justicia para Diana*. El *documental de memoria* consiste en un subgénero dentro del documental que comprende la evocación y el uso de testimonios en conjunto con material de archivo, animaciones y gráficos. Por ello, en cada uno de los documentales producto de esta investigación, podemos ver a las madres y conocidos evocando a las mujeres cuando se encontraban con vida. También se involucran otros recuerdos, como son las experiencias de las madres por encontrar justicia en un país donde impera la impunidad y las maneras en que son violentadas por parte de las autoridades.

La serie de *GIFs para Mariana* se realizó en sustitución del cuarto documental, el cual fue suspendido debido a la pandemia del COVID 19. Son seis *GIFs* que cuentan la historia de Mariana Lima Buendía y la búsqueda de justicia por parte de su madre Irinea Buendía. Los *GIFs* se hicieron con imágenes de archivo, *stills* de video y acuarela.

Las preguntas que atraviesan todo el proyecto creativo y de tesis son éstas: ¿Cómo lograr ver las imágenes de la violencia? ¿Cuáles son las formas adecuadas de mostrar la violencia? ¿Estamos habituados al horror? ¿Cuál es el problema de la saturación de imágenes de la violencia que estamos viviendo? ¿De qué manera se puede hacer memoria y rendir homenaje a las víctimas? ¿Cuáles son las estrategias que se plantean desde el arte contemporáneo para generar otras miradas en torno a la violencia y al feminicidio?

² Previo a esta tesis realicé una tesis de maestría enfocada en la comunidad transgénero de la Ciudad de México y Barcelona (García, 2014).

³ Transfeminicidio: intersección entre transgénero y feminicidio. Término usado para describir el asesinato de mujeres trans en una intersección de violencia misógina y transfobia que no admite que los roles de género se distancien de la norma asignada al nacer. Véase Comisión de Derechos Humanos del Distrito Federal (2019).

La presente tesis inicia con la conceptualización del *feminicidio*, el cual fue introducido y traducido en América Latina y México por Marcela Lagarde, quien consideró que el *feminicidio* era un concepto útil para describir la realidad que se vivía en Ciudad Juárez y actualmente en todo México.

Después, la reflexión se dirige a las imágenes que circulan en los medios de comunicación en torno al feminicidio, donde se da prioridad a la conmoción en lugar de la información. Como respuesta, se considera que las prácticas artísticas del arte contemporáneo están proponiendo miradas o *puntos de vista* distintos al momento de representar el feminicidio, por lo que se describe cómo inician estas propuestas en Estados Unidos por artistas chicanos y su posterior aparición en México.

Como uno de los ejes de investigación y proceso creativo fue la memoria, se describen en ella los discursos, documentales y proyectos artísticos que parten del giro memorialista. Para ello, fue necesario revisar los conceptos de *memoria* y *olvido*, así como la relación entre imagen y memoria. Del mismo modo, fue necesario revisar los dilemas éticos y estéticos que tienen todas las producciones artísticas y audiovisuales que parten de la producción de situaciones límite.

Una vez explicado lo anterior, me parece importante que el lector sepa que esta tesis está dividida en tres capítulos. En el capítulo uno titulado *El problema del feminicidio y las artes visuales*, se dan las definiciones del concepto de *feminicidio*, por parte de Diana Rusell, Jean Caputi, Jill Radford y Marcela Lagarde. Se describen las características del delito de feminicidio y su tipificación en el código penal, y se analiza la espectacularización de la representación del feminicidio en medios de comunicación. A manera de estado de la cuestión, en este capítulo se hace un recorrido por las artistas, las manifestaciones culturales y los fotógrafos que realizan una obra en acompañamiento de las víctimas o que tematizan el problema del feminicidio.

En el capítulo dos, titulado *Memoria, cultura y arte contemporáneo*, se define el concepto de

memoria colectiva dado por Maurice Halbwachs; se retoman las definiciones de *olvido* y *memoria* de Tzvetan Todorov, y la diferencia entre *historia* y *memoria* ocupando el trabajo de Enzo Traverso. También, se recurre al trabajo de Hans Belting para explicar cómo las imágenes tuvieron su origen en la conmemoración de los muertos y se hace un recorrido por las representaciones fotográficas del siglo XIX hasta la actualidad con el muerto presente y el muerto ausente. Posteriormente, se analiza en qué consiste el giro memorialista y cómo éste influye en el incremento de los estudios de la memoria en América Latina. Se mencionan las implicaciones de producir imágenes en situaciones límite y la producción que hay de ellas durante el Holocausto, la dictadura argentina y la Guerra sucia en México. Se definen los *documentales de memoria* y se exponen algunos ejemplos realizados en Argentina y México. Finalmente, se describe la relación entre memoria y arte contemporáneo exponiendo algunos ejemplos de artistas internacionales y mexicanos, quienes son identificados por medio del concepto de *emprendedores de la memoria*, un concepto que Elizabeth Jelin (2002, pp. 39-62) emplea para denominar a los actores sociales que luchan por institucionalizar una narrativa sobre el pasado.

En el capítulo tres, titulado *Estrategias artísticas y proceso de producción*, se inicia el debate sobre la saturación de imágenes de violencia en la sociedad actual, sus efectos y las maneras en que los espectadores se pueden enfrentar a ellas. Para ello, se indaga por el pensamiento de Susan Sontag, Georges Didi-Huberman y Jacques Rancière. Después, se explican las estrategias de “reducción” de la imagen y visibilización de la memoria en el arte contemporáneo y la relación entre política y estética de acuerdo con el pensamiento de Jacques Rancière para relacionar todas estas propuestas con la producción de obra. Por último, se presentan los cuatro casos de feminicidio y se realiza una descripción de la obra.

En el 2019 surgió la pandemia del COVID19, por lo que tanto el proceso de escritura de esta

tesis como la producción de obra se vio modificada. En el caso de la tesis se planeaba realizar una exposición que incluyera un diseño y guion museográfico. Y en cuanto a producción de obra se pensaban realizar una serie fotográfica y cuatro *documentales de memoria*. En lugar de la exposición, la salida del proyecto resultó en una página de internet, pues durante el confinamiento se consideró que era la manera más idónea de compartir el trabajo e interactuar con el público. La página que unifica el proyecto se puede consultar en este enlace: <http://www.imagenymemoria.com>

La serie fotográfica *Apariciones* se realizó con modificaciones en el proceso de producción y de los cuatro documentales de memoria que se planearon sólo se realizaron tres. El cuarto documental dedicado al caso de Mariana Lima fue reemplazado por una serie de *GIFs* que cuentan su historia. Esto se debió al riesgo que implicaba la elaboración de las entrevistas, los traslados y la permanencia en el espacio público. Pese a los cambios, considero que en la tesis se logró combinar la lectura y la escritura con el proceso creativo y conseguir su desarrollo de manera conjunta.

Quisiera recalcar que me parece indispensable que desde el arte se sigan proponiendo expe-

riencias que muestren las discrepancias ante el horror y que generen una crítica a las imágenes planteadas desde el espectáculo. Estas “otras” imágenes o contraimágenes,⁴ además de ser una vacuna efectiva ante las representaciones espectacularizadas del feminicidio, son un acompañamiento que realizamos las artistas y *emprendedores de la memoria* hacia las víctimas y familias en sus procesos de duelo y búsqueda de justicia. Con dichas imágenes, se pretende visibilizar los casos, crear conciencia, apoyar la protesta, denunciar las violaciones a los derechos humanos y mostrar las historias de vida de las mujeres asesinadas, así como de sus familias.

No obstante, nuestra labor no pretende sustituir las labores del Estado y las instituciones. Somos una comunidad de dolientes que exigimos al Estado y organismos que realicen su labor. Entre las que están: garantizar la vida de las mujeres y niñas, resguardar la información y datos personales de las víctimas, realizar investigaciones con perspectiva de género y debida diligencia; dictar sentencias que sienten precedentes de no repetición y realizar una reparación integral del daño a las mujeres y familias víctimas de feminicidio. Sólo así, la memoria será un camino firme hacia la justicia.

⁴ Contraimagen: información transmitida por grupos independientes, no vinculados al poder político o económico, que se contraponen a los medios de comunicación creados por los grupos empresariales.



JUSTICIA

MARABUNTA
MADRES
MADRE
CLEMCO
FAIDA

MUJERES ATACADAS CON ÁCIDO
ESMERALDA MILLÁN
MARÍA GÓMEZ
KENYA MIA
CYNTHIA
CARMEN SÁNCHEZ
ANA SALDAÑA
ELENA RÍOS
ISA XOLALPA
AGNE
EVA



Capítulo 1

EL PROBLEMA DEL FEMINICIDIO Y LAS ARTES VISUALES

A lo largo de este capítulo se explicará cómo el concepto de *feminicidio* fue introducido y traducido en América Latina y México por Marcela Lagarde, quien consideró que el *feminicidio* era un concepto útil para describir la realidad que se vivía y se vive en México, en específico en Ciudad Juárez en la década de 1990 y actualmente en todo el país con la crisis de violencia.

A partir de lo anterior, en el capítulo reflexiono sobre las imágenes y representaciones que circulan en torno al feminicidio, las cuales están marcadas por el espectáculo y la banalización. Ante esto, se analizan diferentes propuestas artísticas que, desde la denuncia, la política y la memoria proponen una mirada y un paradigma distinto al intentar representar y materializar el feminicidio.

1.1 DEFINICIONES DEL CONCEPTO DE FEMINICIDIO Y SU TIPIFICACIÓN COMO DELITO EN EL CÓDIGO PENAL

El concepto de *feminicidio* parte del bagaje teórico feminista, puesto que se desarrolla a partir del artículo de Diana Rusell y Jean Caputi titulado “Femicide: Speaking the Unspeakable” publicado en 1990, así como en el libro *The politics of woman killing* de Diana Rusell y Jill Radford, publicado en 1992. En un inicio estas teóricas lo denominaron como *femicide* o *femicidio*, y la definición que dieron de éste fue que era “el asesinato de mujeres por el hecho de ser mujeres” (Russell y Harmes, 2006, p. 21).

Según comenta Diana Rusell, la primera vez que escuchó este término fue en 1974, ante lo cual pensó que sería un término ideal para describir el asesinato misógino de mujeres. No obstante, según consta en la historia, el término fue utilizado por primera vez en *A satirical view of London at the Commencement of the nineteenth century*, obra publicada en 1801 para denominar el asesinato de una mujer. En 1827 se publicó la tercera edición de *The confessions of an Unexecuted Femicide*, que fue escrito por el perpetrador de un femicidio, William MacNish. Asimismo, de acuerdo con la edición de 1989 en *The Oxford English Dictionary*, *femicidio* apareció en el *Law Lexicon* de Wharton en 1848, lo cual sugiere que era un delito punible.

Pese a las anteriores apariciones, no será sino hasta el trabajo de Diana Rusell y Jill Radford que el término tendrá grandes repercusiones. Será utilizado por Diana Rusell para testificar sobre este crimen en el Tribunal Internacional de Crímenes Contra Mujeres en Bruselas en 1976 y para la compilación teórica que realizó junto con Radford: *The politics of woman killing*. Esta compilación se publicó por primera vez en 1992 y consiste en una antología feminista que ahonda en los crímenes realizados por hombres contra mujeres sólo por el hecho de ser mujeres. También incluyó una versión ampliada del término *feminicidio*, pues:

El feminicidio representa el continuum de terror anti-femenino que incluye una amplia variedad de abusos verbales y físicos, tales como violación, tortura, esclavitud sexual infantil incestuoso o extra-familiar, golpizas físicas y emocionales, acoso sexual (por teléfono, en las calles, en la oficina, y en el aula), mutilación genital (clitoridectomías, escisión, infibulaciones), operaciones ginecológicas innecesarias (histerectomías gratuitas), heterosexualidad forzada, esterilización forzada, maternidad forzada (por la criminalización de la contracepción y del aborto), psicocirugía, negación de comida para mujeres en algunas culturas, cirugía plástica, y otras mutilaciones en nombre del embellecimiento. Siempre que estas formas de terrorismo resultan en la muerte son feminicidios (Russell y Radford, 2006, p. 58).

The politics of woman killing fue traducido al español por Marcela Lagarde (*La política del asesinato de mujeres*), quien en la traducción cambiará el término *femicide* por *feminicidio* (este término también será introducido por ella en América Latina). Lagarde no tradujo el término como *femicidio* sino como *feminicidio*, porque, para la autora, el *femicidio* podía ser interpretado como el término femenino de homicidio. Lagarde necesitaba aclarar desde el término mismo que el *feminicidio* no se trataba solamente de una descripción de crímenes que cometen homicidas contra niñas y mujeres, sino de la construcción social de estos crímenes de odio, de la culminación de la violencia de género contra las mujeres y de la impunidad adyacente a los mismos crímenes. Para Lagarde el feminicidio es un crimen de Estado ya que éste no es capaz de garantizar la seguridad y la vida de las mujeres.

Marcela Lagarde define el feminicidio como la cima de la normalización y la tolerancia de la violencia de género y de otras formas de violencia, donde al cometerse los asesinatos desencadenan un proceso de violencia institucional sobre las fa-

milias de las víctimas y sobre la sociedad (Rusell y Harmes, 2006, p. 12).

Como señala Mariana Berlanga (2018) en todas las definiciones de *feminicidio* dadas hasta la fecha se presupone la existencia de un patriarcado (predominio o mayor autoridad del varón en una sociedad o grupo social) o sistema que privilegia lo masculino en todas las dimensiones del orden social. Por lo tanto, la violencia de género partiría de la desventaja y desigualdad que tienen las mujeres en su relación con los hombres, donde se permite excluir a las mujeres del acceso a bienes, recursos y oportunidades, lo cual contribuye a desvalorizar, denigrar y amedrentar a las mujeres, lo que a su vez reproduce el dominio patriarcal (Rusell y Harmes, 2006, p. 16). Sería en la sociedad patriarcal donde se recrearía la supremacía de género de los hombres sobre las mujeres, pues en ésta se les llega a dar poderes extraordinarios.

Otras teóricas que han aportado sus definiciones de *feminicidio* son Julia Monárrez Fragoso y Lucía Melgar. Para Julia Monárrez (2002), el feminicidio comprende toda una progresión de actos violentos que van desde el maltrato emocional, psicológico, los golpes, los insultos, la tortura, la violación, la prostitución, el acoso sexual, el abuso infantil, el infanticidio de niñas, las mutilaciones de genitales, la violencia doméstica y toda política que derive en la muerte de las mujeres, tolerada por el Estado.

Para Lucía Melgar (como se citó en Solyszko, 2013, p. 34), el feminicidio sería el asesinato de mujeres por el hecho de ser mujeres, pero también denota asesinatos precedidos de secuestro, tortura, mutilación y seguidos de revictimización. En este sentido, la autora no consideraría el conjunto de muertes violentas de mujeres como feminicidios, tampoco los asesinatos de mujeres que son producto de la violencia de género, sino casos de asesinatos muy específicos (Solyszko, 2013).

Ante estas definiciones feministas y sociológicas del feminicidio, también surgirá su definición jurídica. En el ámbito de las Naciones Unidas, en

1981 se adopta la Convención sobre Eliminación de todas las formas de Discriminación contra la Mujer (CEDAW),⁵ dentro del Sistema Interamericano, y en 1994 se establece la Convención Interamericana para Prevenir, Sancionar y Erradicar la Violencia contra la Mujer (Convención de Belém do Pará).⁶

Así, en México y de conformidad con el artículo 21 de la Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia (2009, p. 6),⁷ la violencia feminicida “es la forma extrema de violencia de género contra las mujeres, producto de la violación de sus derechos humanos, en los ámbitos público y privado, conformada por el conjunto de conductas misóginas que pueden conllevar impunidad social y del Estado y puede culminar en homicidio y otras formas de muerte violenta de mujeres”.

Las características de la manera en que se comete el feminicidio son indispensables para conceptualizar este fenómeno en las normativas jurídicas tanto a nivel nacional como estatal, que, en este caso, y para referirnos al problema que corresponde a esta tesis, será el de la Ciudad de México y el área metropolitana (Estado de México).

En 2010 se inició la tipificación del delito de feminicidio en México en los códigos penales del país. Los primeros estados en tipificarlo fueron Guerrero y la Ciudad de México. En el caso de la Ciudad de México, se constituyó con los aportes de las organizaciones civiles. En el 2012 se impulsó la tipificación en el Código Penal Federal y más tarde los diversos estados lo retomaron.

⁵ Este Instrumento Internacional fue ratificado por México y establece derechos en el campo de la salud, educación, participación política y empleo, con la finalidad de eliminar cualquier forma de discriminación contra las mujeres.

⁶ Este Instrumento Internacional centra su atención en el derecho que tienen las mujeres a vivir una vida libre de violencia, el cual es un derecho que la CEDAW no se refiere de manera específica.

⁷ Esta Ley se promulgó el 1 de febrero del 2007 durante el sexenio de Felipe Calderón Hinojosa.

El Código Penal Federal tipifica el feminicidio en su artículo 325 (reformado el 14 de junio de 2012). En él se estipula lo siguiente:

Comete el delito de feminicidio quien prive de la vida a una mujer por razones de género. Se considera que existen razones de género cuando concurra alguna de las siguientes circunstancias: I. La víctima presente signos de violencia sexual de cualquier tipo; II. A la víctima se le hayan infligido lesiones o mutilaciones infamantes o degradantes, previas o posteriores a la privación de la vida o actos de necrofilia; III. Existan antecedentes o datos de cualquier tipo de violencia en el ámbito familiar, laboral o escolar, del sujeto activo en contra de la víctima; IV. Haya existido entre el activo y la víctima una relación sentimental, afectiva o de confianza; V. Existan datos que establezcan que hubo amenazas relacionadas con el hecho delictuoso, acoso o lesiones del sujeto activo en contra de la víctima; VI. La víctima haya sido incomunicada, cualquiera que sea el tiempo previo a la privación de la vida; VII. El cuerpo de la víctima sea expuesto o exhibido en un lugar público. A quien cometa el delito de feminicidio se le impondrán de cuarenta a sesenta años de prisión y de quinientos a mil días multa. Además de las sanciones descritas en el presente artículo, el sujeto activo perderá todos los derechos con relación a la víctima, incluidos los de carácter sucesorio. En caso de que no se acredite el feminicidio, se aplicarán las reglas del homicidio. Agravantes: Al servidor público que retarde o entorpezca maliciosamente o por negligencia la procuración o administración de justicia se le impondrá pena de prisión de tres a ocho años y de quinientos a mil quinientos días multa, además será destituido e inhabilitado de tres a diez años para desempeñar otro empleo, cargo o comisión públicos (Código Penal Federal, 2020, p. 99).

Por su parte en los códigos penales estatales, el delito de feminicidio en la Ciudad de México se encuentra en el artículo 148 Bis, y en el Estado de México en el artículo 242 Bis.

1.2 EL PROBLEMA DEL FEMINICIDIO EN MÉXICO

El feminicidio en México ha existido de manera constante. El país se ha destacado por presentar casos que han trascendido de manera internacional debido al número de muertes y a la impunidad de estos crímenes. Asimismo, se ha señalado la incompetencia del Estado mexicano para resolverlos, la revictimización⁸ y la posible complicidad de las autoridades con los grupos criminales, así como con empresarios y narcotraficantes, como señala el caso de Ciudad Juárez.

Será precisamente Ciudad Juárez desde donde empezaremos a exponer este problema en México. Ciudad Juárez se encuentra ubicada en el estado de Chihuahua; es una ciudad fronteriza que se localiza al borde del río Bravo. Su economía está basada principalmente en la industria maquiladora. La ciudad se volvió mediática a raíz de los asesinatos de mujeres ocurridos entre 1993 y 2005; se calcula que fueron asesinadas 442 niñas y mujeres aproximadamente (aunque a la fecha el feminicidio sigue siendo un problema en esa ciudad). Estas mujeres, en su mayoría jóvenes y trabajadoras de la maquila, eran encontradas muertas en diversos parajes desérticos y lotes abandonados; sus cuerpos presentaban señales de tortura.⁹

Se formularon diversas hipótesis que intentaron explicar el fenómeno de estos feminicidios;

⁸ Se conoce como *revictimización*, *victimización secundaria* o *doble victimización* el proceso mediante el cual se produce un sufrimiento añadido por parte de instituciones y profesionales encargados de prestar atención a la víctima (ya sea de malos tratos o violencia de género, secuestros, abusos sexuales, etc.) a la hora de investigar el delito o instruir las diligencias oportunas en el esclarecimiento de lo ocurrido: jueces, policías, abogados, entre muchos otros.

⁹ Aunque existe este tipo de feminicidio al que Julia Monárrez (2019) llama “feminicidio sexual sistémico”, también se presentaron en estos años casos donde los feminicidios ocurrían en el hogar y los principales sospechosos eran las parejas sentimentales de las víctimas.

en la mayoría de ellas se atribuyó la impunidad de los casos a la incapacidad del gobierno mexicano para combatir al crimen organizado. Por ejemplo, Sergio González (2002, pp. 50-58) señaló la celebración de orgías multitudinarias por magnates reconocidos de la ciudad, así como prácticas de magia negra y pornografía sádica.

Por otro lado, Marcos Fernández y Jean-Cristophe Rampal atribuyeron estos asesinatos a policías y expolicías constituidos en una mafia narcotraficante denominada La Línea. Ésta realizaba asesinatos como parte de sus celebraciones al lograr pasar un cargamento de droga a Estados Unidos (Fernández y Rampal, 2008, pp. 132-134).

Finalmente, una tercera hipótesis que construyó Rita Laura Segato sugirió que los asesinatos eran crímenes de odio realizados como parte de ritos de iniciación entre fraternidades de criminales que querían comprobar su lealtad cometiendo este tipo de actos misóginos. Por lo que ella señaló que no había sólo un asesino, sino múltiples asesinos y los asesinatos no tendrían una carga instrumental (Segato, 2013, p. 33).

Lo cierto es que actualmente la mayoría de estos crímenes están en la impunidad. Uno de los casos más notorios de esta ciudad fue el del campo algodonnero. En el año 2009, la Corte Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) dictó la sentencia del Caso González y otras (“Campo Algodonnero”) contra México. Allí la CIDH sentenció al Estado mexicano por no actuar con la debida diligencia para esclarecer los feminicidios de las jóvenes Claudia Ivette González, Esmeralda Herrera Monreal y Laura Berenice Ramos Monrrez (en adelante “las jóvenes González, Herrera y Ramos”), cuyos cuerpos fueron encontrados en un campo algodonnero de Ciudad Juárez el día 6 de noviembre de 2001.

Se responsabiliza al Estado por “la falta de medidas de protección a las víctimas, dos de las cuales eran menores de edad; la falta de prevención de estos crímenes, pese al pleno conocimiento de la existencia de un patrón de violencia de género que había dejado centenares de mujeres y niñas asesinadas; la falta de respuesta de las autoridades frente a la desaparición [...]; la falta de debi-

da diligencia en la investigación de los asesinatos [...], así como la denegación de justicia y la falta de reparación adecuada” (Corte Interamericana de Derechos Humanos, 2009).

En su definición de *feminicidio*, Marcela Lagarde señaló que éste es un crimen de Estado. Esto se debe a que hay condiciones para el feminicidio cuando el Estado o alguna de sus instituciones no dan suficientes garantías a las niñas y las mujeres y no crea condiciones de seguridad que garanticen sus vidas. También se da cuando el Estado es parte estructural del problema por su signo patriarcal y por su preservación de dicho orden (Fregoso, 2011, p. 19).

Por desgracia la violencia contra las mujeres y en especial la violencia feminicida, hoy en día se ha extendido a todo el país.¹⁰ El primer estudio que se hizo en torno al feminicidio a nivel nacional fue cuando se creó la Comisión Especial para Conocer dar Seguimiento a las Investigaciones de los Homicidios en la República Mexicana y la Procuración de Justicia Vinculada. Esta Comisión realizó un diagnóstico sobre la violencia feminicida en todo el país entre los años 1999-2006. En este primer diagnóstico se obtuvo que más de

¹⁰ Se puede utilizar el término *necropolítica* (Mbembe, 2011) para definir este fenómeno, en el que la soberanía es el poder de dar muerte y que se ha ligado a la masculinidad. Ésta se define necropolíticamente por el derecho de los hombres de dar muerte, mientras que la femineidad se define biopolíticamente por la obligación de las mujeres de dar la vida. Se sugiere que los regímenes políticos actuales obedecen al esquema de hacer vivir y dejar morir. Además, existe una cosificación del ser humano propia del capitalismo, donde el cuerpo se convierte en una mercancía susceptible de ser desechada y las personas ya no se conciben como seres irremplazables, inimitables e indivisibles, sino que son reducidas a un conjunto de fuerzas fácilmente sustituibles. También se puede agregar el concepto de *máquina feminicida* dado por Sergio González (2007, p. 7) y que también retoma Sayak Valencia (2016, p. 2) para relacionar el feminicidio con la necropolítica. La *máquina feminicida* sería el aparato que creó las condiciones para los asesinatos de las mujeres en Ciudad Juárez y a su vez desarrolló las instituciones que garantizaron su impunidad legalizándolos. Esto dio como resultado el desarrollo del feminicidio en todo el país al mandar un mensaje muy claro de que los asesinatos de mujeres eran permitidos pues la mayoría de los casos quedaban impunes.

seis mil mujeres y niñas habían sido asesinadas en seis años. Los estados que presentaban más homicidios de niñas y mujeres eran Nayarit en el 1º, Oaxaca 2º, Estado de México 3º y Guerrero en el 4º; el estado de Chihuahua ocupaba el 6º. A partir de este estudio se pudo observar la gravedad de este crimen y como es que se debía a un conjunto de determinaciones basadas en la dominación y el sexo. También se pudo constatar cómo esta dominación se recrudecía en condiciones de menor desarrollo social de las mujeres (Fregoso, 2011, p. 73).

En la actualidad estas cifras se han modificado y el problema se ha agravado aún más. Tan sólo en 2020, se reportaron 3723 muertes violentas de mujeres en todo el país y los presuntos delitos de feminicidio fueron 948 según datos oficiales (figura 1). De enero a junio de 2021, los cinco estados con más delitos relacionados con feminicidio fueron Estado de México con 66, Jalisco con 42 y Veracruz con 31 (Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública, 2021).

Otras fuentes, como el mapa de María Salguero (como se citó en Romo, 2020), indican un aumento de las cifras donde se “asesinarían 11

mujeres al día y el 90% de los agresores quedaría impune”.

Como una de las acciones para paliar la violencia feminicida en el país, se realizó la implementación de la Alerta de Violencia de Género contra las Mujeres (AVGM) en el 2007. Esta alerta es un mecanismo de protección de los derechos humanos establecida en la Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia de Género. Consiste en un conjunto de acciones gubernamentales de emergencia para enfrentar y erradicar la violencia feminicida o agravios comparativos que impida el ejercicio pleno de los derechos de las mujeres en un territorio determinado. En la actualidad, diecinueve de treinta y dos estados de la República Mexicana se encuentran en Alerta de Género (figura 2).

En el Estado de México, se declaró la Alerta de Género el 31 de julio de 2015 en 11 municipios: Ecatepec de Morelos, Nezahualcóyotl, Tlalnepantla de Baz, Toluca de Lerdo, Chalco, Chimalhuacán, Naucalpan de Juárez, Tultitlán, Ixtapaluca, Valle de Chalco y Cuautitlán Izcalli (Instituto Nacional de las Mujeres, 2021). En la Ciudad de México, la jefa de Gobierno Claudia Sheinbaum

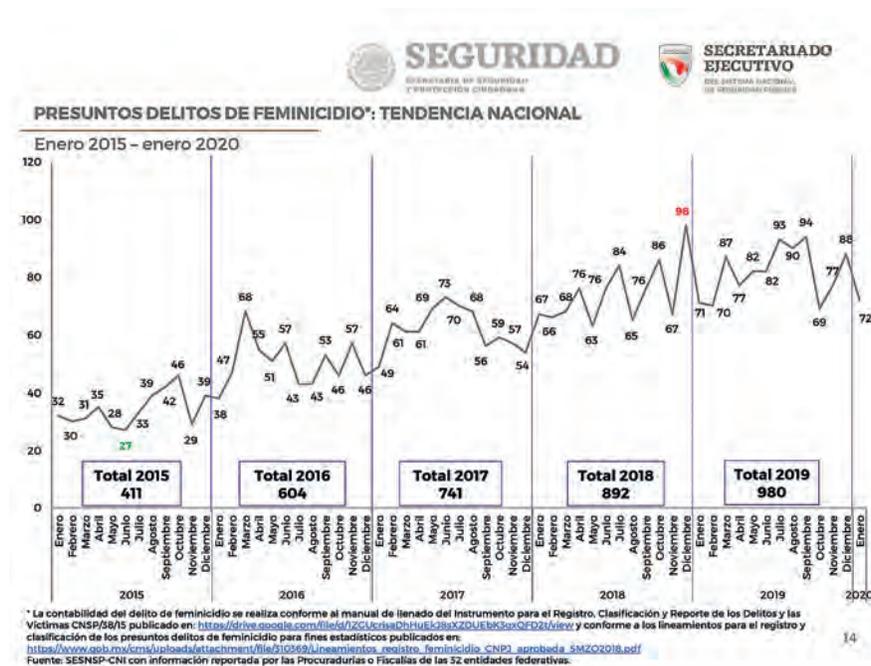


Figura 1
Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública, *Cifras de feminicidios del 2015 al 2021*

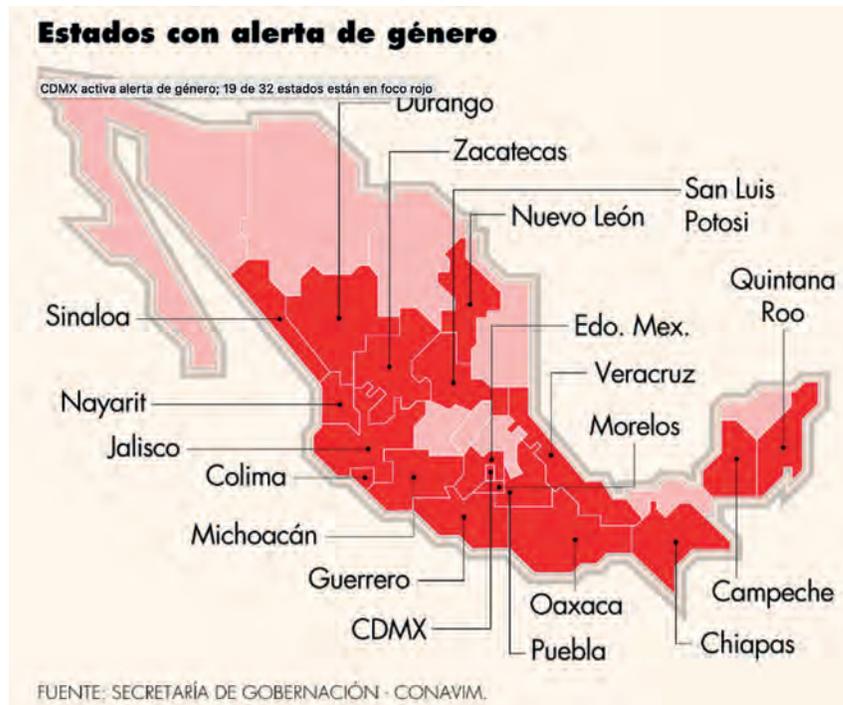


Figura 2
CONAVIM, *Estados de la República Mexicana con Alerta de Género*, 2020

decretó la Alerta por Violencia de Género el 21 de noviembre de 2019 después de una gran presión por diversas organizaciones, que pedían la Alerta desde la administración de Miguel Ángel Mancera al ser la Ciudad de México una de las entidades con más cifras de feminicidios.

1.3 ARTE, FEMINICIDIO Y ESPECTÁCULO

Al ser México uno de los países que más ha presentado una problemática en torno al tema de los feminicidios, es uno de los países que ha generado diversas propuestas artísticas alrededor de este tema, sobre todo en los años en que ocurrieron los feminicidios en Ciudad Juárez. Más recientemente se han incorporado nuevas propuestas al ser el feminicidio un problema nacional.

En la música, grupos como Los Tigres del Norte hablaron de los feminicidios en su canción “Las muertas de Juárez”, la cual generó mucha polémica pues fueron acusados de usar la infelicidad ajena para ganar dinero. También Tori

Amos en 1999 incluyó el título “Juárez” en su álbum *To venus and back*. Actualmente “Canción sin miedo” de Vivir Quintana es un himno en las marchas feministas del país.

En la literatura existen libros como *Ni una más: 40 escritores contra el feminicidio*, una publicación italiana escrita entre el 2012 y el 2013, la cual fue traducida al español por traductores del Colegio de Letras Italianas de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad Nacional Autónoma de México), coordinados por Clara Ferri. Aunque los cuentos son de autores italianos, no están muy alejados de la realidad mexicana, pues los feminicidios y la impunidad son conflictos que vivimos en México.

También se encuentra *2666* de Roberto Bolaño, el cual fue aclamado por hibridar el género de la nota policial (la nota roja y el archivo forense) con la novela. En este libro Roberto Bolaño cuenta la historia del escritor Benno von Archimboldi, quien está perdido en Santa Teresa, lugar donde hay un asesino de mujeres. En esta novela, Bolaño recapitula 110 asesinatos y violaciones ocurridos en aquella ciudad, las referencias aluden a Ciudad Juárez.

En el 2021 Cristina Rivera Garza publicó *El invencible verano de Liliana*, una obra realizada con el archivo de su hermana Liliana, quien fue víctima de feminicidio en la Ciudad de México en 1990.

Dentro de la crónica periodística está el libro *Huesos en el desierto* de Sergio González Rodríguez, publicado en 2002. Es una investigación que documenta algunos de los asesinatos ocurridos en Ciudad Juárez, desentraña los actos de impunidad y plantea hipótesis sobre las muertes de las jóvenes en relación con el narcotráfico, la magia negra y las películas *snuff*.¹¹

En 2018 Lydiette Carrión publicó *La fosa de Agua. Desapariciones y feminicidios en el Río de los remedios*, una crónica periodística que entrelaza diversos casos de feminicidio y desaparición ocurridos en Los Héroes Tecámac, Estado de México. Gran parte de estos crímenes se vinculan con Erik San Juan Palafox, un exmilitar asociado con el crimen organizado.

En el teatro hay propuestas como *Mujeres de Arena* (2002), la cual trata el problema de Ciudad Juárez y fue escrita por personas cercanas a las víctimas. Al final de las representaciones se realizaba un debate en torno al tema con abogados y organizaciones sociales.

En cuanto a la imagen en movimiento y el cine existen documentales como *Señorita Extraviada* (2001) de Lourdes Portillo (figura 3), un documental testimonial sobre los casos de Ciudad Juárez. Reúne los testimonios de las madres, algunas víctimas que se salvaron de ser asesinadas, así como de Irene Blancas, la abogada de Abdel Latif Sharif, quien fue injustamente culpado por los asesinatos de las mujeres. También podemos ver las calles de Ciudad Juárez y algunas partes del desierto donde trabajan grupos de rastreadores en búsqueda de los cuerpos.

El documental *Juárez: Desierto de esperanza* (2002) de Cristina Michaus (figura 4) menciona las cifras de feminicidios en Ciudad Juárez, do-

documenta algunos de los lugares donde fueron encontrados los cuerpos y finalmente divisa un foco de esperanza en las organizaciones sociales que se han formado para defender a las mujeres que sufren de violencia doméstica, como es el Grupo 8 de Marzo y Casa Amiga.

Recientemente Netflix realizó el documental *Las tres muertes de Marisela Escobedo* (2020), documental que retrata la búsqueda de justicia de Marisela Escobedo ante el feminicidio de su hija Rubí Marisol Frayre y cómo se enfrenta a la impunidad, hasta que en su camino encuentra la muerte a manos del crimen organizado en complicidad con el gobierno de Cesar Duarte (figura 5).

Han existido otras producciones más comerciales, como *Bordertown*, una película de Hollywood protagonizada por Jennifer López, quien interpreta a Lauren Adrian, una periodista que decide investigar sobre las asesinadas de Juárez para realizar un reportaje. En la ciudad encuentra a Díaz (Antonio Banderas), un periodista local que le ayuda con su misión.

Pero sin lugar a duda, es dentro de las artes visuales donde se han realizado la mayor cantidad de propuestas en torno al tema. Una de las primeras exposiciones fue realizada por Viejaskandalosas en 2001, colectivo fundado por Gabriela Parra con la misión de denunciar las muertes ocurridas en Ciudad Juárez. Este grupo organizó varios espectáculos multimedia en el 2001 en el este de Los Ángeles. En el 2002 hizo una caravana desde Los Ángeles hasta el Instituto Nacional de Bellas Artes en Ciudad Juárez, donde se efectuó una exposición y una protesta de tres días en las calles de la ciudad. Durante este evento también Diana Washintong,¹² periodista de El Paso, Texas, dictó una conferencia.

Igualmente, en el 2002 se llevó a cabo la exposición *Hijas de Juárez*, curada por Rigo Maldonado y Victoria Delgadillo, en el espacio de arte chicano denominado SPARC (Social & Public

¹¹ Cabe decir que Roberto Bolaño retomó las pesquisas de Sergio González Rodríguez para su novela *2666*.

¹² Diana Washington se dedicó a investigar sobre las mujeres asesinadas de Juárez durante más de diez años. Véase Washington (2005).



Figuras 3, 4 y 5

Lourdes Portillo, Cristina Michaus y Netflix, Posters de los documentales *Señorita Extraviada*, (2001); *Juárez Desierto de Esperanza*, (2002) y *Las tres muertes de Marisela Escobedo*, (2020).

Resource Center), en la playa de Venecia. Esta exposición incluyó a cuarenta y cinco artistas visuales y performanceros radicados en Los Ángeles. En el mismo año, pero en el mes de agosto, Coco Fusco, una artista cubana estadounidense efectuó el performance *Women in Black*, una manifestación frente a la sede de la Organización de Estados Americanos en Washington, D. C, donde varias mujeres se unieron en una gran manta negra a manera de protesta.

Según comenta la artista Mónica Mayer (2010), las primeras exposiciones se dieron en Estados Unidos por artistas chicanos, ya sea que en éstas colaboraran artistas mexicanas o no. Esto fue así quizá porque el miedo que se vivía en México imposibilitó el que se realizaran estas primeras exposiciones o bien porque no había tanta tradición de hacer un trabajo político en el país. Lo cierto es que fue en Estados Unidos donde se em-

pezó a representar a las muertas de Juárez dentro de las artes visuales.

Ya posteriormente se realizarán las representaciones de artes visuales que tratarán el tema del feminicidio en México. Respecto de este tema, Rosa María González realizó una tesis de maestría en la que registra las obras artísticas que se presentaron en una exposición que ella también organizó en Ciudad Juárez en el 2005, titulada *Más allá del dolor* –oleos, esculturas, videos y fotocopias ampliadas–, cuyo tema era la violencia contra las mujeres en aquella ciudad.

Rosa María clasificó en dos categorías las representaciones artísticas que participaron: 1) aquellas que pretenden solidarizarse con las víctimas y que evitan hablar directamente sobre la violencia; 2) las que recrean y exaltan la violencia y nos ubican a los espectadores como testigos del crimen o de los cuerpos abandonados. Para ella, la segunda perspectiva estaría asociada con la in-

dustria cultural, en la que el arte se vuelve mercancía e intenta satisfacer la demanda específica del mercado. “Aquí encontramos las representaciones de la violencia feminicida que exaltan, invitan y ofrecen imágenes de esa violencia como fuente de placer. Existen numerosos ejemplos que circulan amplia y lícitamente en todos los medios de comunicación” (González, 2009, p. 43).

Aunque en su tesis González intenta llevarnos a lo que nombra como “pornografía sádica radical”, mi intención de citar la división que ella realiza dentro de las representaciones artísticas del feminicidio es porque existen representaciones que, por la manera que tratan el tema del feminicidio, hacen una espectacularización de la violencia. Esta espectacularización no sólo es perceptible en las obras artísticas, sino también en aquellas fotografías que toma la prensa sensacionalista o la nota roja y que llegan a veces a ser la materia prima o la fuente de inspiración de algunas obras de arte.

Con espectacularización¹³ y repetición de la violencia me refiero a la manera en que las víctimas de violencia o feminicidio son representadas, sobre todo en los medios de comunicación, al realizarse una revictimización, exposición y sexualización del cadáver. A este respecto, Rita Segato menciona que a una mujer víctima de feminicidio se la mata mil veces en la pantalla de televisión, puesto que la noticia se repite, se analiza y se buscan detalles sin ningún cuidado. Así, compara la mediatización que tiene el suicidio y la mediatización de los feminicidios. En el suicidio la agenda mediática decidió no informar al respecto porque se percibió que éste era contagioso.¹⁴ Asimismo, el feminicidio es contagioso;

no es que no se deba informar sobre los feminicidios, sino que la manera en que se informa es para atraer espectadores y el crimen se convierte en espectáculo, entonces el crimen se promueve.

Aunque al agresor se lo muestre como un monstruo, es un monstruo potente y para muchos hombres la posición de mostrar potencia es una meta. Entonces el monstruo potente es éticamente criticado, es inmoral, pero a pesar de eso es mostrado como un protagonista de una historia y un protagonista potente de una historia. Y eso es convocante para algunos hombres, por eso se repite (Segato, como se citó en Trepiana, 2019).

Lo que recomienda la Comisión Nacional de Derechos Humanos (CNDH) como parte del derecho al debido proceso es que en caso de feminicidio se debe resguardar la información y datos personales de las víctimas. Se debe proteger lo que se refiere a la vida privada, por lo cual no debe haber filtración de información por parte de la Fiscalía General de Justicia, y se debe garantizar que los medios de comunicación no tengan acceso a los registros de información.¹⁵ Asimismo, por respeto a la memoria e imagen de las personas, se debe de dar un trato digno, absteniéndose de fotografiar o videografiar el cuerpo de la víctima, salvo por efectos periciales o de investigación, tomando las medidas necesarias para evitar que terceras personas lo hagan. Resulta una injerencia arbitraria a la intimidad familiar la publicación innecesaria de imágenes del cadáver (Comisión de Derechos Humanos del Distrito Federal, 2018, p. 81).

Además, como señala el colectivo Abogadas con Glitter y *Un manual urgente para la cobertura de violencia contra las mujeres y feminicidios en México* (publicado por la Iniciativa Spotlight en

¹³ Las lógicas de lo espectacular fueron definidas por Guy Debord (1999), quien menciona que la vida entera de las sociedades se anunciaba como una inmensa acumulación de espectáculos, y la relación social entre las personas estaba mediatizada por las imágenes.

¹⁴ Rita Segato señala que el no informar tampoco sería lo correcto puesto que en el caso del suicidio no hay manera de prevenirlo entre las poblaciones jóvenes.

¹⁵ En México, reproducir estas imágenes, incluso a través de internet, representa una violación a diversas leyes, como la Ley General de Víctimas, la de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia o la de Transparencia y Protección de Datos Personales, pues afecta los derechos de la persona, aun cuando haya fallecido, así como el de las víctimas indirectas, es decir, su familia.

conjunto con la ONU e INMUJERES): aquellas imágenes y videos filtrados a los medios de comunicación de las escenas del crimen y que se divulgan y vuelven virales

se desvirtúan como elementos probatorios, y estas inconsistencias pueden violar el debido proceso y tirar una vinculación a proceso, aunque el señalado sea confeso [...] el peso de la difusión de las imágenes y datos radica en que muestra un mal manejo de información, filtración y difamación, además de no observancia en los protocolos para la recolección y manejo de pruebas. Si esta evidencia que fue mal recolectada quedare no admisible y no hubieran más elementos para comprobar la culpabilidad del acusado, se podría derivar en un caso de impunidad (Zavala, 2020).

Cuando comencé esta tesis, existían leyes como la Ley General de Víctimas, la de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia o la Ley de Transparencia y Protección de Datos Personales, que señalaban como una violación a los derechos humanos el realizar exposiciones mórbidas del cadáver y mercantilizar la muerte.¹⁶ Sin embargo, no existía una ley específica que sancionara a los funcionarios públicos que realizaban filtraciones de información de carpetas abiertas a la prensa.

Fue después del feminicidio de Ingrid Escamilla, ocurrido el 9 de febrero de 2020, y de las protestas feministas (figura 6); que la fiscal de la Ciudad de México Ernestina Godoy presentó una iniciativa ante el Congreso capitalino, el día 14 de febrero de 2020, para modificar el Artículo 293 Quáter del Código Penal de la CDMX. Con ello se buscaba evitar filtraciones –por parte de servidores públicos a la prensa– de información delicada de las víctimas de agresiones e investigaciones penales.

¹⁶ De acuerdo con Salmerón, Carrión y Montoya (2021, p. 7), aunque en México existe un amplio marco legal a nivel local y federal que protege a las mujeres y niñas de ser violentadas en los medios de comunicación, son raras y casi nulas las veces en que algún periódico, revista, radiodifusora, televisora o sitio web de noticias ha sido sancionado por ello

El febrero de 2021, en la Ciudad de México finalmente se aprobó la Ley Ingrid, la cual es un “conjunto de reformas legislativas que buscan evitar la exposición de las personas ante los medios para proteger la intimidad y dignidad de las víctimas y sus familiares, combatir la violencia mediática de género y su normalización; sancionando a las personas y servidores públicos que realicen dichas conductas” (Orden Jurídico Nacional, s. f.). La ley penaliza con dos a seis años de cárcel y multa a quienes difundan por cualquier vía imágenes de las víctimas mortales, especialmente de feminicidios, o comercialicen con esos documentos (Morán, 2021).

El 23 marzo de 2022 la Ley Ingrid fue aprobada a nivel federal con 470 votos a favor, 0 en contra y 0 abstenciones. Así, se reformó el artículo 225 del Código Penal Federal y la ley pasó al Senado (Muñoz, 2022). La Ley Ingrid establece sanciones de 100 a 150 días de multa o de cuatro a diez años de cárcel a los servidores públicos que violen lo establecido en el Código Penal Federal.

Se puede decir y denunciar que en México ha existido una falta de profesionalismo por parte de los peritos, servidores públicos y medios de comunicación que actúan sin referentes metodológicos, éticos y legales. En el país se vive un proceso de habituación al horror con el bombardeo constante de imágenes violentas. Ya en su libro *Ante el dolor de los demás*, Susan Sontag apelaba que el no condolernos ni retraernos ante las imágenes de horror nos convertía en monstruos morales. No obstante, también mencionaba que la conmoción se podía volver de uso corriente pues la gente tiene medios para defenderse de aquello que la perturba y en ocasiones lo que hacen es simplemente no mirar o también pueden habituarse. “Al igual que se puede estar habituado al horror de la vida real, es posible habituarse al horror de unas imágenes determinadas” (Sontag, 2003, p. 96).

De esta manera, en México, el problema del feminicidio lleva cerca de treinta años y éste a su vez se ha extendido por todo el territorio nacional –generando las imágenes antes mencionadas



Figura 6

Paola García, *Un grupo de feministas se manifestó el día 14 de febrero del 2020 en la antimonumenta de Bellas Artes unos días después que el periódico La prensa mostrará imágenes del feminicidio de Ingrid Escamilla y la niña Fátima Aldrighetti*, fotografía digital, 2020

de espectacularización-. Por ello, podemos pensar que también hay una cierta insensibilidad por parte de la población hacia aquellas imágenes que representan la violencia. No sólo nos hemos habituado a ver las imágenes de cuerpos o asesinatos de mujeres, sino que, debido a la guerra contra el narcotráfico originada en 2007 por el expresidente Felipe Calderón, las imágenes del horror se han extendido a otros cuerpos: hombres, migrantes, niños, periodistas, personas LGBTTTI y diversos cuerpos que indican que la violencia se encuentra generalizada.

En cuanto a los medios de comunicación, el 25 de marzo del 2011 se presentó en la Ciudad de México un Acuerdo para la Cobertura Informativa de la Violencia (ACIV), en el que diarios, televisoras, radiodifusoras, y sitios web mexicanos firmaron una serie de criterios para regular la exhibición y reproducción de imágenes violentas. Sin embargo, aquellos que firmaron el acuerdo siguieron cubriendo la violencia del crimen organizado con sus propios criterios y sin tomar en

cuenta los lineamientos establecidos en el ACIV. Algunos medios criticaron esta iniciativa como ley mordaza pues reclamaron que la prensa de hoy en día lo único que hacía era retratar la descomposición política, económica y social, y que en sus páginas sólo se estaba retratando el drama y el dolor de los ciudadanos de a pie.

En este sentido, tampoco se trata de presentar una imagen del país donde la violencia no existe o no pasa nada, puesto que vivimos en una democracia donde es fundamental la libertad de expresión y la libertad de información. Sin embargo, habría que definir qué entendemos por expresión y por información.

La *información* concierne a un hecho que se da a conocer a un público después de una investigación, para describir un acontecimiento y dar información objetiva sobre ello. En cuanto a la *expresión*, el término refiere a todo lo que puede ser dicho o expresado por el lenguaje, el arte y la creación. Es un concepto más amplio que la información pues se expresan emociones, obse-

siones, ideas, etc. En ambas se establece una relación con un destinatario y en ocasiones con millones; por esto, la información debe ser lo más objetiva posible y la expresión debe evitar insultar o humillar. La libertad de expresión se detiene donde se convierte en xenofobia, racismo, homofobia, misoginia etc. (Marzano, 2007, p. 96).

Lo que se plantea es una cuestión de responsabilidad y de ética, donde los profesionales de la imagen y la información sensibilicen al público ante el horror de lo que ocurre bajo una visión de los derechos humanos y de la dignidad humana. Donde no se entorpezca el acceso a la justicia, que no se revictimice, es decir, que no se ponga en peligro la dignidad humana de víctimas. Así, de lo que se trata es de analizar cuáles son los encuadres que existen en las representaciones que se están haciendo sobre la violencia y que es lo que estas imágenes están dejando fuera.

Como ejemplo del tipo de obras artísticas que reproducen la violencia está la obra de Catalina Antonio Granados. En 2016, expuso sus dibujos en las ventanas del aparador de un edificio de la Universidad de Nueva York, en la Calle 12 y Broadway. El objetivo de la artista era retratar los casos de feminicidio en el Estado de México, por lo cual realizó una serie de dibujos donde se pueden ver cuerpos desnudos o masas llenas de sangre. La artista habla sobre su inspiración en un texto de Susan Sontag y la repetición de los cuerpos donde se llegan a despersonalizar dado

el número de casos que existen en aquella localidad. No obstante, me parece que la artista no hace más que repetir la posición en que estos cuerpos son encontrados llenos de sangre, es decir, repite los encuadres dados por la prensa, sólo que con técnica del *gouche*.

En los dibujos no están presentes los nombres de las víctimas, no hay datos contextuales de cómo murieron o a qué se refiere el feminicidio; tampoco podemos ver algo que nos remita al espacio geográfico del que ella habla, que es el Estado de México. En su lugar vemos a los cuerpos rodeados de un espacio blanco sin línea de horizonte, lo que nos hace pensar que están flotando. El punto de vista es parecido a los de la nota roja, donde las mujeres son representadas desnudas y en posición horizontal. Si bien Catalina vacía y extrae los cuerpos de la nota roja y los coloca en un nuevo espacio de color blanco y dentro del cubo blanco de la galería, ese nuevo espacio donde los coloca tampoco nos provee de mucha información sobre las víctimas y lo que les sucedió. Lo que sí nos permite este nuevo espacio es ver las formas, los colores, y reconocer las figuras femeninas con mayor atención y detenimiento (figuras 7 y 8).

La obra de Ambra Polidori *¡Visite Ciudad Juárez!* también se encontraría dentro de estas características de reproducción de la violencia. Las imágenes de Ambra provienen del Departamento de Identificación Criminal de la Procuraduría



Figuras 7 y 8

Catalina Antonio Granados, *Dibujos sobre el feminicidio*, gouache sobre papel, 2016



Figura 9
Ambra Polidori, *¡Visite Ciudad Juárez!*,
Instalación, exhibidor con postales,
2003-2010

General de Justicia del Estado de Chihuahua, donde se muestran cadáveres de forma explícita.¹⁷ La obra consiste en un exhibidor de postales giratorio de cinco niveles de color rosa, en donde están exhibidas varias postales que el espectador se puede llevar como un *souvenir*. Las postales incluyen imágenes donde podemos ver cuerpos y restos de las víctimas de feminicidios de Ciudad Juárez. A modo de ironía, las postales rosas tienen escrito también con rosa la frase “¡Recuerdo de Ciudad Juárez!” (figura 9).

La artista pretendía realizar un acto político de denuncia ya que los espectadores debían enviar las postales al Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos. Más tarde al ser exhibidas en el 2011 en la exposición de *Espectrografías: memorias e historias*, en el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), las postales no traían ninguna dirección por lo que cada espectador decidió el destino de su postal.

Como mencioné, existe un debate actual que nos incita a preguntarnos: ¿el problema de la espectacularización y reproducción de la violencia

contra las mujeres no estaría verdaderamente en la difusión de imágenes de violencia, sino en la reproducción y repetición de los encuadres que contienen estas imágenes? (con *encuadres* me refiero a la manera en que se interpreta el feminicidio) ¿Qué es lo que se deja fuera de la imagen? ¿Qué es lo que se presenta continuamente?

A estos encuadres Judith Butler los denomina *marcos*. La fotografía es una interpretación visual porque, al enmarcar la realidad, ya ha determinado lo que va a contar dentro del marco. Hay una delimitación que es interpretativa, como lo son los distintos efectos del ángulo, enfoque, luz, entre otros. Así, la cuestión para la fotografía no es sólo lo que muestra, sino también cómo lo muestra. El cómo no sólo organiza la imagen, sino que, además, trabaja para organizar nuestra percepción y nuestro pensamiento (Butler, 2010, p. 21).

Los marcos rigen lo perceptible y ejercen una función delimitadora, y con ello dejan fuera cierta porción del campo visual. Si bien cada imagen es un recorte ya que en ella no se puede presentar todo, los encuadres reiterativos serían operaciones con un trasfondo político donde se delimita el ámbito de la representabilidad. Esto tendría

¹⁷ Algunos medios mencionan que la artista les puso un filtro y que no escogió las imágenes más violentas que logró retratar.

como consecuencia una afectación en nuestra capacidad de respuesta ante el sufrimiento, ya que a través de lo visual se asignan las normas que caracterizan lo humano, con lo que se definiría quién es humano y quién no.

En el caso de las imágenes de feminicidio habría que observar cómo es que los cuerpos son representados y qué otras maneras de representar a las víctimas se están dejando fuera. ¿Qué tan informativas son las imágenes? ¿Qué encuadres son los que se repiten? ¿Será que sólo se favorecen aquellos que representan a las víctimas de feminicidio como objetos y víctimas sacrificiales?¹⁸

En este aspecto suelo preguntarme por qué al haber tantas imágenes del feminicidio, éstas no causan una gran indignación que haya desembocado en que se paren los feminicidios en México, o que la mayoría de la población salga a protestar por lo que está ocurriendo. No demerito el movimiento social surgido por las madres de las víctimas de feminicidio ni al movimiento feminista que apoya las manifestaciones. Me refiero a que quizás la gran mayoría de la población hemos introyectado el que una mujer sea retratada como objeto sexual, objeto del deseo, fuerza de trabajo, personas al cuidado y al servicio de otras (Berlanga, 2018, p. 102), en la explotación y la pobreza que percibimos a las mujeres como algo menos que humano y por lo tanto no dignas de duelo, como menciona Butler.¹⁹

¹⁸ Rita Segato (2018, p. 14) comenta que los medios nos deben una explicación sobre por qué no es posible retirar a la mujer de ese lugar de víctima sacrificial, expuesta a la rapiña en su casa, en la calle y en la sala de televisión de cada hogar.

¹⁹ Existe una distribución diferencial de la precariedad y la capacidad de ser llorados, pues hay poblaciones que son marcadas como perdibles o desahuciadas. Por eso, cuando estas vidas se pierden no son objeto de duelo, ya que la pérdida de tales poblaciones es necesaria para proteger la vida de los “vivos”. Las mujeres vivimos y sufrimos la precariedad, dentro del trabajo donde recibimos menores sueldos que los hombres por igual trabajo; en el ámbito doméstico nuestras labores no son consideradas un trabajo por lo que sufrimos de explotación. Nuestros cuerpos han sido considerados objetos, mercancías, botines de guerra y máquinas de produc-

Cabe decir que la *interseccionalidad*²⁰ nos daría la respuesta a una mayor degradación, impunidad, opresión en la categoría de lo humano. El nivel de violencia, discriminación, vulnerabilidad y mortandad estaría más presente en aquellas personas que tienen menos privilegios.

Si bien el arte siempre se ha caracterizado por buscar esas “otras” representaciones, como bien señala Rosa María González, en ocasiones ha caído en satisfacer las demandas consumistas como muestran los ejemplos anteriores.

Las obras que presentaré a continuación son proyectos artísticos centrados también en el campo de las artes visuales (exceptuando el de la fotografía, el cual se tratará más adelante), que, me parece, han buscado realizar esas otras representaciones, hablando, sí, de la violencia, pero usando diferentes estrategias para abordar el tema del feminicidio.

1.3.1 *Zapatos rojos*, de Elina Chauvet

Elina Chauvet, arquitecta de formación por la Universidad de Chihuahua, realizó en el 2009 *Zapatos Rojos*, una obra de arte público procesual, que trata el tema de los feminicidios y las desapariciones de mujeres. En un inicio la obra estaba inspirada en Ciudad Juárez, ya que la hermana de la artista fue víctima de feminicidio por parte de su compañero sentimental en aquella ciudad. Mas tarde, la artista decidió que al ser la violencia contra las mujeres un problema universal, la obra fuera realizada de tal manera que se pudiera adaptar a cualquier contexto.

ción de vida. Por lo que en el momento en que no aceptamos la subordinación de la que somos objeto, nos convertimos en una clase asesinable.

²⁰ *Interseccionalidad* es un término académico introducido en 1989 por Kimberlé Crenshaw. El término refiere a cómo las mujeres, las personas racializadas, *queer*, con una discapacidad y todos/as aquellos/as que se consideran la otredad comparten intersecciones en su opresión o pueden encarnar intersecciones de diferentes opresiones en una misma persona.

Los pasos para la realización de la pieza son: en primer lugar, lanzar una convocatoria pública en la que se invita a la población –donde se vaya a presentar la obra– a donar zapatos de mujeres. Después se pasa a una segunda fase donde se dan talleres sobre violencia de género y feminicidio; a la par que se pintan los zapatos de color rojo. Y finalmente la obra es expuesta en algún sitio público.

La obra está sustentada simbólicamente en el uso del zapato rojo, el cual por un lado representa la ausencia de las mujeres desaparecidas o asesinadas a través de la presencia de esta prenda de vestir. Por otro lado, está el color rojo, el cual representa la sangre de las víctimas, pero también el amor y el corazón de la esperanza. La artista comenta que no quería realizar una pieza artística que fuera completamente negativa, sino que también se pudiera sentir el amor, donde la transformación del dolor y la violencia contra las mujeres se pudiera realizar a través de una nueva educación.

Quizás la pieza sólo es un pequeño acto, pero cuando la obra se presentó por primera vez el 22 de agosto del 2009 en Ciudad Juárez (figura 10), logró romper el silencio sobre lo que estaba pasando en aquella ciudad, ya que los periodistas tenían miedo de hablar sobre las muertas de Juárez pues muchos de ellos habían sido amenazados y perseguidos. Entonces al escribir sobre

la obra, los periodistas pudieron hablar sobre el tema de manera no directa.

La obra al ser de carácter público fue un precedente de la generación de los grandes movimientos de mujeres que marcharon en las calles en Ciudad Juárez exigiendo justicia. La primera obra se realizó con trescientos zapatos donados por mujeres pertenecientes a Ciudad Juárez; en ocasiones estos zapatos habían sido donados por familiares de las víctimas de feminicidio. Así, la obra exploró la ausencia a través de la evocación espectral pues la artista trabajó con vestigios de la violencia que estaban enmarcados por memorias específicas.

Considero que esta obra no espectaculariza el feminicidio porque se hace forma muy discreta y simbólica. Los zapatos rojos sirven como metonimia y también como sinécdoque de las mujeres asesinadas en una relación de dependencia; son un símbolo que representa su ausencia al presentar sólo una parte –zapato– del todo –mujeres–. Es a través de ellos que se hace una visibilización y una denuncia. Además, en el presente la artista genera talleres sobre violencia de género y feminicidio, los cuales acompañan el proceso de creación de la obra, aportando así una enseñanza y sensibilización entre la comunidad.



Figura 10
Elina Chauvet, *Primera presentación de Zapatos rojos en Ciudad Juárez*, instalación, 2009

1.3.2 *Las vivas de Juárez*, de Lorena Orozco

Lorena Orozco nació en la Ciudad de México en 1967, y estudió en la Escuela Nacional de Pintura y Escultura La Esmeralda. Su pieza de intervención *Las vivas de Juárez* fue realizada en el 2004 y expuesta más tarde en el Segundo Encuentro Nacional de Performagia realizado en el Museo del Chopo el mismo año. En esta pieza, la artista decidió rescatar el contexto de la vida diaria de aquella ciudad, a través de la opinión que tenían las mujeres, sobre “las muertas de Juárez”, realizando un testimonial de su sentir fuera de los estereotipos realizados por la prensa nacional e internacional.

Fue así como la artista retrató y entrevistó en el puente de Santa Fe, muy cerca de la frontera con Estados Unidos, a cincuenta mujeres que vivían en Ciudad Juárez. En esta pieza muchas de las mujeres no quisieron retratarse o salen con la cara tapada por el miedo a que fueran reconocidas en su comunidad, pero el testimonio de ellas fue grabado. En su trabajo tradicionalmente de performance, Lorena Orozco suele involucrar a otras personas omitiendo su presencia para darle sentido y fuerza a un determinado concepto. También suele llevar las acciones a la calle donde el peatón suele convertirse en un espectador y participante involuntario con la finalidad de ser sorprendido y romper así su cotidianeidad. Así, en esta pieza ella involucró a las mujeres que pasaban por el puente y como autora se omitió en la obra.

Cuando *Las vivas de Juárez* fue exhibida en el museo del Chopo, se presentó con dos sillas, debajo de las cuales había una tira de fotos con retratos, que pertenecían a las mujeres a las cuales se les tomó su testimonio. En una de las sillas había una grabadora y en la otra se podía sentar el público a escuchar los testimonios (figura 11).

La obra nos remite a la presencia-ausencia pues será a través de la silla vacía que contiene la grabadora que nos podemos sentar a escuchar a las mujeres como si estuvieran de cuerpo pre-



Figura 11
Lorena Orozco y Jaime Bailleres, *Registro de las vivas de Juárez*, fotografías digitales, 2004

sente. De esta manera la autora realiza una sinécdoque visual pues en lugar de las mujeres se presenta su testimonio y en algunos casos sólo su rostro (presentando así una parte –rostro– por el todo –mujeres–. Así el espectador tiene que reconstruir el cuerpo y la presencia de estas mujeres imaginariamente para establecer un diálogo con ellas.

Por otro lado, la obra también puede ser una elipsis o invocación espectral de ellas, pues ante los testimonios de incertidumbre y violencia en aquella ciudad hay un miedo latente a que lo único que pueda existir de ellas sea lo que ha quedado es decir su testimonio.

La obra es importante pues rompe con los estereotipos sobre las representaciones del feminicidio. En este caso la autora se preocupó por las mujeres que seguían vivas, y quiso saber cuál era

la manera en que las noticias y los hechos de violencia habían afectado su cotidianidad, dándose así un encuentro íntimo que permitió la escucha y la empatía por aquellas mujeres que dieron su testimonio.

1.3.3 *Sonidos de la muerte y pesquisas de Teresa Margolles*

Teresa Margolles es una artista mexicana que a través de su obra denuncia la violencia que se vive en México. Algunos de sus trabajos destacan por usar fluidos corporales, objetos del proceso forense y las pertenencias o partes de los cuerpos que llegan al Servicio Médico Forense (SEMEFO).²¹ En 2008 realiza una de sus primeras obras que denuncia los feminicidios en Ciudad Juárez, esta lleva por título *Sonidos de la muerte* (figuras 12 y 13).

La obra consiste en una instalación sonora con audios grabados en los lugares en que los cuerpos de las mujeres asesinadas fueron encontrados. Los participantes acercan sus oídos a unas bocinas colocadas en los muros y de esta manera pueden escuchar un poco de aquellos escalofriantes lugares, donde aún quedan los rastros de los hechos ocurridos. Sin embargo, los participantes sólo se enteran de donde provienen esos sonidos al leer la ficha técnica.

Por medio de una sinécdoque y la elipsis visual, de manera sorpresiva, la artista muestra sólo una parte de los hechos; en este caso exhibe sólo la documentación del sonido. Además, Teresa suprime los elementos visuales que aparecen

comúnmente en las representaciones de los feminicidios en Ciudad Juárez.²² La obra como resultado tiene un aspecto minimalista dentro del cubo blanco del museo o galería. Según la artista, lo que busca es que su trabajo sea emocional, que involucre los diversos sentidos y que los participantes se vean transformados al interactuar con sus instalaciones (Vindictas TV, 2020).

Sonidos de la muerte fue presentada en la exposición titulada *Feminicidio en México. ¡Ya basta!* en 2017, realizada por el Museo de Memoria y Tolerancia. En esta exposición Teresa Margolles también presentó su obra *Pesquisas*, realizada en 2016 (figura 14).

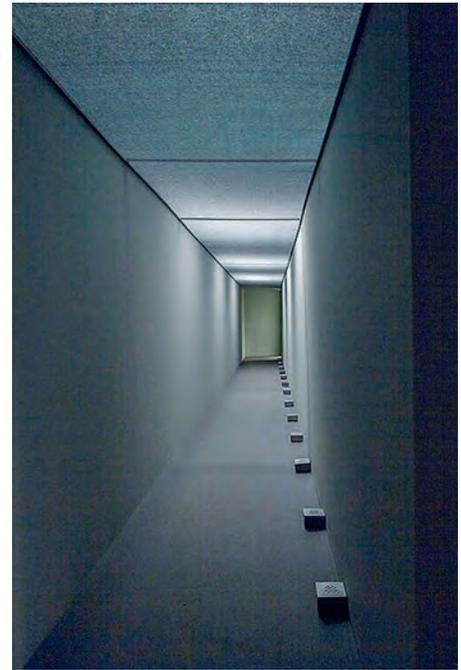
En *Pesquisas*, la artista recopiló treinta carteles de mujeres desaparecidas en Ciudad Juárez, posteriormente los fotocopió, digitalizó y amplió su tamaño para crear una imagen panorámica que contenía los restos de aquellos rostros y miradas.

En un inicio la obra se muestra como un gran *collage* donde los espectadores son informados sobre el origen de las imágenes únicamente al leer la ficha técnica. Esta obra nos transporta hacia la iconografía de las calles de Ciudad Juárez, donde los carteles son pegados unos sobre otros, y el tiempo, clima y la acción humana ejercen una incidencia sobre las superficies del papel. Metafóricamente la artista nos remite a cómo las mujeres desaparecen de la urbe –sólo que en imagen y por segunda ocasión– y cómo los familiares intentan preservar su recuerdo y su exigencia de justicia a través de la búsqueda continua y colocación de los carteles, en una lucha constante de imágenes librada en las calles de Ciudad Juárez, donde se intenta imponer el olvido a través de la impunidad. La obra *Pesquisas* fue exhibida también en la Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Madrid, ARCO, 2017.

Considero que estas obras que seleccioné de Teresa Margolles no espectacularizan debido a la

²¹ Este tipo de obra que utilizaba material forense se realizó sobre todo cuando Teresa Margolles fundó el colectivo artístico Proyecto SEMEFO en conjunto con Arturo Angulo, Carlos López y Juan Luis García. Posteriormente Teresa siguió utilizando material forense y restos humanos en su obra hasta el 2005. En 2006 Teresa decide trabajar con el material que encuentra en la calle, pues ante el estallido de la Guerra contra el narcotráfico comandada por el expresidente Felipe Calderón, Margolles menciona que ya no necesita ir a la morgue. Pues, “el cadáver que antes era una cosa privada se convierte en una cosa pública” (Betevé, 2018).

²² Será sólo en las últimas presentaciones de la pieza que Teresa realizará un cambio en la instalación colocando las bocinas en el suelo a manera de lápidas acústicas, en este caso ya introducirá las imágenes de las lápidas.



Figuras 12 y 13

Teresa Margolles; *Sonidos de la muerte*; instalación sonora, bocinas en altavoz, cada audio fue grabado en el área donde el cuerpo de una mujer asesinada fue encontrado, tal como consta en las averiguaciones previas realizadas por la policía mexicana. Más de 600 mujeres han sido víctimas del feminicidio en Ciudad Juárez desde 1993; 2008



Figura 14

Teresa Margolles, *Pesquisas*, instalación mural con 30 impresiones de imágenes fotocopiadas de mujeres desaparecidas que cubren los muros de las calles de Ciudad Juárez, desde los años 1990 hasta la actualidad, 100 × 70 cm, 2016

artista elige cuidadosamente aquello que necesita visibilizarse, emplea recursos retóricos que la ayudan a generar un impacto sorpresivo en los espectadores. En una primera impresión ninguno de los elementos que emplean sus obras nos hacen pensar en la violencia, parecen casi neutrales; será más tarde al mirar las fichas técnicas y reflexionar sobre el contenido de las obras que éstas tendrán un efecto perturbador.

1.3.4 *Mientras dormíamos: El caso Juárez y Estado de emergencia*, de Lorena Wolffer

Lorena Wolffer es una artista mexicana que define a su trabajo como una intersección entre el arte, el activismo y los feminismos. Lo que ha buscado realizar es que el tema de la violencia contra las mujeres sea discutido, mostrado y representado de una manera pública, utilizando diferentes estrategias, donde la artista se vuelve una mediadora o facilitadora para crear diversos escenarios en los que el tema pueda ser abordado.

Varias de sus obras están basadas en testimonios y vivencias individuales, las cuales operan como relatos y narrativas alternas a los discursos oficiales que muestran la violencia contra las mujeres como números y estadísticas, a las cuales el gobierno mexicano simula estar atendiendo cuando en realidad no hace nada para resolver los problemas.

Aunque dentro de su obra hay varias piezas en las cuales hace referencia al problema de la violencia de género, yo me voy a referir a una pieza

llamada *Mientras dormíamos: el caso Juárez* –realizada entre los años 2001 al 2004– y a uno de sus últimos proyectos titulado *Estado de emergencia* –realizado en el 2018 en conjunto con otras dos artistas: María Laura Rosa y Jennifer Tyburczy– en el que aborda el tema del feminicidio.

Mientras dormíamos: el caso Juárez es un performance realizado a partir de los casos documentados de 50 mujeres de aquella ciudad. En el performance la artista utiliza su cuerpo como un mapa simbólico a través del cual se narra la violencia de los 50 casos registrados. En un ambiente de morgue compuesto por una estantería de metal, dos mantas oscuras, dos toallas blancas y una tabla; la artista sentada y casi desnuda reproduce sobre su cuerpo con un plumón quirúrgico los golpes, cortadas y balazos que las mujeres sufrieron.

Mientras Lorena marca su cuerpo, una voz masculina narra los informes forenses de los casos de feminicidio. En ellos se dan detalles del nombre de la mujer asesinada, lugar donde fue hallado el cadáver, la edad, los signos de violencia y los objetos con los que fue encontrada (figura 15). Al final del performance lo que quedaba era el cuerpo de Lorena transformado en un mapa de maltratos y la luz se apagaba.

Aunque la artista reproduce de forma sustitutiva y metafórica en su propio cuerpo la violencia a la que fueron sometidos los cuerpos de las mujeres de Ciudad Juárez, esta alusión se realiza de manera sutil, ya que la realidad se expresa a través de una semejanza con la realidad donde



Figura 15
Martín L. Vargas, Registro del performance *Mientras dormíamos: el caso Juárez* de Lorena Wolffer, fotografías digitales, 2001-2004



Figura 16
German Espinosa, *Mujeres Trans y activistas tomaron la calle de forma simbólica para gritar: ¡Estamos Vivas!*, Fotografía digital, 2018

los golpes sólo son señalados y calcados con el plumón quirúrgico. El espectador es consciente de que lo que está viendo es un performance, es decir ficción, aunque esté inspirado en casos reales. Por otro lado, las víctimas no se quedan en el anonimato ya que son revelados sus nombres reconociendo así su identidad.

Este trabajo es un antecedente de los primeros performances que se realizaron con referencia al tema del feminicidio y que intentaron no mostrar la violencia de forma explícita, buscando otras alternativas. En el caso de Lorena, su estrategia fue convertir su cuerpo en un mapa y utilizar los informes forenses como un material de archivo y testimonial que podía ser empleado en el performance.

El proyecto *Estado de emergencia* realizado por Lorena Wolffer en el 2018, en conjunto con otros artistas: María Laura Rosa y Jennifer Tyburczy, fue un proyecto ambicioso que estuvo apoyado por el Centro Nacional de las Artes y el Centro de Cultura Digital. El proyecto fue pensado desde una cartografía de feminicidios y transfeminicidios ocurridos en la Ciudad de México y se extendió a dos instancias gubernamentales encargadas de atender estas violencias.

A partir de la cartografía se crearon puntos de resiliencia y resistencia al dolor en la Ciudad de México. Dichos puntos fueron éstos: punto número 1: Puente de Alvarado; punto número 2: Ciudad Universitaria; punto número 3: Suprema Corte de Justicia de la Nación, y el punto número: Procuraduría General de Justicia.

El punto número 1 se realizó en Puente de Alvarado, donde se conmemoró a Paola y Alessa, dos mujeres trans que fueron asesinadas en el 2016.²³ Dentro de la Sala Pública participaron en la discusión Kenia Cuevas, Jessica Marjane, Alexandra Ruiz (activistas trans) y moderó Lorena Wolffer. Como artistas invitadas participaron Lía Flores y Natalia Lane, dos mujeres trans que realizaron el performance *Anti-cumpleaños*, un evento festivo donde simbólicamente se celebró la vida de las mujeres que siguen vivas y también se buscó recordar a aquellas mujeres trans que ya no viven contando sus historias de transfobia. En la acción performática, Lía García declamó el poema titulado *La calle* (figura 16).

El punto número 2 se realizó en Ciudad Universitaria, donde se conmemoró a Lesvy Berlín, estudiante de la UNAM quien fuera asesinada en dicho campus por su pareja sentimental Jorge Luis González Hernández, el 3 de mayo de 2017. En este caso se llevaron a cabo múltiples estigmatizaciones por parte de la Procuraduría General de la Ciudad de México, las cuales dañaron la imagen pública de Lesvy; se hicieron declaraciones y se publicaron fotografías de la escena del crimen. También se obstaculizó la investigación

²³ Estos asesinatos son catalogados como crímenes de odio por expresión de género, aunque bien deberían denominarse transfeminicidios. El caso de Paola Buenrostro fue el primer transfeminicidio reconocido en la Ciudad de México. La CDHDF se refirió al caso y emitió una recomendación a la Procuraduría General de Justicia capitalina (PGJCDMX), el 30 de septiembre de 2016.

y se señaló que la víctima se había suicidado sin que las autoridades hicieran la investigación con la debida diligencia y con perspectiva de género.

Cuando fue presentado el proyecto *Estado de Emergencia*, los familiares de Lesvy Berlín aún se encontraban en la búsqueda de justicia y eran apoyados por la comunidad universitaria y activistas feministas que no aceptaban la tesis de suicidio.²⁴ Esta comunidad estuvo presente cuando se realizó el conversatorio público, donde además participaron Mariana Berlanga, Tamara Ibarra, Araceli Osorio, madre de Lesvy, y moderó María Laura Rosa (familiares, académicas y activistas).

Como artista invitada, Mónica Mayer presentó la pieza *Estás en mí*, que consistió en repartir playeras moradas donde estaba serigrafiado el nombre de Lesvy y se mostraba una silueta de ella trazada con las palabras con las que la definían su familia y amigos: poeta, viajera, risa, música, etc. Esta playera la utilizaron todos durante el conversatorio. Al utilizar el recurso de la silueta para mostrar la ausencia, se recurre a la elipsis visual donde se suprime la imagen de Lesvy y sólo las palabras que refieren a ella, son las que nos llevan a conocer más sobre su personalidad e historia de vida (figura 17).

El punto número 3 se realizó en la Suprema Corte de Justicia de la Nación; aquí también se realizó un conversatorio público en el que participaron Lulú Barrera, Andrea Medina, Soledad Novoa y moderó Jennifer Tyburczy (activistas y académicas). Como artistas participantes fueron el Colectivo Invasorix, quienes cantaron *La justicia tiene caras*, un corrido justiciero que nos cuenta sobre las historias de dolor y resistencia formadas por las organizaciones y las redes de madres y familiares, además de mencionar los

otros rostros de la justicia, que son los jueces, los ministerios públicos y los agentes de la policía.

El debatir y nombrar desde el espacio público y reflexionar sobre la violencia fue lo que se hizo durante el conversatorio. A éste acudieron tanto mujeres que ya se encontraban manifestándose en la Suprema Corte de Justicia de la Nación, como personas que fueron convocadas especialmente para el conversatorio de *Estado de emergencia*. A la conclusión que se llegó fue que “no basta con reconocer la violencia, tampoco son suficientes las denuncias, si la fuerza del Estado no se traduce en una sanción y una reparación de los daños cometidos” (Medina, 2019, p. 65).

El punto número 4 se realizó en la Procuraduría General de Justicia de la Ciudad de México. En el conversatorio participaron Cristiane Brandao, Ileana Diéguez, Luna Saturnino y de moderadora Julia Antivilo (académicas y activistas). Se invitó a una artista mexicana llamada Cerrucha, quien desarrolló un performance titulado *Azúcar Rabirosa*, en el que se compuso un baile salsero. La letra de la canción fue el resultado de un proceso colaborativo donde se invitó a la gente a hablarle a la Procuraduría de Justicia de la Ciudad de México a través de una línea telefónica, los mensajes que dejaron exigieron justicia con respecto a la violencia feminicida y transfeminicida que se vive en el país al igual que develaron varios aspectos de la violencia estructural que se reproduce al interior del llamado Búnker. La música de la canción se realizó con un músico profesional (Cerrucha, 2018).

Durante el evento de *Estado de emergencia* el performance consistió en bailar la canción compuesta por Cerrucha y el público participante. Ella comentó que no quería realizar un performance triste, por lo que decidió realizar una contradicción formal a través de un oxímoron performativo donde la salsa y el baile fueron efectivas estrategias artísticas ante el tema.

La importancia del proyecto *Estado de emergencia* fue que logró poner el problema del feminicidio y la violencia institucional en el espacio público. También fue un proyecto donde colabo-

²⁴ El 11 de octubre de 2019, el Tribunal de Enjuiciamiento de la Sala 1 del Reclusorio Oriente declaró culpable a Jorge Luis González por el feminicidio de Lesvy Berlín. Fue sentenciado a 45 años de prisión y también estableció una indemnización de 337450 pesos por reparación del daño y 47957 pesos por los gastos funerarios, además de los gastos médicos y psicológicos que reciba la familia de Lesvy.



Figura 17
Archivo El universal, Lorena Wolffer
y otras artistas y activistas, durante la
puesta de Estado de emergencia, con la
madre de Lesvy Berlín, Araceli Osorio,
fotografía digital, 2018

raron tanto académicas, familiares, activistas, amigos de las víctimas y público en general. El hecho de realizar una cartografía de feminicidios y transfeminicidios hizo pensar la ciudad como un espacio de dolor y memoria, pero también de resiliencia, donde las personas pueden reunirse a través de la movilización de la rabia, los afectos y la vulnerabilidad para discutir y manifestarse sobre aquello que las aqueja.²⁵ La manera en que fueron abordados los performances que hablaron en torno al feminicidio y transfeminicidio intentaron desviar el papel de víctimas de las mujeres asesinadas y utilizaron estrategias festivas como la música, el baile, el canto y el testimonio para hablar del dolor. Así, lograron representar la violencia sin volver a violentar a las mujeres y familiares.

²⁵ Nina Felshin (2001) define como *artivismo* a aquellas prácticas que se encuentran con un pie en el arte y otro en el activismo político. El artivismo surge en la década de 1970 y alcanza su difusión e institucionalización en la década de 1990. Se caracteriza por ser de tipo procesual y colaborativo. Se desarrolla en espacios públicos empleando intervenciones temporales que pueden incluir el performance, exposiciones o instalaciones. También se utilizan las técnicas de los medios de comunicación dominantes, como el uso de vallas publicitarias, carteles, y publicidad.

1.4 REPRESENTACIONES DEL FEMINICIDIO EN LA FOTOGRAFÍA

Como se vio anteriormente, México ha sido un territorio marcado por la violencia feminicida sobre todo a raíz de los asesinatos ocurridos en Ciudad Juárez, que más adelante se extendieron a todo el país y que fueron agravados aún más con la violencia producida por la Guerra contra el narcotráfico comandada por el expresidente Felipe Calderón. Esta ola de violencia perpetrada por la fuerza del Estado, en su supuesta batalla contra el narcotráfico, tuvo como consecuencia la represión a la sociedad civil, lo cual trajo consigo una serie de violaciones a los derechos humanos y la consecuente multiplicación de víctimas. A raíz de estos hechos, surgieron también una serie de movimientos sociales que se vieron necesitados de confrontar al régimen en turno y más adelante intentar reconstruir su pasado en una búsqueda de justicia y la de sus familiares muertos o desaparecidos.

De estos movimientos de derechos humanos han surgido diferentes formas de materializar las memorias. Se entiende por *memoria* a la manera en cómo los sujetos construyen un sentido del pasado, un pasado que se actualiza en su enlace con el presente y también con el futuro (Jelin, 2017, p. 15). Es así como han surgido diferentes formas

de *trabajos de la memoria* en México emparentados con los trabajos que se realizaron sobre todo en el Cono Sur en los años de las dictaduras.²⁶ Estos trabajos son definidos por Elizabeth Jelin (2002, p. 14) como procesos de transformación simbólica y de elaboración de sentidos del pasado, donde hay seres humanos que trabajan sobre y con las memorias del pasado. Para ello, es necesario llevar a cabo trabajos de duelo, un “proceso que implica poder olvidar y transformar los afectos y sentimientos, quebrando la fijación en el otro y en el dolor, aceptando la satisfacción que comporta el permanecer con vida” (Jelin, 2002, p. 15); así como recolección de huellas y testimonios, los cuales se ubican dentro de diferentes marcos que les dan sentido.

Dentro de los marcos para dar sentido a las memorias, se encuentran en primer lugar las instituciones como la familia, la escuela, la iglesia, los medios, etcétera; así como también los productos sociales y culturales –artísticos y de otros tipos– y las prácticas de conmemoración pública. De estos trabajos surgen representaciones que, en muchas de las ocasiones, se ven materializadas por medio de fotografías y procesos fotográficos. A través de la historia se ha considerado a la fotografía como una imagen portadora de la verdad, aunque hoy en día con los procesos digitales haya una eliminación de su condición de *índice*.²⁷

La fotografía ha acompañado a las manifestaciones públicas que demandan la presentación con vida de familiares, ha sido producto de la nota roja de diferentes periodistas y finalmente propuesta autoral de diferentes artistas que se han interesado por representar a las víctimas de la violencia y, para objeto de esta tesis, de la violencia feminicida. Dentro de estas variantes de la

fotografía se revisarán en este apartado algunas de sus presentaciones a través de los trabajos de diferentes actores.

1.4.1 *Imago*

En la cultura romana una imagen era un objeto material al que se le conocía con el nombre de *imago*, la cual resultaba en una figura de cera que se moldeaba a partir del cadáver de una persona. La *imago* funcionaba como “un doble cuerpo” físico, cuya utilización trascendía a la de mera conmemoración. Dependiendo del rango e importancia de la persona que se tratase, la *imago* en el caso de los emperadores constituía una verdadera presencia física. Incluso se llegaban a hacer dos funerales, uno para la *imago* y otro para el cuerpo humano.

La *imago* era incinerada en una pira funeraria pública. El material de cera permitía que el muerto fuera enaltecido duplicando su presencia con un material que le permitía ascender a un espacio sagrado sin dejar pista de descomposición material. También se llegaba a utilizar la *imago* en el caso de las personas comunes cuando no había cuerpo y por tanto no había sepultura. Así, la *imago* era tratada como un cuerpo real (González, 1995, p. 131).

También estaban las *imagine* o *effigies*: máscaras mortuorias realizadas a través de la impresión directa en la cara de una persona fallecida y eran hechas con cera pintada. El valor de ellas residía en su presencia física real y no tanto en la semejanza.

Así, en nuestra cultura este carácter de la imagen como el rastro de un índice se trasladó hacia la imagen fotográfica análoga, pues para realizar el acto fotográfico era necesario colocar un referente delante del aparato. Roland Barthes llegó a decir en el caso de la fotografía que con ella nunca se podría negar que “la cosa realmente haya estado allí”; el nombre o noema de la fotografía era el “Esto ha sido” (Barthes, 2018, p. 32).

De esta manera, se concibe la imagen fotográfica como *imago*, *índice*, huella o vestigio de

²⁶ Chile (1973-1990), Uruguay (1973-1985), Argentina (1976-1983), Brasil (1964-1985).

²⁷ La condición *indicial* de la fotografía era aquella característica que la identificaba como una huella o como un rastro de lo real; es decir, de un referente que se colocaba delante del aparato o cámara fotográfica al momento de la toma.

que algo estuvo allí. Si esto lo relacionamos con la manera en que los movimientos de derechos humanos utilizan las fotografías de los seres queridos en diferentes conmemoraciones públicas, podemos decir que las imágenes son exhibidas como aquellos dobles de sus seres queridos o como el testimonio y rastro o huella de éstos.

Por ejemplo, los organismos creados a raíz de la dictadura en Argentina –la cual surgió el 24 de marzo de 1976 a raíz del golpe militar que desplazó a Isabel Perón como presidenta de ese país–, como las Madres de la Plaza de Mayo, las Abuelas, y los Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas utilizaron las fotografías desde el comienzo de sus movimientos. Estas fotografías eran cargadas por el cuerpo de quienes reclamaban la aparición con vida de manera más tenaz, es decir, sus familiares en especial las madres de las víctimas. Pero había normas y rituales para portarlas, ya que los que no eran familiares directos podían llevar las fotos en pancartas, pero nunca en el cuerpo (Jelin, 2017, p. 178). Cada una de estas fotografías se presentaba de manera personalizada, pues incluía el nombre y la fecha de desaparición.

Asimismo, en México, los familiares de las mujeres víctimas de feminicidio portan los retratos de sus hijas en diversas manifestaciones que se han hecho en el país. Llevan estos retratos tanto en pancartas, lonas o playeras que se han mandado a imprimir con el rostro de sus hijas. En estas manifestaciones participan sobre

todo las madres y los hijos o hijas de las mujeres asesinadas. Llevan los retratos de sus hijas como si fueran *imagos* o *effiges*, es decir, máscaras mortuorias. Así, las mujeres están presentes en las manifestaciones pues las imágenes son una presentación de ellas.

La revictimización de las mujeres víctimas de feminicidio ha sido una constante en México. En ocasiones se ha culpabilizado a las mismas mujeres por su muerte, ya que se ha apelado a la falta de moralidad de la víctima, señalando su manera de vestir, el ejercicio de su libertad sexual, el consumo de drogas o estupefacientes y la hora en que la víctima se encontraba en la calle cuando fue asesinada o desaparecida.

Esta revictimización por parte de las autoridades y los medios de comunicación, aunado a las representaciones que existen sobre el feminicidio ha provocado que las madres de las víctimas tengan que forjar una narrativa distinta de la oficial que no justifique la muerte de sus hijas y señale la violencia de la que fueron objeto. Esta contrahistoria está presente en las fotografías que las madres portan, pues eligen aquellos retratos en donde sus hijas están cumpliendo quince años o en el día de su boda (Berlangua, 2018, p. 150).

En el caso de las madres que he conocido en la Ciudad de México y el Estado de México, se han preocupado por mostrar un pequeño fragmento de la historia de sus hijas junto al retrato. En esta historia describen aquellas cualidades que más destacaban a sus hijas, como ser una buena es-



Figura 18
Paola García, Lona con víctimas de feminicidio en la Ciudad de México, fotografía digital, 2019



Figura 19
Paola García, *Cruz en la asta bandera del zócalo*, fotografía digital, 2020

tudiante, deportista, buena madre, trabajadora, llena de sueños, etcétera. Características lejanas a la sexualización de sus cuerpos y al hecho de juzgarlas moralmente como suele hacer la prensa en México (figura 18).

En la simbología empleada por las madres de víctimas de feminicidio también se encuentran las cruces rosas. Estas cruces comenzaron a ser utilizadas en Ciudad Juárez (al principio, eran negras con fondo rosa), y fue una manera que encontraron las madres para protestar por la muerte de sus hijas. Las primeras cruces fueron colocadas en el desierto donde se encontraban los cuerpos; más tarde esta simbología las acompañó también en las manifestaciones. A estas cruces suelen agregarles diferentes elementos, como las fotografías de las hijas asesinadas o desaparecidas.

En este tipo de representaciones está presente la metonimia visual, pues al utilizar las cruces se resignifica el rito que le da el catolicismo, ya que se le añade el color rosa mexicano que se refiere a la feminidad. Tanto en Juárez como en México estas cruces representan la muerte de mujeres.

En cuanto a las fotografías, existen agrupaciones que ayudan a las madres a editar las imágenes de mujeres víctimas de feminicidio o desaparecidas. Por ejemplo, una agrupación de editoras pertenece al colectivo *Ni Una Menos México*, el cual está conformado tanto por las madres de las víctimas como por mujeres profesionistas que se unen a la causa. Hablando con Yesenia Zamudio, una de estas madres, me comentó que ella empe-

zó a editar las fotos y les ponía de fondo colores pasteles en las cuales agregaba los datos de las mujeres, como su nombre completo, su edad, el día que la asesinaron o fue desaparecida además de alguna característica que la mujer hubiera tenido en vida. “Los colores pasteles son para que no se vea tan triste la fotografía” (Y. Zamudio, comunicación personal, 28 de marzo de 2019). En la actualidad ellas han editado la fotografía de más de cincuenta mujeres provenientes tanto de la Ciudad de México como del resto del País (figura 20).

Con las fotografías editadas, hacen lonas y carteles, que han llevado a distintas manifestaciones realizadas en la Ciudad de México. También son publicadas en redes sociales; por ejemplo, en la página de Facebook de *Ni Una Menos México* a manera de protesta, pues en la mayoría de los casos hay impunidad y negligencias por parte de las autoridades en las investigaciones.

Lo más importante es que hay varios movimientos sociales que está haciendo públicas las imágenes de las víctimas.²⁸ Por lo cual, hay un grupo de personas que se está preocupando por realizar representaciones del feminicidio bajo una exigencia de justicia y de dignificación. En

²⁸ Cuando se inició esta tesis sólo se tenía registrada a la agrupación *Ni Una Menos México*. Actualmente está presente la agrupación *Antimonumenta Vivas Nos Queremos*, y diversos artistas y diseñadores apoyamos en la edición de imágenes de manera independiente.



Figura 20
Ni Una Menos México, *Algunas fotografías editadas del colectivo Ni Una Menos México, fotografías digitales, s.f.*

este sentido, estas imágenes se vuelven políticas pues ante los intentos por anestesiar a la población a través del *shock* que genera el tipo de representaciones que realizan medios de comunicación, hay un movimiento social o comunidad de dolientes que están en resistencia y que apelan a la historia y a la memoria. Acción que permite a estas mujeres trascender a la muerte y presentarse en imágenes en nuestro día a día.

1.4.2 Fotografía documental, propuestas autorales de periodistas

Durante gran parte de la historia se creyó que la fotografía tenía una relación directa con las cosas y que ponía lo real y la imagen frente a frente en una relación binaria de adherencia. De ahí la gran frase de Roland Barthes de que en la fotografía el referente se adhería: “total que el referente se adhiere. Y esta singular adherencia hace que haya una gran dificultad en enfocar el tema de la fotografía” (Barthes, 2018, p. 32). Hoy en día sabemos que entre lo real y la imagen se interponen diversos códigos, como el dado por el aparato fotográfico que tendría implícito el sistema óptico de la perspectiva. En el caso de la fotografía digital, estaría presente un metacódigo: un código compuesto por algoritmos a través de una estructura numérico-binaria presente en el sensor de la cámara.

La imagen fotográfica –incluso la documental– no representa automáticamente lo real y no toma el lugar de una cosa exterior. La imagen no

es transparente y, por lo tanto, la imagen no produce lo real. A esto hay que añadir que existe una parte expresiva del documento fotográfico donde podemos observar las imágenes con sus formas y su mensaje; y al autor con su subjetividad (Rouillé, 2005, p. 28). Así, aunque la fotografía tenga este registro aparentemente objetivo producido a partir del dispositivo mecánico de la cámara, siempre ha partido del *punto de vista* o mirada del fotógrafo. En este sentido, las imágenes fotográficas son copias de la realidad e interpretaciones de esa realidad.

En las propuestas autorales de los periodistas y artistas que han cubierto el tema del feminicidio de una manera documental, podemos observar distintos *puntos de vista*. Algunos parten de una perspectiva sensacionalista, pues son fotoperiodistas de nota roja que trabajan bajo una línea editorial. Otras miradas con mayor libertad se inclinarían por una representación más humanista que se acercaría a la denuncia social y al activismo pues son proyectos documentales personales o de autor.

Los siguientes proyectos fotográficos que expondré son documentales y se desarrollaron en Ciudad Juárez, abordando el tema del feminicidio.

1.4.2.1 Juárez: el laboratorio de nuestro futuro

En 1998 Aperture Foundation editó el libro *Juárez: The Laboratory of Our Future*, escrito por Charles Bowden y presentaba un prólogo de Noam Chomsky y un epílogo de Eduardo Galeano. Este

libro fue un foto-ensayo donde se abordó la violencia en Ciudad Juárez surgida a partir del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), el cual fue implementado el primero de enero de 1994 y firmado por Estados Unidos, Canadá y México. Este tratado abrió el camino hacia aquello que Sayak Valencia denomina *capitalismo gore*, marcado en un inicio en las ciudades fronterizas.²⁹ El paisaje económico, sociopolítico, simbólico y cultural mexicano fue afectado y reescrito por el narcotráfico y la necropolítica –engranaje económico, político y simbólico que produce códigos, gramáticas, narrativas e interacciones sociales a través de la gestión de la muerte.

A partir de la globalización y la liberación de los mercados se transformaron las geografías mexicanas en diferentes niveles creando paisajes distópicos donde es visible la violencia en distintas formas (Valencia, 2016, p. 107). Esto se puede apreciar en las imágenes de ciudades desoladoras como Tijuana y Ciudad Juárez donde las maquiladoras, la pobreza y el narcotráfico se convirtieron en los lugares habituales.

Charles Bowden fue un periodista estadounidense que se dedicó durante varios años a estudiar la situación fronteriza entre Estados Unidos y México dentro del contexto del narcotráfico. Para Bowden, Ciudad Juárez era el futuro apocalíptico donde podía ver una serie de problemas ambientales, de violencia, migración, trabajo en serie y mal pagado, así como la priorización al libre mercado de mercancías en comparación con la movilidad humana. Fue desacreditado por su estilo sensacionalista donde se le adjudicaba fe-

²⁹ *Capitalismo gore* es un concepto con el que Sayak Valencia denomina el derramamiento de sangre explícito e injustificado. el precio que paga el Tercer Mundo que se aferra a seguir las lógicas del capitalismo cada vez más exigentes respecto al hiperconsumo, al altísimo porcentaje de vísceras y desmembramientos humanos, frecuentemente mezclados con el crimen organizado, la violencia espectacular, la división binaria del género y los usos predatorios de los cuerpos, todo esto por medio de la violencia más explícita como herramienta de necroempoderamiento (Valencia, 2016, p. 15).

tichizar la frontera y la falta de rigor que tenía al hacer sus reportajes.

En *Juárez: The Laboratory of Our Future*, Charles Bowden (1998) intentó realizar una crítica hacia la globalización desde lo local a través de las fotografías realizadas por distintos fotoperiodistas que radicaban y trabajaban en Ciudad Juárez. Entre las problemáticas tratadas se encontraban los feminicidios.³⁰ Para ello utilizó la obra de Jaime Bailleres, Jaime Murrieta, Manuel Sáenz y Ernesto Rodríguez, quienes en aquella época se encontraban trabajando en *El Diario de Juárez* y el periódico *PM* en la sección policiaca (Gay). El libro fue criticado por la manera explícita con la que se mostró la violencia, pues Charles Bowden eligió sólo fotógrafos de nota roja, los cuales también en sus proyectos personales tenían imágenes de corte sensacionalista. No obstante, *Juárez: The Laboratory of Our Future* fue una de las primeras publicaciones que abordaron el tema de los feminicidios como una problemática específica en México, cuando se empezaron a encontrar los cuerpos de las mujeres en el desierto a partir de 1993.

En un inicio Charles Bowden publicó el trabajo de los fotoperiodistas en la revista *Harper's* en 1996 y más tarde se editó el libro en 1998. Con esto el trabajo de los fotoperiodistas mexicanos se publicó en Estados Unidos y ayudó a que la problemática del feminicidio en México se diera a conocer de manera internacional. A la vez, se proyectó la carrera de los fotógrafos que participaron, pues el libro fue reconocido por el ICP con el Infinity Award Best Photography Book y algunos de ellos ganaron premios internacionales por sus trabajos personales.

En el foto-ensayo hay siete fotografías a color y una sección llamada “There is a White Light”, donde se aborda en específico el problema de la violencia hacia las mujeres en Ciudad Juárez. De estas siete imágenes, cinco son fotografías de cadáveres, dos de ellas planos detalles y los otros

³⁰ La creciente ola de feminicidios se dio a conocer de manera internacional el mismo año que se firmó el TLCAN en 1994.

planos generales que contextualizan a los cuerpos. El uso de cadáveres es uno de los insumos esenciales en la representación mediática de la nota roja pues a partir de ellos se constata el hecho violento en sí mismo a través del cuerpo; también permite convertir la muerte en espectáculo y así utilizar el morbo para obtener una mayor cantidad de ventas. En muchas ocasiones los cuerpos sustituyen al hecho noticioso más que completar la noticia, pues el cuerpo masacrado se muestra para la contemplación y el entretenimiento.

De esta manera cosificada e instrumental aparecen los cadáveres de la violencia feminicida en *Juárez; the laboratory of our future*. No se dan mayores detalles de las muertes de las mujeres, y en los casos que es posible, no sabemos sus nombres, ni datos sobre su identidad, tampoco hay más información sobre dónde fueron llevados los cuerpos ni del proceder de las autoridades; tan sólo en algunas ocasiones llegamos a conocer la ubicación donde fueron encontrados los cuerpos.

En el libro, Jaime Murrieta es quien aporta desde su *punto de vista* las imágenes más informativas y contextuales. Una de ellas es el retrato de una mujer trabajadora de la maquila a la cual podemos ver caminando por unas vías del tren en lo que aparentemente es una zona industrial (figura 21). La imagen nos muestra el camino

que tienen que recorrer a pie las obreras para llegar a su trabajo. Aunque la imagen de Murrieta pudo haber sido tomada entre las doce y tres de la tarde –ya que la luz es muy dura–, convoca al espectador a imaginar lo que es caminar por aquel pasaje a altas horas de la noche o durante la madrugada. Estos horarios son empleados por las mujeres para llegar a su trabajo o salir de éste y que han sido codificados como tradicionalmente masculinos.

En la imagen la mujer ve directamente hacia la cámara; el fotógrafo está situado en un ángulo ligeramente contrapicado, lo que hace que el cuerpo de ella se vea engrandecido ante el paisaje. El fotógrafo la presenta como una persona fuerte frente a las adversidades; ella se muestra despreocupada con las manos en los bolsillos de su mandil.

La mujer tiene cerca de treinta años, de piel morena clara, constitución normal. Podemos ver sus piernas y unas calcetas azules que hacen juego con su indumentaria de obra; los zapatos que porta están boleados pese al camino lleno de polvo que tiene que recorrer. La fotografía se titula de manera impersonal *Una de las más de 175,000 trabajadoras de la maquila en Ciudad Juárez*.

Manuel Sáenz es otro de los fotógrafos que escogió Charles Bowden para su foto-ensayo. La fotografía que presenta en el libro retrata explícitamente a un cadáver y es de formato vertical



Figura 21
Jaime Murrieta, *Una de las más de 175,000 trabajadoras de la maquila en Ciudad Juárez*

(figura 22). El cuerpo se encuentra en completa descomposición y tendido en el suelo; aparece completamente desnudo, con una pierna doblada en la que se pueden ver ya parte de los huesos al descubierto y de la zona del pubis; tiene la blusa levantada por lo que también podemos ver los senos. Hay algunas ropas alrededor del cuerpo, aparentemente unos pantalones de mezclilla y algo que pareciera ser un suéter o una blusa de color azul.

La escena nos da una idea de los varios niveles de sufrimiento a los que esta mujer fue sometida, pues en el caso de los feminicidios de Ciudad Juárez existe una violencia extrema y sobre todo una violencia de tipo sexual. Así, el cuerpo desnudo nos hace pensar que la mujer fue torturada, violada, y que su cuerpo fue dejado de esta manera para ser exhibido en un sitio público, características sustanciales en la tipificación del feminicidio.

En el lugar que muestra la fotografía hay mucha gente mirando el cuerpo. Parece que son peritos y algunos periodistas, puesto que algunos de ellos portan cámaras de video y fotográficas. Otra persona presenta en un primer plano una hoja blanca donde parece estar escribiendo algo, quizás describiendo la escena. Todas las personas que se encuentran en el lugar son del sexo masculino y tienen la mirada hacia abajo observando el cuerpo desde una posición activa y vertical.

Esta forma de retratar la escena del crimen, como bien señala Mariana Berlanga, tiene que ver con que el cadáver reciba justicia. Sin embargo, también desde una posición patriarcal, las escenas de crímenes de mujeres son continuamente representados con los cuerpos de éstas cercenados y acostados, mientras que los hombres casi siempre están parados frente al cuerpo, observando, indagando y describiendo los hechos.³¹ Así este tipo de imágenes construirían



Figura 22
Manuel Sáenz, *Una trabajadora asesinada, una de las muchas que han sido secuestradas y asesinadas en Ciudad Juárez en 1996*

relaciones sociales basadas en estructuras patriarcales. Donde los hombres serían los dueños de la mirada y las mujeres sus objetos.

Es característico de la nota roja retratar los cuerpos desnudos; cuando se retratan a las mujeres se puede señalar una erotización y sexualización de los cuerpos, incluso después de la muerte, a través del *punto de vista*. En el caso de la fotografía de Manuel Sáenz, éste se ubica en un ángulo de cámara picado, la composición de la imagen tiene forma de triángulo, compuesta por las dos líneas de personas presentes en la escena y terminando en la intersección justo en la zona

na Berlanga (2018) también tiene que ver con los usos de la mirada y la división sexual del trabajo. Ella analiza diversas imágenes de feminicidio donde las mujeres aparecen como oficiales de policía, profesionales o peritos trabajando en las escenas del crimen. En estos casos, las mujeres aparecen de espaldas, con ropa masculina y, si es que se puede distinguir claramente su feminidad, son las únicas en la escena retratada por los periodistas que no miran directamente al cadáver por lo que su presencia aparecería disminuida dentro del trabajo, la mirada y su acción para la justicia.

³¹ Aunque las mujeres –en las escenas del crimen capturadas por los fotoperiodistas– son las víctimas y por lo tanto no se pueden representar de forma activa, lo que señala Maria-

genital del cadáver, lo que hace que nuestra mirada se dirija hacia ese punto. Todo lo demás que podemos ver en la fotografía es tierra y ramas secas del desierto. De esta manera, en la mirada del fotógrafo estaría la sexualización del cadáver. La fotografía se titula *Una trabajadora asesinada, una de las muchas que han sido secuestradas y asesinadas en Ciudad Juárez en 1996*.

Ernesto Rodríguez es también uno de los fotógrafos que retrata los casos de feminicidio en Juárez; *the laboratory of our future*. Su aportación es una fotografía de un cadáver de una mujer, encontrado en el Lote Bravo, un predio apartado en Ciudad Juárez (figura 23). La fotografía es de formato vertical. Podemos ver parte del lote cubierto de arbustos, además de una zona despejada llena de arena en la cual sobresale una cabeza llena de sangre. La cabeza está hundida en la arena y no podemos distinguir rasgos fisiológicos debido a los golpes que presenta. Un hombre en posición vertical y con las manos en la cintura está mirando directamente a la cabeza. La foto fue tomada con *flash*, lo que le da un mayor dramatismo a la escena. Además de la cabeza, podemos observar un pedazo de tela, que suponemos es parte de la ropa de la víctima o alguna de sus pertenencias.

Es una fotografía sutil a comparación de otras que hay en el libro. La sutileza proviene de la misma escena puesto que el cuerpo está enterrado. De nuevo podemos ver al hombre erguido en la escena mirando al cadáver. El título de la fotografía es *Una de las jóvenes trabajadoras de la industria de la maquila que han sido secuestradas, violadas y asesinadas*. La información proporcionada es que la mujer tenía entre dieciséis y veinticuatro años, y es una de las víctimas, asesinadas, mutiladas y enterradas en el Lote Bravo.

El libro *Juárez; the laboratory of our future* fue una de las primeras publicaciones que dieron a conocer los feminicidios en Ciudad Juárez y que trascendió de manera internacional. Las imágenes que están en el libro fueron consideradas por Charles Bowden como una prueba de las condiciones de vida en Ciudad Juárez.



Figura 23
Ernesto Rodríguez, *Una de las jóvenes trabajadoras de la industria de la maquila que han sido secuestradas, violadas y asesinadas*

Aunque las fotografías sean documentales, contienen la mirada o *punto de vista* de los fotógrafos. En el caso de las fotografías descritas, este *punto de vista* es de tipo sensacionalista. Hay una mirada masculina que erotiza los cuerpos y minimiza la identidad de las mujeres, las muestra como víctimas sacrificiales. Los hombres, por otro lado, son mostrados como personas activas y analistas dentro de la escena del crimen. Las imágenes (a excepción de las imágenes de Jaime Murrieta) no aportan información contextual sobre los casos de feminicidio ni sobre las mujeres retratadas.

Sin embargo, aún podemos ver estas imágenes como evidencias de los feminicidios ocurridos, las cuales retrataron los hechos y visibilizaron un problema en el año de 1998 al ser las primeras imágenes de este crimen en México. Lo que habría que preguntarnos en la actualidad es si esta manera de visibilizar los feminicidios aún continúa siendo necesaria.

Lo que propongo para el fotoperiodismo es que se desarrolle de manera profesional y bajo unos lineamientos de acuerdo con los derechos

humanos, dignidad humana, perspectiva de género³² y de respeto a las leyes, como bien señalan la Ley general de Víctimas, La ley Ingrid, la de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia o la de Transparencia y Protección de Datos Personales.

No debe existir un enfoque sensacionalista ni una hipervisualidad que afecte a los deudos, los procesos o carpetas de investigación abiertas ni a la población en general. Que los contenidos que generen sirvan para producir y divulgar un conocimiento útil de la violencia que se vive en México y que asuman las repercusiones que tiene su labor en la creación de los imaginarios colectivos de la población y la percepción de lo humano.

Lo importante sería buscar maneras de representar el feminicidio desde la preservación de la dignidad humana bajo otros marcos o *puntos de vista*. “Estos marcos alternativos permitirían otro tipo de contenido que tal vez comunicarían un sufrimiento conducente [...] Para que las fotografías comuniquen de esta manera deben tener una función transitiva, merced a la cual nos volvamos capaces de una respuesta ética” (Butler, 2010, p. 114).

En cuanto a la fotografía forense, considero que los peritos de la Procuraduría General de Justicia deben apegarse al debido proceso y a las leyes, lo cual incluye resguardar las fotografías del cadáver, escena del crimen y datos de las víctimas. Por lo que entre sus labores estaría no realizar ni permitir que se efectúen filtraciones de información privada a los medios de comunicación. Y en caso de que incurran en estos delitos, sean debidamente sancionados.

³² En el periodismo con perspectiva de género, los medios cuidan más los contenidos ya que permiten mirar los temas sin discriminar a las mujeres y las niñas; se denuncia la violencia de género, y el éxito no se basa en la lectura masiva (clicks) de temas sensacionalistas que usan la vida privada o el cuerpo de las mujeres para atraer al público (Salmerón, 2021, p. 6).

1.4.3 Propuestas autorales de artistas

1.4.3.1 Mayra Martell

Dentro de las propuestas autorales fotográficas de artistas también, nos remitiremos al trabajo realizado en Ciudad Juárez. La autora es Mayra Martell, una fotógrafa que nació en Ciudad Juárez y que empezó a documentar sobre todo los casos de desapariciones de mujeres en aquella ciudad. La fotógrafa veía los carteles de los reportes de desaparición pegados en el centro de la ciudad – los cuales contenían los nombres, características físicas y una foto–, así que decidió ir a los domicilios de las mujeres con la información que recibió de la procuraduría para poder platicar con sus familias. De este intercambio resultó la serie titulada *Ensayo de la identidad* la cual realizó del 2005 al 2018.

En dicha serie, la autora se enfoca sobre todo en documentar los cuartos y las pertenencias de las mujeres desaparecidas. En las habitaciones podemos ver la lista de metas, los zapatos, la ropa, las fotografías, etcétera. Las recámaras se encuentran intactas pues las madres las conservan así ateniéndose a los recuerdos de sus hijas. La autora retrató los cuartos de más de cincuenta mujeres desaparecidas, aunque en la serie final sólo podemos ver nueve habitaciones.

A diferencia de los carteles o reportes de desaparición que la autora describe como “papeles mal copiados” (Martell, 2018). En las fotografías de Mayra podemos percibir lo que existe detrás de cada desaparición. Como los familiares y las madres dolientes aún esperan el regreso de sus hijas, habitaciones donde se detiene el tiempo, recuerdos, fotografías y pertenencias guardados y atesorados.

La autora menciona que las primeras habitaciones que documentó en el 2005 fueron de mujeres que tenían su misma edad, por lo que visitar sus habitaciones la hacía pensar en ella misma; de igual manera las madres le hablaban de sus hijas como si la fotógrafa fuera una vieja amiga. Esto hizo que Mayra decidiera reconstruir la identidad de las mujeres desaparecidas.

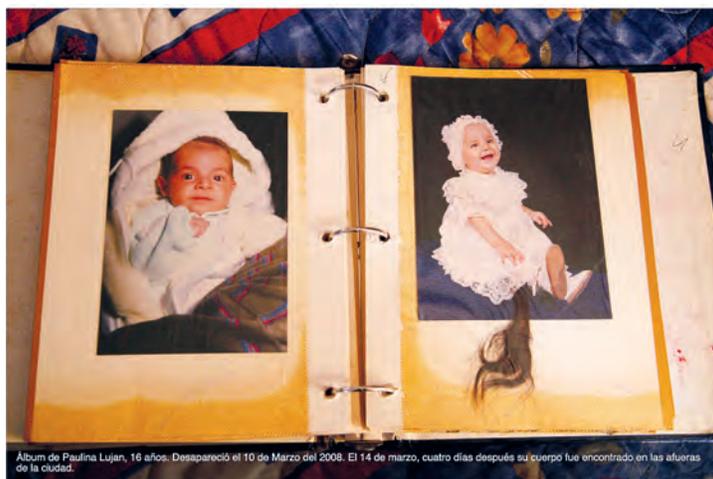


Figura 24
Mayra Martell, De la serie Ensayo de la
identidad, fotografía, 2005-2018

Considero que esta forma de representación de la desaparición es adecuada porque nos acerca a las vivencias de los dolientes y su imposibilidad de cerrar un duelo. También nos deja ver que las mujeres desaparecidas eran mujeres con vidas, proyectos y metas; los cuales fueron interrumpidos de una forma brutal e inesperada. Mayra emplea diferentes recursos retóricos visuales para dar mayor impacto a sus imágenes. Por ejemplo, en el caso de las habitaciones, se recurre a la metonimia y la elipsis visual pues percibimos las habitaciones vacías como una causa-efecto de la desaparición. Y estos espacios son pensados como aquello que sustituye y nos acerca a las mujeres.

La documentación de Mayra Martell a diferencia de los fotógrafos antes mencionados de nota roja tiene un *punto de vista* de intimidad y respeto para con los familiares y las víctimas desaparecidas. Utiliza diferentes tipos de ángulos y planos; para dar diferentes atmosferas a lo retratado también emplea el color y el blanco y negro. Los primeros planos visibilizan las texturas, buscando que el material sea biológico y que tenga un “lenguaje biológico” que provoque algo en quien lo vea (Diéguez, 2018, p. 19).

Es así como la autora evoca a través de las texturas, pero también utiliza la misma fotografía para hacer esas evocaciones. En varios registros de la serie nos presenta imágenes de álbumes familiares donde podemos ver a las mujeres

desaparecidas en otros tiempos, ya sea cuando eran bebés, niñas o adolescentes. De esta manera, podemos presenciar las diferentes etapas de vida de las mujeres y ver su desarrollo como seres humanos en un espacio que las protegía. Se puede decir que Mayra Martell se apropia de las fotografías ya existentes en estos álbumes para crear con ellas sus propias fotografías, dándoles un nuevo contexto y composición (figura 24).

En la serie *Ensayo de la identidad*, una de las fotografías que más llama la atención es la habitación de Olivia Nevárez Ávila, una de las pocas habitaciones que no son compartidas quizás por ser una de las mayores (figura 25). En ella podemos ver que la habitación se encuentra intacta, la cortina es de un color rosado, que le da una atmósfera cálida a toda la habitación. Resalta en lo alto una guitarra de color rojo, lo cual nos lleva a pensar que a la joven de 23 años le gustaba la música y quizás se dedicaba a ella.

Podemos ver un ropero y varios juguetes, como osos de peluche. Vemos también una pequeña cruz que luce en lo alto de la habitación, la cual nos remite a las cruces realizadas por los familiares. Así, mediante este espacio observamos algo de la memoria e identidad retenida de Olivia, que, si bien no es la imagen de un rostro sino de un espacio y de objetos personales, nos permite a los espectadores conocer más de ella.

Otra de las fotografías que destaca de la serie es la habitación de Érika Carrillo, quien tenía

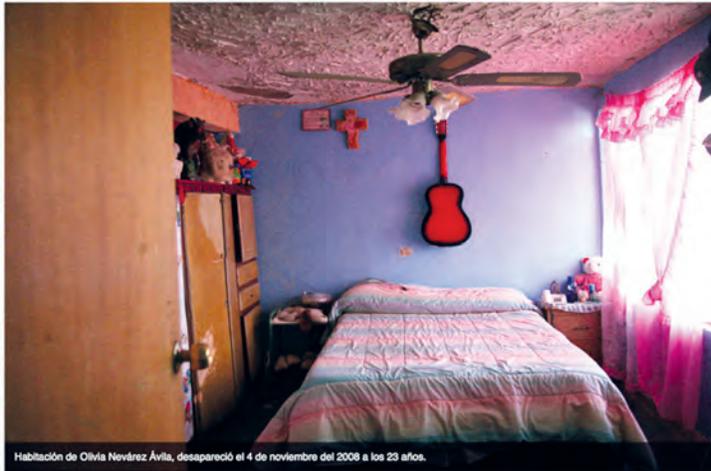


Figura 25
Mayra Martell, *De la serie Ensayo de la identidad*, fotografía, 2005-2018

diecinueve años (figura 26). La fotografía coloca sobre la cama la ropa de Érika como si estuviera acostada. La fotografía es de formato vertical y está tomada en un ángulo picado, en un plano americano, de manera que sólo vemos la ropa hasta lo que se supone serían las rodillas de Erika. La ropa³³ nos indica que era una mujer de complexión delgada que vestía modestamente y de manera juvenil pues tenía diecinueve años y era estudiante de Ingeniería Civil en el Tecnológico de Chihuahua.

En este caso la artista emplea tanto la sinécdoque como la elipsis visual pues nos presenta sólo la parte –ropa– del todo – Erika Carrillo–. Y será por la ausencia y omisión de Érika que entenderemos la imagen de acuerdo con el contexto. La habitación, la cama y la ropa que hace presente el cuerpo ausente.

Observar este cuerpo ausente, colocado con su misma ropa y en su misma habitación, nos hace pensar lo impactante que es esta imagen para la familia que continúa esperando el momento en que Érika llegue a su casa a descansar y conti-

nuar con su vida. La fotografía de Mayra está en blanco y negro, lo cual resalta el dramatismo de la imagen.

Lo innovador del trabajo de Mayra es que ella lleva las evocaciones de las ausentes a la fotografía –en ocasiones utilizando la misma fotografía como un objeto a retratar–, creando imágenes que Ileana Diéguez (2018) denomina *imágenes duelo* (para Diéguez no es posible realizar un duelo sin imagen, pues se necesita una impronta de lo perdido que mantenga vivo su doloroso recuerdo). Dichas imágenes permiten estar en presencia de la ausencia y dar así un cuerpo a las mujeres desaparecidas y asesinadas de Ciudad Juárez.



Figura 26
Mayra Martell, *De la serie Ensayo de la identidad*, fotografía, 2005-2018

³³ Existen otros artistas como Christian Boltanski, Regina José Galindo que también trabajan al igual que Mayra Martell con las pertenencias de personas desaparecidas. Ellos tratan las pertenencias como si fueran reliquias para realizar sus instalaciones y performances que también hablan de la presencia ausencia, creando evocaciones de los desaparecidos a través de los objetos.

1.4.3.2 Sonia Madrigal

Otra de las artistas que trata el tema de los feminicidios es Sonia Madrigal, quien estudió informática en la UNAM y tomó talleres de fotografía en el Faro de Oriente con Mark Powell, donde comenzó sus proyectos en torno a la periferia de la Ciudad de México. La artista trabaja en el Estado de México (uno de los estados con mayor tasa de feminicidios y violencia contra las mujeres como se reportó anteriormente), en específico Ciudad Nezahualcóyotl, municipio en el que radica y que registra un gran porcentaje de víctimas de feminicidio. Comenzó el proyecto *La muerte sale por el oriente* en 2014 y lo continúa hasta la fecha. El proyecto consiste en tres acciones que incluyen la fotografía documental, la intervención del territorio y el mapeo digital colectivo.



Figura 27
Sonia Madrigal, De la serie *La muerte sale por el oriente*, fotografía, 2016

En un inicio, Sonia Madrigal documentó la colocación de las cruces en Chimalhuacán (otro de los municipios que registra un gran número de víctimas de feminicidio en el Estado de México) en noviembre de 2015, acción dirigida por Irinea Buendía, madre de Mariana Lima Buendía, víctima de feminicidio.³⁴ Las cruces fueron colocadas a manera de memorial. En mayo de 2016 personal de la presidenta municipal de Chimalhuacán, Rosalba Pineda, arrancó las cruces por lo que la señora Irinea Buendía convocó a una segunda

³⁴ Sobre este feminicidio se hablará en el capítulo 3 pues es uno de los casos que documenté para la creación de mi obra.

marcha para colocar las cruces, la marcha se llamó *Llenemos de cruces Chimalhuacán*, acción que también documentó la fotógrafa Sonia Madrigal (figura 27). Las cruces fueron colocadas cerca del canal de La compañía, uno de los lugares donde son hallados los cuerpos de las mujeres.

En el año 2019, Sonia también documentó la colocación de la antimonumenta en Ciudad Nezahualcóyotl, acción que realizaron las familias de víctimas de feminicidio y en la que también participó Irinea Buendía. La señora Irinea (figura 28) es actualmente una reconocida activista social ya que el caso de su hija Mariana Lima llegó a la Suprema Corte de Justicia de la Nación, donde se dictó la Sentencia Mariana Lima Buendía, la cual sentó un precedente para dictar el protocolo investigación de víctimas de feminicidio.

La segunda parte del proyecto *La muerte sale por el oriente* consiste en la intervención del territorio, aunque también en esta parte del proyecto Sonia utiliza la fotografía como resultado final. La intervención consiste en colocar sobre el paisaje una silueta femenina recortada en la superficie de un espejo. Los paisajes que busca Sonia son lugares aislados, que nos remiten a la periferia de la Ciudad de México, por lo que casi siempre nos dan la sensación de peligro (figura 29).

La artista dice que utiliza el espejo pues es una metáfora que le permite invertir la perspectiva de aquello a lo que estamos dando la espalda, en este caso la normalización de la violencia y los



Figura 28
Tonatiuh Cabello y Sonia Madrigal,
*Colocación de la Antimonumenta en Ciudad
Nezahualcóyotl*, fotografía, 2019

feminicidios. También, al utilizar el recurso de la silueta, la artista recurre a la elipsis visual: justamente la omisión de uno de los elementos dentro de la composición –mujeres– será reforzado por el contexto en el que esta ausencia se presenta. Las fotografías dan como resultado un cuestionamiento: ¿Qué sucede con las mujeres que habitan las calles de Ciudad Nezahualcóyotl?

El resultado de la intervención son imágenes muy cuidadas que se destacan por los diferentes emplazamientos de la silueta en el territorio. Algunas escenas son de día y otras alrededor de las seis o siete de la tarde. La serie aún no está terminada por lo cual se espera que Sonia replantee este tipo de intervenciones.

La última parte del proyecto *La muerte sale por el Oriente* consiste en el mapeo digital o geolocalización de aquellos lugares donde han sido encontrados cuerpos de mujeres víctimas de feminicidio, así como lugares donde han desaparecido mujeres y donde se ha ejercido violencia doméstica, violaciones y asaltos; es decir, lugares que representan zonas de riesgo para las mujeres. Sonia Madrigal basa sus registros tanto en notas de prensa como información que recaba de manera conjunta con otras mujeres que ya tenían un mapeo previo, como el proyecto *Ellas tienen Nombre*, realizado por Ivonne Ramírez en Ciudad Juárez. (figura 30).³⁵

³⁵ En este punto hay que destacar que el trabajo de geolocalización de María Salguero es el más completo mapa de femi-

Así el trabajo de Sonia Madrigal es un gran aporte al trabajo realizado en torno al feminicidio, pues intenta visibilizar los casos de violencia hacia la mujer que ocurren en la periferia de la Ciudad de México. Aunque estos lugares cuentan con una Alerta de Género, nos siguen hablando de la impunidad que existe en estas demarcaciones, donde hay casos documentados de complicidad con las autoridades e incluso exmiembros del ejército coludidos con el crimen organizado.³⁶

El trabajo de Sonia combina las nuevas tecnologías, como el mapeo o geolocalización, con la fotografía realizada tanto de forma *in situ* como documental. Por ello, para ver su trabajo es necesario el uso de la red donde la artista nos guía

nicios realizado en el país desde 2016, el cual es realizado a nivel nacional. Salguero realiza dos mapas: uno creado en Google Maps y otro en Crowdmap de la plataforma Ushahidi. En ambos mapas registra desde 2016 los feminicidios ocurridos a lo largo del país, basando sus fuentes en aquellos casos documentados por la prensa, especialmente en la sección de nota roja. Ella comenta que, aunque no está de acuerdo con las imágenes de corte sensacionalista, la prensa de nota roja es la única fuente de datos abierta sobre violencia que existe en México. Se puede consultar el mapa en el siguiente enlace: <http://mapafeminicidios.blogspot.com/p/inicio.html>

³⁶ Para saber más sobre esto, consultar la investigación de Lydette Carrión (2018), donde se documentan las desapariciones de diez adolescentes en la zona de Ecatepec y Los Reyes Tecámac, en el Estado de México.



Figura 29
Sonia Madrigal, De la serie *La muerte sale por el Oriente/Intervención*, fotografía, proyecto en proceso

mediante una bitácora, la cual aún no está finalizada pues el proyecto sigue en proceso.³⁷

En este capítulo se precisó el surgimiento y la definición del concepto de *feminicidio* y cómo éste es importado a América Latina y a México. Se exploraron diferentes propuestas sociales y artísticas que buscan ser herramientas de denuncia que permitan visibilizar los casos de feminicidios en México. Aunque muchos de los proyectos artísticos se centraron en Ciudad Juárez, también se abordaron proyectos realizados en la Ciudad de México y el área metropolitana o Estado de México, lugares donde esta tesis se enfoca en la producción de obra.

Se analizó cómo las madres de las víctimas y los artistas han buscado nuevas maneras de representar y denunciar el feminicidio, caminos que en ocasiones se han ido hacia la espectacularidad, pero que también han utilizado estrategias para visibilizar los feminicidios desde una perspectiva no victimizante. Desde estas posturas se intenta reconstruir la identidad de las víctimas para tratar de defenderlas del olvido. Las obras artísticas utilizan la evocación de las ausencias a través de diferentes estrategias ya sea mediante objetos, reuniones, *performances*, geolocalización o el uso de la fotografía.

³⁷ Enlace de su proyecto: <http://soniamadrigal.com/> (revisado el 29 de julio de 2020).

Una crítica que se realizó durante el capítulo fue hacia las imágenes de la nota roja que trabajan en dos sentidos dentro de la realidad de los feminicidios. Por un lado, está el *shock* y la espectacularización de la violencia, la cual provoca anestesia social ante estos crímenes. Aunque se reconoce que estas imágenes fueron una fuente que visibilizó el problema en el caso de Ciudad Juárez en el año de 1998, se cuestiona su pertinencia en la actualidad.

La representación del feminicidio resulta un problema complejo, donde es necesario cuestionar las imágenes y la mirada. En el capítulo intenté aportar aquellos enfoques que podrían ser un sostén a este cuestionamiento, los cuales son la información, el punto de vista, la ética y la empatía.

Por otro lado, en el país existen actualmente varias artistas que están reflexionando desde su obra sobre el feminicidio. En el capítulo se presentan algunas de ellas y sus trabajos. No obstante, durante el doctorado se me solicitó un estado del arte que compilara a las artistas mexicanas que estuvieran trabajando con esta temática. Aunque ya se contaba con un registro de obras, la búsqueda de artistas surgió como iniciativa de dos galerías –en línea– en mayo de 2021 a través de una convocatoria en redes sociales.

Las galerías que participaron son la galería de arte feminista mexicana Las Iluministas y la ga-

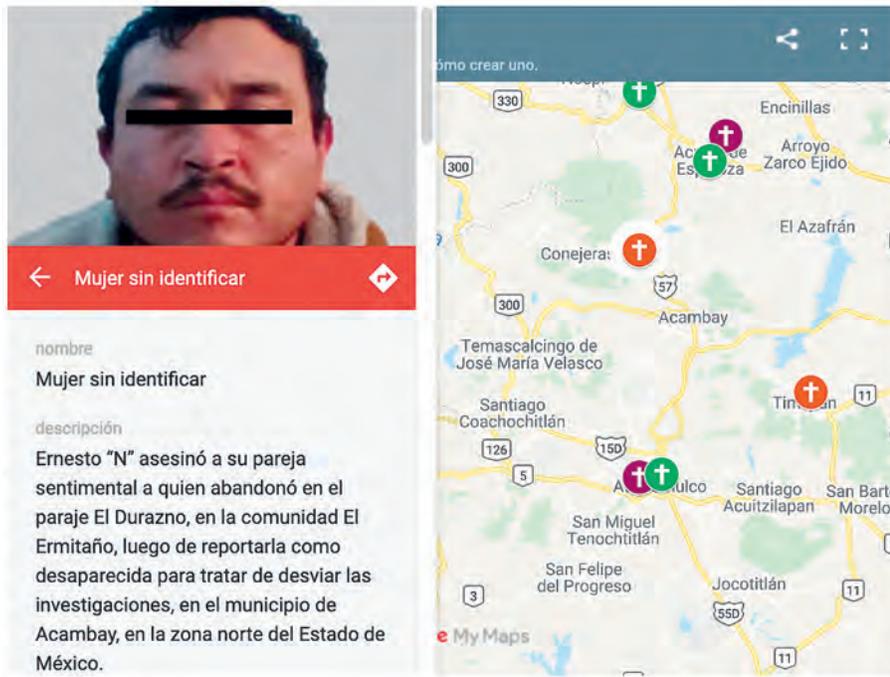


Figura 30
Sonia Madrigal, *Distribución geográfica de la violencia, geolocalización*

lería del Reino Unido *Pink Collar Gallery*. Como resultado de la convocatoria se inauguró una exposición en línea el 5 de agosto de 2021 con los trabajos de las artistas en ambas galerías. La exposición se tituló *Re-imaginar*.³⁸ Aunque en la exposición participan artistas del Reino Unido, somos cuarenta y seis artistas mexicanas las que participamos en las cinco salas de exhibición.³⁹ Las salas se dividen por la técnica empleada: audio, video y digital; ilustración y fotografía; murales y posters; performance, instalación; y comisiones.

En la exposición, el conjunto de prácticas hace referencia a la actual disputa que se vive en el país por los usos del espacio público y cómo estos se resignifican a través de las *marcas territoriales* que deja la protesta social. También se in-

tervienen las notas periodísticas que abordan el feminicidio a través de su re-escritura,⁴⁰ se crean bancos de datos, se expone el registro de las intervenciones callejeras como pósters, fotografías y murales. Asimismo, se muestran imágenes inspiradas en historias de vida y autorretratos; se expiden certificados de supervivencia y se crean espacios seguros para mujeres. Considero que el feminicidio es un tema que está preocupando a muchas artistas en México por lo que es una temática en constante producción de obra que necesita mayores medios de difusión, análisis y recopilación.

³⁸ La exposición *Re-imaginar* se puede consultar en este enlace: <https://lasiluministas.art/> (revisado el 25 de septiembre de 2021).

³⁹ En la nota introductoria a la exposición se menciona que las galerías recibieron más de cien propuestas.

⁴⁰ Destaca el trabajo de La Corregidora, quien en cuya página de Facebook del mismo nombre “corrige” titulares de noticias de diferentes medios. Aunque su trabajo no se encuentra en la exposición, dio una conferencia el día de la inauguración. Para ver el trabajo de La Corregidora, dirigirse al siguiente enlace: <https://www.facebook.com/corrigiendotitulares/> (revisado el 26 de septiembre de 2021).



Capítulo 2

MEMORIA, CULTURA Y ARTE CONTEMPORÁNEO

El interés por la memoria se puede remontar hasta los griegos. La diosa Mnemósine poseía el conocimiento de los orígenes, personificaba la memoria y era la portadora de la historia. También en la cultura helénica, dos filósofos fueron los pioneros en los estudios de la memoria al establecer algunos de sus principios. Aristóteles creía que la memoria era producto de procesos asociativos como la similitud, el contraste y la contigüidad; mientras que los recuerdos eran el reflejo de nuestra experiencia en el mundo. Por su parte, Platón reconocía en sus tratados un *arte de la memoria*, donde destacaba la habilidad de la mnemotecnia en el arte de la retórica y la dialéctica.

La función primordial de la mnemotecnia o la memorización en el mundo griego era la transmisión de la historia a través de la oratoria. El arte de la memorización era una técnica mediante la cual se “imprimían” imágenes y lugares en la memoria (Yates, 1966, p. 9). Más tarde con la invención de la imprenta se pone fin al arte de la memorización.

En el siglo XX surgirán los autores que sentarán las bases de los estudios de la construcción social de la memoria. Entre ellos destaca Mauri-

ce Halbwachs,⁴¹ creador del concepto de *memoria colectiva*, en cuyo libro del mismo nombre amplía el concepto de *memoria* al campo de lo social (ya que anteriormente sólo tenía un sentido psicológico y biológico). Halbwachs menciona que la memoria individual está relacionada con la memoria de los grupos –en los que como individuos nos desenvolvemos en diferentes etapas de la vida–, y la memoria individual se halla en cambios constantes. La memoria individual se expresa dentro de los marcos sociales mediante una narración biográfica: “Pues uno sólo recuerda a condición de situarse en el punto de vista de uno o varios grupos y volver a colocarse en una o varias corrientes de pensamiento colectivo” (Halbwachs, 2004, p. 36).

El concepto de *memoria colectiva* es definido como la reconstrucción del pasado de una comunidad en el presente; un espacio simbólico que emerge del entrecruzamiento de las memorias individuales, donde existen interacciones. La memoria colectiva hace referencia a todos aquellos aspectos que forman parte del legado de una comunidad; como las representaciones

⁴¹ Existen otros autores fundadores de la perspectiva de la memoria colectiva, como Blondel, Bartlett y Vygotski, pero para efectos oportunos en esta tesis nos centraremos en Maurice Halbwachs, quien acuñó el concepto de *memoria colectiva*.

mentales, las narrativas, los relatos compartidos, las prácticas sociales, los artefactos, los edificios y los monumentos (Benegas, 2014). Halbwachs menciona que la memoria es colectiva porque nunca estamos solos. Así, toda memoria es eminentemente social en tanto es elaborada y configurada desde las relaciones sociales.

El autor también menciona que la memoria está definida por una serie de estructuras a las que llama “marcos sociales”, los cuales sirven como puntos de referencia para la reconstrucción de la memoria. Estos marcos en su forma más básica son el tiempo y el espacio.

Los marcos temporales están hechos de convenciones y se forman con las festividades, los aniversarios, nacimientos, muertes, matrimonios o cualquiera que sea el hecho que funcione como punto de referencia para recordar (Fernández, 2004, p. 47). Los marcos espaciales de la memoria serían los lugares, las construcciones y los objetos en donde se ha ido depositando la memoria de los grupos (Fernández, 2004, p. 48).

Posteriormente Halbwachs definirá a la *memoria histórica* como aquella memoria transmitida institucionalmente a los individuos sobre hechos o acciones no experimentados de manera individual. “Llevo conmigo un bagaje de recuerdos históricos que puedo aumentar conversando o leyendo. Pero se trata de una memoria que he copiado y no es la mía” (Fernández, 2004, p. 54). Lo anterior dará pie a un controvertido debate. No sólo Maurice Halbwachs lo abordará en sus reflexiones, sino también otros autores como Pierre Nora, Tzvetan Todorov y Enzo Traverso. Éstos establecerán un conjunto de diferencias entre aquello que consideran *memoria e historia*.

Entre estas diferencias se encuentra, en primer lugar, que la *memoria* es una corriente de pensamiento continuo que habita en la conciencia del grupo que la mantiene. En cambio, los *hechos históricos* son una acumulación de fechas y eventos registrados, como datos, independientemente si éstos han sido sentidos y experimentados por alguien (Halbwachs, 2004, p. 81). Otro aspecto es que la historia es singular, pero las

memorias colectivas son tantas como grupos sociales existan. También se puede argumentar que mientras la historia es informativa, la memoria colectiva es fundamentalmente comunicativa, por lo cual a la historia le interesan las experiencias verídicas mientras que al utilizar la memoria los grupos tienen la necesidad de reconstruir constantemente sus recuerdos a través de las conversaciones y rememoraciones por lo que la memoria está en constante movimiento (Fernández, 2004, p. 47).

A las anteriores diferencias se le puede sumar que la historia tiene su nacimiento en la memoria, pero eso no impide que la memoria devenga objeto de la historia. Aunque la historia trabaja con narraciones subjetivas o testimonios, no se debe conformar con ello ya que los historiadores tienen que confrontar esta narración con otras narraciones de otros testigos; también tienen que tomar en cuenta la experiencia de aquellos que se acercaron al mismo hecho desde diferentes puntos de vista. Así, la memoria es un recurso para la investigación al momento de construir datos sobre el pasado. Por otro lado, la investigación histórica ayuda a corregir memorias equivocadas o falsas y sirve, como se dijo anteriormente, de objeto de estudio (Jelin, 2002, p. 63).

Por otra parte, aunque existen estas diferencias entre la historia y la memoria, no pueden ser consideradas en un sentido radical, pues ambas nacen de una misma preocupación: la elaboración del pasado, y pueden ser complementarias en algunas de sus aproximaciones.

Un componente fundamental de la memoria es el olvido, ya que no se puede recordar todo. La memoria es una reconstrucción del pasado, que responde a los intereses del presente; un proceso que involucra la selección: algunos rasgos de lo acontecido serán conservados y otros olvidados. Se escogen estos rasgos con base en ciertos criterios, que pueden ser conscientes o no. Todorov (2008, p. 14) menciona que los dos términos que se oponen realmente son el *olvido* y la *conservación*.

En el caso de aquellas memorias que refieren a acontecimientos traumáticos de carácter político, situaciones de represión y sufrimiento colectivo, el propio trauma hace difícil que algunas personas puedan recordar y reelaborar ciertos acontecimientos. También está la posibilidad del olvido evasivo, el cual es una supresión consciente de la memoria que realizan los individuos para evadirse de los recuerdos dolorosos y poder seguir viviendo sin la carga del pasado. “De esta manera la contracara del olvido es el silencio” (Jelin, 2002, p. 31).

Otra forma de olvido es la borradura de hechos y procesos del pasado bajo una voluntad política de olvido y de silencio. Este tipo de olvido se lleva a cabo mediante el acto político de destrucción de pruebas y huellas documentales (Jelin, 2002, p. 30). Aun así, las memorias silenciadas pueden mantenerse como “memorias subterráneas”,⁴² en círculos sociales privados como la familia o grupos sociales. En el caso de América Latina, las dictaduras de la década de 1970 son los ejemplos más característicos de los intentos por implantar el olvido a través del poder (estas técnicas se siguen aplicando, aunque en un menor grado).

Por lo que respecta a esta tesis que es el problema del feminicidio, existen algunas negligencias por parte de las autoridades encargadas de investigar los casos. Por ejemplo, puede haber una borradura y destrucción de pruebas y evidencias al momento de realizar la cadena de custodia⁴³ e investigación de los casos, favoreciendo así a los imputados por falta de pruebas y manteniendo el estado de impunidad. También podría destacar el silencio impuesto al no reconocer el feminici-

dio como un problema nacional por parte de las autoridades.

2.1 ESTUDIOS Y CULTURA DE LA MEMORIA

Como señala Andreas Huyssen (2007, p. 13), “uno de los fenómenos culturales y políticos más sorprendentes de los últimos años consistió en el surgimiento de la memoria como una preocupación central de la cultura y de la política de las sociedades occidentales”. Desde la década de 1980, los discursos de la memoria se intensificaron en Europa y en los Estados Unidos activados por el debate del Holocausto y por una serie de aniversarios de carga política y cobertura mediática.

Huyssen (2007, p. 15) menciona, entre otros: la quema de libros, recordados en 1983, la noche de los cristales de 1938 y conmemorada en 1988, la conferencia de Wannsee de 1942, en la que se inició la “solución final”, rememorada en 1992; el fin de la segunda Guerra Mundial en 1945 y evocada en 1985 con un discurso del presidente alemán. También intervinieron otros sucesos mundiales, como la caída de la Unión Soviética, la caída del muro de Berlín, la reunificación alemana, el fin de la Guerra Fría, el fin de las dictaduras militares en Latinoamérica, el fin del *apartheid* y la independencia de las colonias africanas.

Es precisamente el surgimiento del Holocausto como tropos universal lo que permite que la memoria del Holocausto se aboque a situaciones específicamente locales, lejanas en términos históricos y diferentes en términos políticos respecto del acontecimiento original. En el movimiento transnacional de los discursos de la memoria, el Holocausto pierde su calidad de índice del acontecimiento histórico específico y empieza a funcionar como una metáfora de otras historias traumáticas y de su memoria (Huyssen, 2007, p. 18).

Así, la Shoah –como se refieren los judíos al Holocausto y cuya traducción literal sería “aniquilación”– es una alusión al siglo XX como una

⁴² Este concepto es retomado de Michael Pollack (2006) y se refiere a aquellas memorias subalternas que se mantienen en silencio pero que son transmitidas a las generaciones siguientes. Estas memorias esperan el momento idóneo para ser expresadas sin censura o consecuencias políticas.

⁴³ La cadena de custodia es el conjunto de medidas que se deben tomar para preservar, sin manipulaciones indebidas, las evidencias que forman parte de una escena del crimen.

era de guerras, totalitarismos, genocidios y crímenes contra la humanidad. Aquí es donde surge y se vuelve central la figura de la víctima junto con su testimonio. Las víctimas serán aquellas que reclaman un espacio y un lugar para ser escuchadas.

También Andreas Huyssen (2007) destaca que la cultura de la memoria surgió en occidente por obra del *marketing* exitoso de la industria cultural, que vio un campo fructífero en la representación del trauma en los medios y la cultura del entretenimiento. A pesar de diversas posturas que se abordarán más adelante y que ven en este hecho una pérdida de realidad y un dar lugar al olvido de los acontecimientos históricos, no demerita las inclinaciones altamente políticas que existen de las temáticas de la memoria y el olvido. Todo lo cual pone a discusión cuestiones fundamentales sobre las violaciones de los derechos humanos, la justicia y la responsabilidad colectiva.

De esta manera la “cultura de la memoria”, como debate cultural y político sobre las cuestiones del pasado, emergió como un campo multidisciplinar que engloba debates y reflexiones actuales sobre las influencias de la memoria en el pasado, la historia y el presente.

En países de América Latina como Chile, Argentina, Brasil, Uruguay y México el incremento de los discursos y estudios sobre la memoria se dio después de las guerras sucias, las dictaduras militares,⁴⁴ la violencia política, la represión y actualmente el narcotráfico. Este nuevo campo de investigación tiene alrededor de sesenta años,⁴⁵ puesto que ya desde 1960 se puede considerar que a partir de los golpes militares del cono Sur las redes de activistas y organizaciones ligadas a los derechos humanos se incorporaron como ac-

tores significativos en la protesta contra la represión y el terrorismo de Estado.

De estos movimientos –considerados como los movimientos de derechos humanos– surgieron diferentes formas de materializar las memorias.⁴⁶ Estas luchas políticas por arreglar las cuentas con el pasado han tenido varias caras: la búsqueda de la verdad, la búsqueda de la justicia y la intención de encontrar sentido a ese doloroso pasado (Jelin, 2003).

Así se ha desarrollado un campo de estudios específico sobre memorias sociales, con la formación de investigadores, la creación de programas en instituciones académicas, la publicación de revistas especializadas y la conformación de redes sociales nacionales e internacionales. También se mantiene un diálogo productivo con las políticas públicas y con los actores de los movimientos sociales. Además de que el campo de estudios se ha ampliado actualmente a los pasados políticos o historia reciente.

Es así como han surgido diferentes formas de *trabajos de la memoria*. Estos trabajos son definidos por Elizabeth Jelin como “procesos de transformación simbólica y de elaboración de sentidos del pasado” (Jelin, 2002, p. 14), donde hay seres humanos que trabajan sobre y con las memorias del pasado. Siendo necesario para ello llevar a cabo trabajos de duelo,⁴⁷ recolección de huellas y testimonios, los cuales se ubican dentro de diferentes marcos que les dan sentido.

Dentro de los marcos para dar sentido a las memorias se encuentran, en primer lugar, instituciones como la familia, la escuela, la iglesia, los medios, etcétera. En segundo lugar, están los productos sociales, culturales y artísticos; entre

⁴⁴ Chile (1973), Uruguay (1973), Argentina (1976), Brasil (1964).

⁴⁵ Señala Jelin (2003) que este nuevo campo tendría cerca de veinte años, pero que habría que rastrear al menos cuatro décadas; es decir, en 1960, periodo en el que las transformaciones de la realidad sociopolítica de la región fueron permanentemente planteando desafíos interpretativos que provocaron cambios en los paradigmas de las ciencias sociales.

⁴⁶ Aunque también hay que destacar, en específico para esta tesis, la participación de artistas tanto de forma independiente como participantes y militantes en el movimiento de derechos humanos.

⁴⁷ “Proceso que implica poder olvidar y transformar los afectos y sentimientos, quebrando la fijación en el otro y en el dolor, aceptando la satisfacción que comporta el permanecer con vida” (Jelin, 2002, p. 15).

ellos las prácticas de conmemoración pública. Se han incorporado a la lista también las obras de arte contemporáneo que no necesariamente se exhiben o realizan en espacios públicos, pues hay obras destinadas a museos, galerías y recientemente Internet. También hay obras audiovisuales que utilizando el documental o material de archivo realizan conmemoraciones.⁴⁸

2.2 IMÁGENES Y CONMEMORACIÓN

Para comenzar a tratar el tema de la cultura y las obras artísticas enfocadas en la conmemoración, quisiera empezar abordando el tema de la imagen y cómo las imágenes tuvieron su origen en el culto a los muertos. Hans Belting (2007) nos dice que las culturas antiguas creían en una especie de transacción donde los difuntos intercambiaban su cuerpo perdido por una imagen, por medio de la cual permanecían entre los vivos. Así se les devolvía a los muertos una presencia entre los vivos mediante un intercambio simbólico entre muerte e imagen.⁴⁹

Las primeras *imago* (imagen) realizadas en el culto a los muertos eran elaboradas con cera a partir de los cuerpos de los difuntos; en especial se tomaba como base el rostro, con el que se creaba una máscara mortuoria. Se les conocía con el nombre de *effigies* y eran tratadas como si fueran un doble en imagen del cuerpo del difunto.

Después existieron los escudos de armas, los cuales también tenían la finalidad de suplantar personas físicas con un segundo cuerpo (en este caso, sería el cuerpo genealógico). En estos casos no importaba tanto la mimesis corporal con

el rostro del difunto, sino la presencia física real del escudo y no la semejanza.

Posteriormente estas imágenes de sustitución de los difuntos serán reemplazadas en el Renacimiento por los retratos pictóricos, donde la importancia consistirá en la mimesis corporal de estas imágenes con los rostros de las personas cuando se encontraban con vida (duplicación fisionómica en imagen.). De hecho, algunos pintores al hacer retratos agregaban la inscripción *v.v.* que significaba “pintado en su vida para el espectador vivo”, logrando así proporcionar por medio del retrato una imagen para el recuerdo que se oponía a la muerte. Estas imágenes eran artificiales y artísticamente producidas en las que se recordaba a sujetos memorables, aunque sólo fuera por motivos afectivos. Así, la estructura de la memoria residió en la conmemoración de los difuntos, donde los ritos funerarios celebraban la trascendencia o pasaje al más allá.

En la Modernidad las prácticas conmemorativas se metamorfosean. Por una parte, se democratizan al involucrar a la sociedad en su conjunto; por otra parte, se secularizan y se funcionalizan al transportar mensajes dirigidos a los vivos. “A partir del siglo XIX los monumentos consagran valores laicos (la patria), defienden principios éticos (el bien) y políticos (la libertad), celebran acontecimientos fundadores (las guerras, revoluciones) y regímenes (la república, el fascismo, el comunismo)” (Traverso, 2007, p. 70).

En cuanto a la imagen se volverá a la discusión sobre imagen y muerte con el surgimiento de la fotografía análoga. La fotografía era vista como un medio que fijaba a los cuerpos vivos como índices en las imágenes que producía, transformando a los vivos en muertos, es decir, en irrepetibles imágenes para el recuerdo de sí mismos. También se decía que la fotografía capturaba nuestra sombra en este mundo a partir del cuerpo vivo o bien captaban a los muertos, pero como cadáveres. Debido a esto se consideraba que mediante la fotografía uno se transformaba rotundamente en imagen o en la muerte en persona, pues “las imágenes se tienen frente a los ojos, así

⁴⁸ Sobre estas ideas dedicaré dos apartados especiales para abordar algunas de las obras, así como sus estrategias.

⁴⁹ Aunque el culto a los muertos se ha modificado a lo largo de la historia, la existencia de tumbas y retratos de personas fallecidas aún es vigente, por lo cual aún se sigue proveyendo mediante imágenes de cuerpos simbólicos a los muertos. Es con estos cuerpos simbólicos que los muertos pueden seguir socializando en el mundo de los vivos.

como se tiene frente a los ojos a los muertos, y sin embargo los muertos no se encuentran ahí. Pues el cadáver es una imagen puesto que ya no es cuerpo sino la imagen de un cuerpo” (Belting, 2007, p. 177).

En el siglo XIX, específicamente en la segunda mitad, debido al carácter de duelo público de la época, se desarrollaron la mayor parte de las tipologías fotográficas que aluden a la muerte y al duelo doméstico. Aunque estas fotografías son vistas en la actualidad bajo una perspectiva “macabra”, en su momento fueron una manera de utilizar el acto fotográfico como un ritual de despedida del ser querido, una forma de preservar su apariencia en imagen –a diferencia de lo que ocurre con la descomposición del cadáver–; por lo tanto, eran objetos de consuelo y maneras de preservar la memoria además de ser documentos o testimonios del fallecimiento. Mocarte (2019) divide estas tipologías en dos grupos: Aquellas con el muerto presente, y aquellas con el muerto ausente, realizando la siguiente tabla:

El muerto presente	El muerto ausente
Retrato pre mortem	Retrato de luto
Retrato post mortem	Fotopresencias
Retrato de duelo	Retrato de duelo ficcionado
Retrato funerario	Fotografía funeraria
Retrato familiar espíritu	Fotografía conmemorativa
	Fotocomposición
	Recordatorios y objetos fotográficos conmemorativos.

En las fotografías con el muerto presente se mostraba directamente el cadáver y en las fotografías con el muerto ausente el difunto sólo era evocado.

Las fotografías post mortem o “después de muerto” serían una de las primeras tipologías

que se desarrollaron para inmortalizar a los seres queridos. Éstas aparecieron en Francia en 1834 para más tarde llegar a México a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. En ellas se capturaba a las personas fallecidas en diferentes posiciones, algunas se centraban en realizar un primer plano o fotografiaban el cuerpo entero, también existieron algunas imágenes donde el muerto era retratado con algún familiar. Los niños muertos eran vestidos de angelitos aludiendo a una imaginaria simbólica, religiosa y al alma pura. Las composiciones se hacían con flores artificiales, encajes y listones negros que referían al luto (figura 31). Aunque algunos fotógrafos ofrecían ir a domicilio a retratar a los difuntos, a veces los familiares optaban por ir al estudio, por lo que se desarrollaron diversas modalidades iconográficas, algunas donde los muertos parecían aún vivos,⁵⁰ dormidos, otras donde se presentaban con sus objetos favoritos, escenas de altares o rodeados de flores (Amézaga, 2019, p. 97).



Figura 31
Vicente Contreras, Retrato de Catalina Larrinua muerta, 1887

Los retratos *premortem* serían aquellas imágenes que no mostraban un cadáver como tal, pero

⁵⁰ Esta modalidad se desarrolló sobre todo en México donde en algunos casos a los cadáveres se les abrían los ojos para capturar en la fotografía la apariencia de que seguían vivos y conservar así una imagen más “real” para sus familiares (Gómez, 2021).

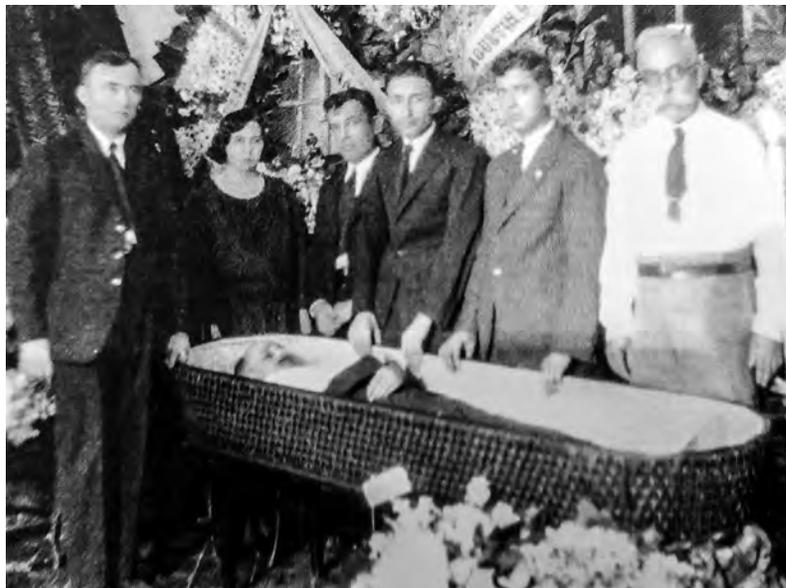


Figura 32
Grupo familiar de apellido Ruiz
y Cue, originaria de Acuña
y Rumens establecida desde las
primeras décadas en Veracruz,
México, 1925, Muséu del Pueblu
d' Asturias

sí a un moribundo, ya que la toma fotográfica se realizaba cuando la persona ya desahuciada aceptaba su destino final. Así, el acto fotográfico participaba dentro del ritual de despedida y aceptación de la muerte.

Los retratos de duelo o retratos funerarios eran la tipología más aceptada debido al valor documental. Se realizaban en los funerales donde se encontraba el fallecido junto con las personas que asistían y los rituales que lo acompañaban. Estas imágenes servían como prueba del homenaje al ser querido y de un correcto funeral, por lo que se registraba el lugar del velatorio, las flores y las ofrendas y al cadáver presente (Mocarte, 2019, p. 137) (figura 32).

La “fotografía de espíritus” fue un fenómeno que se desarrolló en el siglo XIX y comienzos del siglo XX gracias a la influencia de Charles Dickens y su libro *Cuento de Navidad*. Allí, describía a su espectro Marley como un ser que carecía de peso, de densidad, era visible e invisible al mismo tiempo (es decir, era un ser transparente) y estaba rodeado por un halo de luz azul.⁵¹ A partir

⁵¹ Aunque la descripción de Charles Dickens es muy parecida a la descripción de una radiografía, este invento aún no existía como tal en su época, pero ya se habían descubierto los rayos X. Las primeras radiografías se comenzaron a tomar en

de esta descripción de la fotografía de espíritus se desarrollaron ciertas representaciones donde la fotografía era la prueba y el medio para captar entidades sobrenaturales. Se aprovechó la transparencia del negativo, la indicialidad y las técnicas que ya se estaban aplicando del pictorialismo para hacer trucajes, dobles exposiciones, destellos, formas desenfocadas y fotomontajes.⁵²

Las fotografías de espíritus sirvieron sobre todo para consumo de seres próximos a los difuntos, los cuales querían establecer algún tipo de comunicación con sus deudos, saber que se encontraban cerca. Así, los retratos más comunes se volvieron aquellos que unían vivos y muertos en una misma toma. Las fotografías eran realizadas por fotógrafos médiums, quienes hacían este proceso en placas de vidrio (figura 33).

En el segundo grupo de *las fotografías con el muerto ausente*, estarían todas aquellas representaciones en las que se evoca la presencia de la

1895 y fueron descubiertas al igual que los rayos X por Wilhelm Conrad Röntgen.

⁵² Aunque la palabra *fotomontaje* no existía como tal ya que este término no aparece sino hasta 1916 con los dadaístas, sí existía lo que se conoce como la impresión combinada, donde se unían dos o más negativos de la misma toma para añadir figuras.

persona fallecida sin que aparezca la imagen del cadáver; es decir, donde existe una elipsis visual y sea a través del contexto que descifremos la intención de la imagen.



Figura 33
Robert Bournell, *Autorretrato con espíritus*, tarjetón; copia a la plata, 9 de marzo de 1902

En los retratos del luto, los familiares o amigos eran inmortalizados en su condición de dolientes donde eran fotografiados con sus vestimentas de luto; en el caso del retrato de duelo ficcionado incluso aparecían con muecas de dolor o simulando la pena y el llanto tras un pañuelo. Estas imágenes eran elaboradas en estudio bajo una clara puesta en escena (figura 34).

En la fotopresencia o retrato metafotográfico, el doliente aparecía a su vez sosteniendo otro retrato, en este caso el retrato del difunto. De esta manera se hacía presente la ausencia al momento de obtener un retrato ficcionado con el ser querido, donde la única manera de obtener ese reencontro era a través del medio fotográfico.

Por otro lado, las fotografías funerarias eran aquellas en donde se documentaba el ritual funerario, aunque el muerto evocado no aparecía en cuerpo presente. Eran imágenes del ataúd con flores, la familia rodeando al féretro y el traslado al cementerio (Mocarte, 2019, p. 139). Enlazadas

a estas últimas, están las fotografías conmemorativas y las imágenes tomadas con la finalidad de honrar al difunto, como fotografías de misas y visitas al cementerio.

Las fotocomposiciones incluyen *collages* hechos de forma manual o de forma más elaborada, donde se inserta al difunto en una fotografía de la familia actual, reivindicando el lazo familiar ante los vivos. Hay que señalar que, aunque esa tipología se presenta en el siglo XIX, esta se desarrollará y perdurará hasta nuestros días (como veremos en algunos de los proyectos artísticos más adelante). La fotopresencia y la fotocomposición han tenido un auge desde la aparición de la fotografía digital y su compartición en línea. Las imágenes son reutilizadas e intervenidas para adaptarse a un nuevo medio,⁵³ ya sea mediante



Figura 34
Mujer en el atuendo de duelo, tarjeta de visita, 1886

⁵³ A esto se le conoce como remediación, es decir, el proceso de recontextualización de imágenes familiares en el terreno online, siendo aquí el compartir y el exponer imágenes, en el ámbito específico del duelo lo que les proporciona nuevos valores y significados.

la fabricación de joyería o bisutería de luto, tarjetas conmemorativas, retratos en lápidas, o en la actualidad sitios de memorialización y archivos de duelo en línea, así como perfiles de Facebook que tienen la misma finalidad.⁵⁴

Como se mencionó al inicio, las formas de representación de los difuntos y sus deudos tuvieron un auge en el siglo XIX, pero éstas sufrieron un declive en la segunda mitad del siglo XX, cuando el duelo se volvió algo más privado y existió un rechazo al duelo compartido y sus prácticas fotográficas. En la actualidad se ha regresado a experimentar un duelo comunitario con la aparición de Internet, donde se retoma el uso de la imagen de muerte y de duelo (Mocarte, 2019, p. 151).

Así, el traer voluntariamente la presencia de una ausencia a partir de un trabajo con imágenes es lo que permite relacionarlas con la rememoración. Las imágenes son pensadas como memorias visuales, teniendo en cuenta que la memoria siempre es colectiva, selectiva, transmisible y plural, y que hay a menudo varias memorias en pugna y cada una de ellas además está en construcción (Fortuny, 2014, p. 15).

La pregunta que surge después de observar los ejemplos anteriores es: ¿por qué la memoria se entiende tan bien con el medio fotográfico? Mi respuesta está dividida en tres partes. La primera refiere a la cualidad de índice, huella y reliquia que tiene la fotografía, y que es aquello evocado por la memoria. Las imágenes fotográficas y fílmicas se consideran soportes de la memoria debido a la capacidad indicial que tienen aquellas imágenes captadas por cámaras fotográficas y cinematográficas. Aunque esta característica de huella también abarca una amplia construcción metafórica y de construcción de la imagen.⁵⁵ Es-

⁵⁴ Cabe recalcar que mi producción fotográfica, la cual explicaré más adelante, se inserta tanto en la fotografía conmemorativa como en la fotocomposición.

⁵⁵ Me refiero a la fotografía artística pero también a la documental pues toda fotografía se inscribe en una matriz cultural y una gramática de la visión, donde la fotografía se articula

tas imágenes permiten conservar lo que alguna vez, en el pasado, estuvo allí.

Después, estaría la función de la fotografía como símbolo del recuerdo o testimonio, donde la fotografía tiene una relación con el tiempo pasado y es vista como un documento. En este sentido, la fotografía tendría diversas funciones como documento. Entre ellas está su capacidad de ser archivada y así ser parte de colecciones, inventarios, tesauros, enciclopedias, depósitos y museos que acumulan y conservan los vestigios del ayer. También esta función documental de la fotografía permite ordenar la sustracción de las apariencias y proponer un sentido de unidad y coherencia.⁵⁶ En este sentido, la fotografía actúa al igual que la memoria, donde a través de la rememoración, se da un orden a las diversas imágenes mentales que existen para construir un relato.

Por último, como se mencionó, las propiedades de transparencia, tanto del negativo como al momento de la toma en una larga exposición, permiten hacer trucajes relacionados con espectros y apariciones. Lo anterior podría ligarse con la tradicional perspectiva que se tenía de la fotografía como prueba fotográfica.⁵⁷ Estas características son las que vuelven a la fotografía un artefacto idóneo para la memoria y la representación de los ausentes.

siempre con el mundo más allá de los deseos y la voluntad del fotógrafo (Fortuny, 2014).

⁵⁶ Como menciona Adré Rouillé, el pintor trabaja por adición, agregando pintura sobre el lienzo donde pincelada tras pincelada construye conjuntos, mientras que el fotógrafo trabaja por sustracción, dislocando la continuidad de lo visible de donde extrae sus imágenes fragmentariamente (Rouillé, 2005, pp. 128-143).

⁵⁷ Situación altamente cuestionada en la actualidad donde se reconoce que se pueden hacer múltiples trucajes ya sea de forma análoga o digital y también se incorpora el enmarque o punto de vista del fotógrafo. No obstante, las fotografías siguen siendo funcionales como pruebas testimoniales en algunos ámbitos donde se incorporan en argumentaciones a favor de la verdad, como las guerras, ámbitos jurídicos y de servicios.

2.3 IMÁGENES Y MEMORIA: LAS (IM)POSIBILIDADES DE LA IMAGEN EN SITUACIONES LÍMITE

En la cultura de la memoria, el pasado vuelve a través de las imágenes que miramos en fotografías, documentales o medios de comunicación. A través de ellas se rememora y transmite lo sucedido a las nuevas generaciones. Así, las imágenes ayudan a evocar lo vivido y a conocer lo no vivido (Feld y Stites, 2009, p. 25), pues la única manera que tienen las nuevas generaciones de experimentar los acontecimientos históricos es bajo representaciones y reconstrucciones de la memoria.

Desde una perspectiva indicial, las imágenes son huellas de lo sucedido, cuyo referente fotográfico supone ser aquello necesariamente real que se coloca delante del aparato o cámara fotográfica al momento de la toma. Aunque esta característica con la fotografía digital ha quedado desplazada pues se pueden crear imágenes mediante simulacros, al momento de documentar aún se siguen haciendo fotografías a partir de situaciones previas de lo real.

Para el propósito de la tesis –que es entender cómo las imágenes contribuyen a construir la memoria–, habrá que tener en cuenta algunos puntos.

1. Existió, y aún existe dentro de la vertiente documental, una capacidad indicial de la fotografía y de toda imagen captada por cámaras fotográficas o cinematográficas, que responde a una cualidad de huella y que permite conservar lo que alguna estuvo delante del aparato.
2. Al momento de captar imágenes, siempre se realiza un acto de selección y creación, que involucra tanto el aparato que ocupamos para registrar como las decisiones y *punto de vista* o mirada del autor.
3. Una vez que las imágenes son tomadas, están sujetas a posteriores modificaciones que

los grupos y los individuos desde el presente ejercen sobre ellas: “les dan sentido, las borran, las seleccionan, las reeditan y las ordenan. Las imágenes sirven para evocar y concebir acontecimientos pasados” (Feld, s/f, p. 3). Así, los *actores de la memoria*⁵⁸ tienen una actividad productiva y creadora en relación con las imágenes, donde a través de diferentes operaciones intentan hacer visible lo sucedido, otorgándoles un sentido que implica decisiones y responsabilidades.

De esta manera, las imágenes no sólo conservan las huellas del pasado para transmitir las de una época a otra, sino que también moldean y dan forma a los relatos y representaciones sobre el pasado que se proyectan en el espacio público. Es decir, hay intencionalidades, decisiones, acciones y responsabilidades en la producción, circulación y recepción de las imágenes (Feld, s/f, p. 3.)

Es por esto que existen desafíos específicos cuando las imágenes deben tratar experiencias límite, tales como genocidios, violencias, desapariciones forzadas y torturas. Pues aún en el presente hay controvertidos debates, como éste: ¿cuáles son las limitaciones que tienen tanto las fotografías como las imágenes audiovisuales para conservar y transmitir la memoria de este tipo de acontecimientos?

2.3.1 Imágenes que representan el holocausto

Dentro las fotografías que se conocen del Holocausto destacan cuatro imágenes realizadas por el *Sonderkommando*. Estas unidades eran

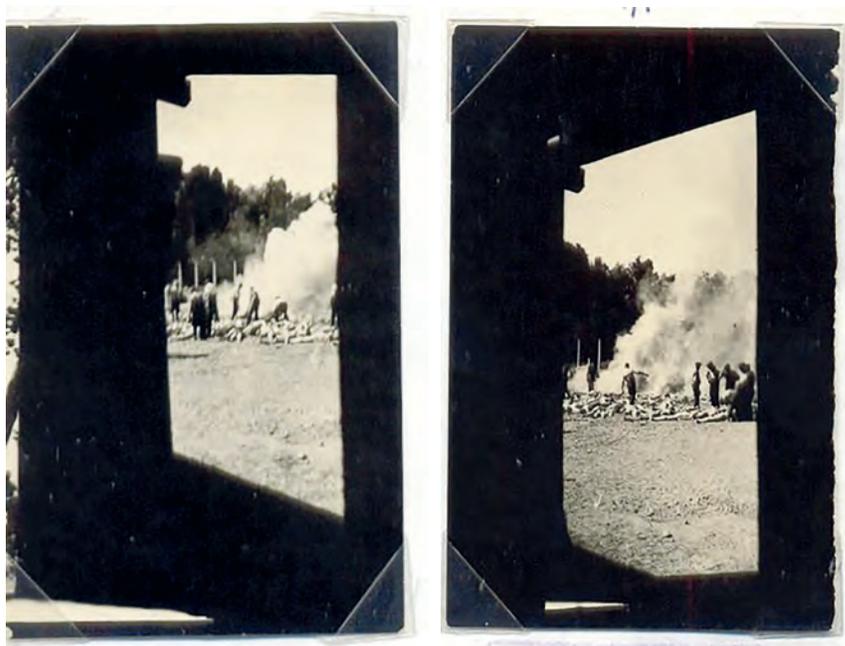
⁵⁸ Para Elizabeth Jelin (2002) los actores de la memoria son aquellos actores o militantes que “usan” el pasado para colocarlo en la esfera pública de debate e interpretaciones y sentidos de éste. La intención es establecer, convencer y transmitir una narrativa que pueda ser aceptada. Estos actores tienen diferentes vinculaciones con la experiencia pasada y pugnan por afirmar la legitimidad de su relato como verdad.

conformadas por prisioneros de los campos de concentración, en su mayoría judíos, a los que les asignaban tareas en las cámaras de gas y en los crematorios. Las unidades eran frecuentemente aniquiladas y sustituidas por nuevos prisioneros del campo. Dentro de estas unidades había miembros pertenecientes a la resistencia, los cuales lograron realizar en el verano de 1944 cuatro imágenes que tenían como propósito atestiguar la aniquilación de personas dentro del campo de concentración de Auschwitz y enviar un mensaje de lo que ocurría al mundo.

Según los datos que presenta Didi-Huberman (2004), estas fotografías fueron tomadas por un judío griego llamado Alex, el cual llegó a tener una cámara fotográfica con ayuda de la resistencia polaca. Fue así como Alex logró tomar cuatro fotografías mientras sus compañeros de la resistencia y del *Sonderkommando* vigilaban desde los techos del crematorio a los miembros de la SS. Dos de las imágenes muestran las fosas de incineración (figuras 35 y 36).

berman, es tan sólo la muestra de la dificultad que tenía Alex para sacar la cámara y enfocar en aquellos momentos, pues es una imagen abstracta que nos presenta una parte de los árboles y el cielo de aquel bosque sin siquiera acercarse al motivo fotográfico que eran las mujeres en sus últimos momentos de vida.

Alex sabía el riesgo de tortura y muerte que implicaba ser visto en el acto de la toma de las imágenes, pero también sabía que el mensaje testimonial podría no llegar al mundo. Las dos primeras imágenes fueron tomadas desde la cámara de gas, donde Alex pudo esconderse en las sombras en un momento de aparente calma. Las imágenes 37 y 38 están movidas, por lo que refieren a que Alex intentó hacer estas tomas muy rápidamente y sin mirar el visor para esconder posteriormente la cámara fotográfica en su ropa o entre sus manos. Más tarde, la película fotográfica será sacada de Auschwitz en un tubo de pasta de dientes por Helena Dantón, una empleada del comedor de la SS; llegará a la resistencia polaca



Figuras 35 y 36
Miembro del Sonderkommando, *Incineración de los cuerpos gaseados en fosa al aire libre, delante de la cámara de gas del crematoria V de Auschwitz, 1944*

Las otras dos imágenes muestran a las mujeres que llegaban en un convoy al bosque de abedules antes de ingresar a la cámara de gas (figuras 37 y 38). La imagen 38, como bien señala Didi-Hu-

berman, es tan sólo la muestra de la dificultad que tenía Alex para sacar la cámara y enfocar en aquellos momentos, pues es una imagen abstracta que nos presenta una parte de los árboles y el cielo de aquel bosque sin siquiera acercarse al motivo fotográfico que eran las mujeres en sus últimos momentos de vida.

Estas fotografías generaron debates cuando Didi-Huberman presentó su ensayo *Imágenes*



Figuras 37 y 38
 Miembro del Sonderkommando, *Mujeres empujadas hacia la cámara de gas del crematorio V de Auschwitz*, 1944

pese a todo, pues el autor apelaba que las fotografías estaban atribuidas a lo imaginable y que ellas eran tan necesarias precisamente por su imposibilidad, siendo representaciones de aquel acontecimiento. Las objeciones fueron que las imágenes reducían a Auschwitz a un objeto fotográfico y que ya no era necesario ver más fotografías de lo que había sucedido de forma fetichista. También se señaló que las fotografías no podían representar lo que holocausto había sido puesto que sólo son un momento de aquel horror, así que las imágenes de la *Shoah* como tal seguían sin existir, pues no hay una imagen que pueda abarcar todo el horror.⁵⁹

La polémica generada por las imágenes del *Sonderkommando* y el estudio que hizo Didi-Huberman sobre ellas es algo frecuente dentro de las representaciones del acontecimiento denominado *Shoah*.

Las imágenes del Holocausto han sido descritas como imágenes que cruzan los límites de la representación, pues se considera al Holocausto “de una naturaleza tal que escapa a la sujeción del lenguaje para describirlo o cualquier medio para representarlo” (Baer, 2006, p. 92). Y como el Holocausto se ha vuelto un referente a todas las situaciones límite este cuestionamiento se extiende a otras representaciones del horror.

Para algunos, las imágenes de este acontecimiento son prohibidas. El filósofo Theodor

Adorno es entre otras cosas celebre por su *dic-tum* acerca de las imposibilidades de escribir poesía después de Auschwitz. Como no podía existir poesía, por lo tanto tampoco podía haber arte. Las imágenes y el arte como tal tienen una dimensión placentera, por lo que no puede haber estetización alguna basada en el sufrimiento de las víctimas. Asimismo, las imágenes tienen un carácter espectacular, son tan literales que “introducen al escándalo del horror, pero no al horror mismo” (Baer, como se citó en Barthes, 2006, p. 104). Por ello, cuando se llegaron a utilizar y mostrar las imágenes de la liberación de los campos, así como aquellas tomadas por los nazis, se decía que se promovía la revictimización, ya que las personas eran mostradas en una situación que las desposeía de su dignidad y humanidad.

Otros críticos han dicho –sobre todo en las producciones audiovisuales actuales– que las imágenes son insuficientes, mentirosas (sobre todo, aquellas reconstruidas mediante la ficción) y banalizadoras. Transforman el acontecimiento en una mercancía, ya que siguen las lógicas del entretenimiento. Como ejemplos están la serie *Holocausto* (1978),⁶⁰ de la NBC; la controvertida

⁵⁹ Las críticas fueron realizadas por Gérard Wajcman y Élisabeth Pagnoux.

⁶⁰ Es una serie basada en la novela homónima de Marvin Chomsky y fue un intento pionero de representar el exterminio judío con los medios de la televisión estadounidense en 1978.

película *La lista de Schindler* (1994),⁶¹ de Steven Spielberg, donde se recrearon las cámaras de gas; y *La vida es bella* (1998), de Roberto Benigni, la cual pertenece al género del melodrama. También a estas producciones se les ha cuestionado no respetar y simplificar lo que históricamente sucedió, con lo cual promueven el olvido.

Por último, se ha dicho que las imágenes fotográficas y audiovisuales de la *Shoah* son demasiado reales al punto de generar un *shock* y no una reflexión en el espectador. Como ejemplo se puede destacar el documental *Noche y niebla* de Alain Resnais, realizado en 1955. Esta obra emplea imágenes filmadas por Resnais de los campos de concentración, material de archivo filmado por los nazis e imágenes filmadas por los ejércitos de liberación. En él se destaca una escena muy fuerte donde una pala mecánica remueve una montaña de cadáveres en el recién liberado campo de Bergen Belsen. Así, el filme cruza los límites de la representación al ser demasiado literal y ocupar la mirada de los perpetradores al utilizar imágenes del archivo nazi.

En respuesta al filme de *Noche y niebla* de Resnais, y en acuerdo con algunas prohibiciones de las imágenes del Holocausto, se realizó el filme *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann, donde el director decidió rotundamente no usar imágenes de archivo ni realizar recreaciones. Su filme apeló al uso de testimonios de los sobrevivientes intercalados con imágenes exhaustivas de los campos de concentración en 1985. Se apartó de las producciones comerciales y masivas sobre el Holocausto al no utilizar una cronología lineal, ni tener un narrador. En su lugar, el director se introduce en la película realizando entrevistas; además el filme tiene una duración de nueve horas y media, lo cual dificulta su recepción.

La importancia de *Shoah* es que es una película enteramente sobre el testimonio; es decir, está

basada en la palabra de los testigos, por lo que muchos analistas han reflexionado sobre las maneras en que se representa la experiencia límite en el filme. Se han hecho preguntas sobre esta cuestión, por ejemplo: ¿quién está autorizado para hablar de este tipo de acontecimientos? ¿Serán sólo los testigos quienes tienen la autoridad? ¿El testimonio es lo único que puede escapar a la estetización de las imágenes y su recreación? ¿Qué cuidados se deben de tener al realizar entrevistas con sobrevivientes?

Para concluir este apartado, resta decir que las prohibiciones, límites y tabúes presentes en todas las producciones del Holocausto y aquellas que tratan situaciones límite, son circunstancias que hay que sortear de diferentes maneras, pues siempre existen críticas al tratar estos temas. Lo que sí considero es que hay que asumir como creadores de imágenes una responsabilidad y una postura frente a estos dilemas éticos y estéticos; intentar realizar imágenes originales y críticas que desnaturalicen las ya presentadas y tener el consentimiento previo de las personas o familiares sobre los que se hablará.

2.3.2 Imágenes que representan la desaparición forzada en Argentina

En Argentina después de la experiencia traumática de la dictadura y la desaparición forzada de personas, se dieron también debates en torno a cómo representar las experiencias límite y en específico el uso que debían tener las imágenes fotográficas y audiovisuales.

Como se mencionó en el capítulo uno de esta tesis, un primer uso de las imágenes fotográficas durante la dictadura fue quebrar el cerco de silencio que existía en torno a las desapariciones. Las madres de los desaparecidos utilizaron las fotografías que tenían de sus hijos para llevarlas a las comisarías y ver si alguien los reconocía. Más tarde esas fotos fueron pegadas en pancartas para denunciar públicamente las desapariciones y mostrar que sus hijos existían, tenían un nom-

⁶¹ Esta película fuerza los límites de la representación al reconstruir la cámara de gas y llenarla de actores que representaban a las víctimas, algo que nadie se había atrevido a hacer: introducir imágenes donde no había.



Figura 39
Testimonio sobre el Centro Clandestino de detención de la Escuela de Mecánica de la Armada Argentina (ESMA), octubre de 1984

bre y un rostro. También fueron impresas las fotografías en playeras y en pañuelos blancos.

Así, estas imágenes se volvieron emblemas de la desaparición y se caracterizan por ser imágenes desplazadas de su uso original, ya que la víctima es fotografiada antes de la desaparición puesto que las fotografías son de identificación o provenientes de álbumes familiares. En este sentido, las imágenes son vistas como huellas, materialidades o restos de la persona desaparecida.

También hay que recalcar que, como las imágenes se encuentran desplazadas de su uso original y para que fueran ancladas al contexto de la desaparición, se necesitaron de las acciones de los *emprendedores de la memoria*.⁶² Éstos, al mostrar las imágenes en el espacio público junto con sus testimonios, les dieron esa vinculación con la memoria.

⁶² Elizabeth Jelin (2002) denomina así a los actores sociales que luchan por institucionalizar una narrativa sobre el pasado. Entre ellos pueden estar los grupos de víctimas, sobrevivientes o familiares, activistas y organizaciones defensoras de derechos humanos y los artistas que con sus prácticas y acciones artístico-políticas, hacen un discurso visual público que tiene la capacidad de atraer el interés de audiencias y transmitir memorias.

Dentro de los Centros Clandestinos de Detención, que funcionaron durante la dictadura en Argentina, se solía fotografiar a los detenidos-desaparecidos.⁶³ Estas fotografías eran tomadas de frente y de perfil, para después confeccionar fichas con el nombre y los antecedentes de cada uno. Las fotografías no fueron realizadas para circular públicamente, por lo que muchas de ellas fueron destruidas al terminar la dictadura. Uno de los conjuntos fotográficos más importantes que se alcanzó a rescatar fue el que Víctor Bastera, uno de los sobrevivientes de aquellos centros, logró sacar de la ESMA (Escuela Mecánica de la Armada, uno de los Centros Clandestinos de Detención, que funcionó en la zona norte de la ciudad de Buenos Aires).

Dicho conjunto de fotografías se puede dividir en tres. La primera parte son un centenar de fotografías de los represores, que se tomaban en los centros con el objetivo de falsificar documentos. El segundo grupo fueron tomadas a es-

⁶³ Como menciona Claudia Feld (2010), en casi todos los Centros Clandestinos de Detención, se fotografiaba a los detenidos-desaparecidos. Las fotografías tenían por objeto producir un archivo policial y la mayoría fueron destruidas al final de la dictadura.

condidas por Basterra y otros secuestrados con la finalidad de documentar lo que sucedía dentro de los centros de detención y tener pruebas de la existencia del centro. Finalmente, un tercer grupo –que son las imágenes más conocidas– son cerca de veinte fotografías de los desaparecidos, las cuales fueron tomadas por los militares. Las fotografías son tomadas de frente y de perfil al igual que si fueran fotografías de un archivo policial (Feld, 2014).

Las fotografías fueron publicadas por primera vez en el diario *La Voz* el 30 de agosto y el 1º de septiembre de 1984. En esta presentación las fotografías de cuerpo completo fueron recortadas de tal manera que sólo se podían ver desde un plano medio (figura 39).

Después de veinte años, en el 2005 el fotógrafo Marcelo Brodsky (hermano de un desaparecido de la ESMA que se encontraba dentro de las fotografías del conjunto) editó un libro sobre la ESMA titulado *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA*. En este libro las imágenes son reproducidas sin ningún tipo de recorte y con un fondo negro. Esta presentación, les dio una nueva vida a las imágenes, pues al momento de ser impresas en alta calidad y enmarcadas en el fondo negro, las imágenes se volvieron estéticas. Hecho que provocó sobre ellas una mirada más detenida donde, se pueden ver los signos de violencia y la expresión en la mirada de los detenidos, los desaliños de la ropa, las manos esposadas y el halo de desprotección y sordidez que emana de los retratos (Feld, 2014, p. 4) (figuras 40 y 41).

De esta manera las fotografías ya no son miradas sólo como huellas de la desaparición, sino también como muestras visuales del tormento sufrido durante el cautiverio. Así, “la tortura, que atraviesa espectralmente la superficie de estas fotos, frustra la construcción de la imagen del militante heroico, transfigurado en mártir por la dictadura: la tortura corroe el aura de las memorias heroizantes” (García y Longoni, como se citó en Feld, 2014).

Una vez más surgen preguntas: ¿alcanzan estas imágenes para “ver” lo que sucedió en la ESMA? ¿Qué vínculos establecen con los testimonios de los sobrevivientes de la ESMA? ¿Es posible independizar las imágenes de los testimonios? La respuesta a esta última pregunta es que las imágenes serían descontextualizadas y por lo tanto no podrían ser entendidas en toda su complejidad. Parte fundamental para entenderlas son las condiciones en que estas imágenes fueron producidas.

2.3.3 La fotografía de espionaje en México como huella del exterminio

En México durante los años setenta surgieron una serie de organizaciones armadas y grupos guerrilleros. Éstos eran una aglutinación de grupos obreros y campesinos; algunos tenían vínculos con la educación o eran profesores rurales. En las zonas urbanas se conformaron por jóvenes y estudiantes universitarios. Lo que caracterizó a las organizaciones fue su oposición al “imperia-



Figuras 40 y 41
M. Brodsky, *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA*, 2005

lismo yanqui”, su inspiración por la revolución cubana y la ideología comunista.

Una de estas organizaciones fue la Liga Comunista 23 de Septiembre, la cual se creó en la ciudad de Guadalajara en marzo de 1973 y se considera fue el grupo guerrillero más numeroso. La organización tenía como objetivo consolidar un movimiento nacional, así como conformar un partido y ejército a través de la publicación de un periódico nacional llamado *Madera Periódico Clandestino* (Ortiz, 2017).

Ante esto, la respuesta por parte del gobierno fue violenta y utilizó al ejército mexicano y los diferentes cuerpos policiacos para exterminar la organización. Fue así como la Dirección Federal de Seguridad (DFS) creó un plan de exterminio para la Liga Comunista 23 de Septiembre y algunas de sus acciones quedaron registradas en informes realizados por agentes de la DFS.⁶⁴ En los informes se incorporaron fotografías “que daban cuenta de los directivos de los aparatos de seguridad y del acontecer diario del exterminio” (Ortiz, 2017). Será a partir de la confrontación estas fotografías “con testimonios de ex policías, ex militares, familiares de detenidos-desaparecidos, periódicos de la época e informes de inteligencia” que las imágenes se considerarán imágenes del exterminio” (Ortiz, 2017).

En las imágenes se puede observar el espionaje cotidiano y sistematizado, también hay fotografías de personas recién detenidas, momentos de fichaje, así como procesos de tortura y cadáveres. Lo cual permite observar algunos de los lugares clandestinos y de retención. “Estas fotografías son fragmentos de la destrucción que llevó a cabo el Estado mexicano en contra de la movilización social, son documentos del proceso de burocratización de la muerte, y que nos permiten saber, ver estos rastros, armar este rompe-

cabezas negado durante muchos años y nos deja ver sobre todo las experiencias límite de los sujetos” (Mendivil, s.f.).

Entre las imágenes disponibles se encuentra el retrato del estudiante Rafael Ramírez Duarte, quien fue detenido después de realizar una visita a un preso político. El retrato se realizó dentro del penal y en la parte de abajo se anotó la dirección completa del visitante y el vínculo con el detenido. Estos retratos se realizaban dentro de los penales porque se creía que los presos y los visitantes tenían un vínculo con las organizaciones, por lo que se continuaba militando desde prisión (figura 42).



Figura 42
Archivos de la DFS, *Rafael Ramírez Duarte de visita en la prisión, 13 de octubre de 1974*

El estudiante Rafael Ramírez Duarte desapareció después de realizar una visita a Felipe Peñaloza García, quien recibió entrenamiento en la República Popular de Corea. Rafael estudiaba la licenciatura de economía en la UNAM y acudía a visitar a los detenidos en Lecumberri. Sus visitas fueron seguidas por agentes de la DFS, quienes lo detuvieron junto a sus dos hermanos acusados de pertenecer a la Liga Comunista 23 de Septiembre.

⁶⁴ Comenta Ortiz (2017) que no existe una apertura total a estos archivos, ya que en 2002 los archivos de la Dirección Federal de Seguridad (DFS) pasaron al Archivo General de la Nación en el Sexenio de Vicente Fox, lo cual no permitió una apertura real a estos archivos.

No existen datos de su declaración o detención. Sus hermanos declararon haber estado en una cárcel clandestina en el Campo Militar 1, donde su hermano Rafael era torturado; más tarde ellos fueron liberados y Rafael fue desaparecido.

Es así como en México se pueden encontrar estos rastros de experiencias límite que, si bien no son literales, como en el caso argentino, las fotografías se pueden contextualizar a través del uso de testimonios u otros recursos, lo cual nos hace ver más allá de la imagen y comprenderla en toda su complejidad. Pues como espectadores necesitamos saber las condiciones en que estas imágenes fueron producidas.

2.3.4 El documental de memoria

El término *documental* se utiliza para clasificar a un conjunto de productos audiovisuales que se identifican por ser una contraposición explícita con la ficción. Actualmente la relación documental/ficción ha sido matizada en la actualidad, pues existen cruces e hibridaciones entre ambas clasificaciones dentro del mundo audiovisual. Sin embargo, podemos decir que el documental se diferencia de la ficción en el nivel de control que el realizador tiene sobre una puesta en escena, es decir, lo que se encuentra frente a la cámara al momento del rodaje. En este sentido la ficción construiría mundos, mientras que el documental debe ser validado por su relación con algún aspecto de lo real que no puede ser totalmente controlado por los realizadores.

Una definición del documental sería ésta: “son obras audiovisuales que transmiten un conocimiento presentado a través de una mirada que, de alguna manera, interpreta un universo que existe más allá de la voluntad de los realizadores” (Aprea, 2015, p. 86). Dentro de la validez de esta mirada estaría la figura del autor y la legitimación estética de su producción a través de marcas textuales que permitan relacionar sus documentales con rasgos reconocibles a los que se pueda dar un valor creativo, como la presencia del realizador en cámara, la subjetividad de las interpre-

taciones o la combinación de registros directos con materiales de archivo y ficción.

Dentro del documental se puede distinguir un tipo específico llamado *documental de memoria*. Para el objetivo de esta tesis, me es indispensable describirlo, puesto que parte de mi producción creativa entra dentro de esta clasificación.

El *documental de memoria* implica el distanciamiento temporal con respecto a los acontecimientos evocados. Al mismo tiempo que se genera la separación del pasado, hay una actualización al hacer visible el acto de recordar a través del uso de recursos como los testimonios o la narración de una búsqueda que permite generar el proceso de evocación (Aprea, 2015, p. 73).

Justamente uno de los rasgos que caracteriza este tipo de documental es el uso de los testimonios de personajes directamente involucrados en los acontecimientos que reconstruyen, además de filmarlos en el acto de evocación. El valor de los testimonios excede lo puramente informativo, ya que a través de ellos es posible remarcar sentimientos, emociones, expresiones y opiniones de aquellos que vivieron ese pasado.

Hay que recalcar que los testimonios adquieren sentido cuando son escuchados. Siempre se testimonia para aquellos que están dispuestos a escuchar y en este acto hay una negociación que permite la relación entre el testigo y el solicitante.

Dentro de los efectos de estos documentales, están la cámara en mano, los movimientos bruscos, el montaje visible y también el uso de otros materiales además de los testimonios. Estos materiales pueden ser recursos ficcionales como animaciones, gráficos o material de archivo.

Según menciona Aprea (2015), los dos primeros documentales que se pueden considerar *documentales de memoria* son *Le Changrin et la Pitié. Chronique d'une ville française sous l'occupation* (1971), de Marcel Ophuls, y *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann.⁶⁵ Ambos documentales integran

⁶⁵ Aunque el uso de testimonios antecede a los documentales de memoria, pues en *Tres cantos a Lenin* (1934), de Dziga Vertov, y en *Let There Be Light* (1946), de John Houston, ya existían

entrevistas junto con una construcción cinematográfica del pasado. Será a partir de estos trabajos que surgirán otros documentales que se realizarán sobre la base de uno o varios testimonios y que mostrarán una evocación del pasado sobre todo en situaciones traumáticas.

Como se mencionó anteriormente *Shoah* reconstruye las experiencias dentro de los campos de exterminio en la Segunda Guerra Mundial, con una firme postura del director para no utilizar material de archivo y dar prioridad al uso de los testimonios.

En Argentina, con la entrada de la democracia y después de las vivencias traumáticas de la dictadura y las desapariciones forzadas, surgirán también una serie de documentales que intentarán reconstruir las experiencias de los sobrevivientes, las memorias militantes y más tarde la generación de los H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) de desaparecidos intentará hablar de la ausencia de los padres.

Dentro de los documentales que recrean la memoria militante se encuentran *Montoneros: una historia* (1994), de Andrés di Tella, y *Cazadores de Utopías* (1996), de David Blaustein, entre los más conocidos (figuras 43 y 44). Dentro de la generación de lo H.I.J.O.S. se encuentra *Papá Iván* (2004), de María Inés Roqué; *Los rubios* (2003), de Albertina Carri; *Encontrando a Víctor* (2004), de Natalia Bruschtein, y *M* (2007), de Nicolás Prividera.⁶⁶

personajes que hablaban directo a la cámara contando sus experiencias. La diferencia de estas obras con el documental de memoria sería que éste exhibe la distancia que existe entre el recuerdo y el momento de evocación presente donde los personajes dan sus testimonios.

⁶⁶ Como antecedente a estos trabajos audiovisuales se encuentra el proyecto fotográfico *Arqueología de la ausencia*, de Lucila Quieto, quien se introduce en las imágenes del álbum familiar donde está su padre con el uso de un proyector y obtener así un retrato junto a su padre.



Figuras 43 y 44
Andrés di Tella y David Blaustein, *Posters de los filmes Montoneros una Historia* (1998) y *Cazadores de Utopías* (1996)

La generación de los H.I.J.O.S. es considerada la generación de la posmemoria,⁶⁷ en la que los hijos heredan las historias catastróficas de los padres. En estos documentales se realiza una búsqueda tanto personal como de los padres a través de los rastros que dejaron. Se filman las fotografías del álbum familiar, se utilizan videos familiares y se entrevistan a los amigos y personas cercanas a los padres. Los filmes son una terapia para los realizadores que intentan superar el trauma de la desaparición de los padres, cuestión que no se llega a concretar puesto que en muchas ocasiones los directores concluyen que no logran entender por completo la militancia de los padres a costa de su vida.

En México también se han producido documentales que se pueden considerar *documentales de memoria*, que dan cuenta de la represión que se vivió durante el periodo conocido como la Guerra sucia, así como las masacres tanto del 2 de octubre 1968 como la matanza del jueves 10 de junio de 1971, mejor conocida como el Halconazo. Hacen uso de los testimonios y ponen énfasis al momento de registrar los momentos de evocación de los personajes en el presente.

⁶⁷ De acuerdo con Barbacho (s.f.), el término posmemoria fue creado por Marianne Hirsch y se refiere a las memorias heredadas por los descendientes de quienes sufrieron el Holocausto, llamados también “generación bisagra”.

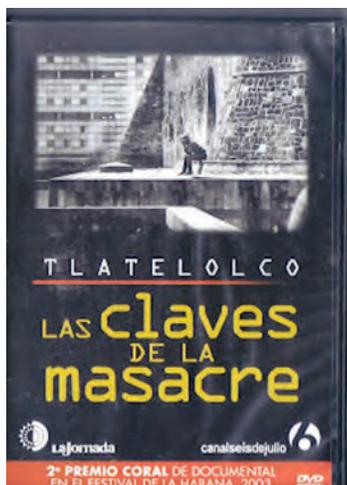
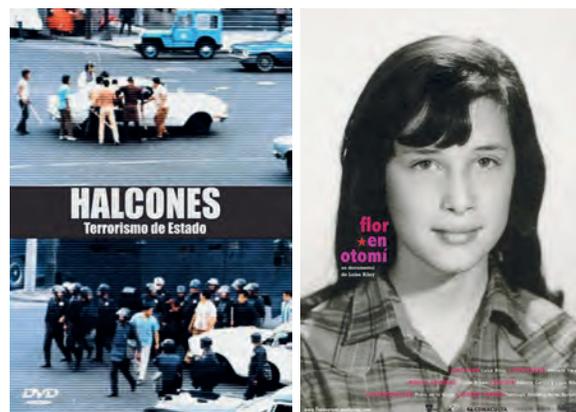


Figura 45
Carlos Mendoza, *Poster del filme Tlatelolco las claves de la masacre*, 2003

Dentro de los documentales que tratan la masacre de 1968 están *Tlatelolco, las claves de la masacre* (2003), de Carlos Mendoza (figura 45), donde se combinan tomas de actualidad de la Plaza de Tlatelolco y la Unidad Habitacional Tlatelolco con imágenes de archivo (tanto fotografías como videos), geolocalizaciones y testimonios de sobrevivientes y vecinos. También está *Hazaña y legado del 68* (2018), de Juan Prieto, el cual incluye entrevistas con algunos miembros del movimiento estudiantil y en su mayoría ocupa fotografías de archivo.

Como parte de la Guerra sucia se encuentran *Halcones, terrorismo de estado* (2006), de Carlos Mendoza (figura 46), un documental sobre la matanza de 10 de junio de 1971, por parte del grupo paramilitar Halcones. En él podemos ver los testimonios de algunos de los sobrevivientes, así como imágenes de archivo y notas periodísticas que dieron cuenta de este suceso. También está *Trazando Aleida* (2007), de Christiane Burkhand, el cual cuenta la historia de Aleida Gallangos, una mujer que durante los años de la Guerra sucia se vio separada de su familia y quien durante el filme buscara a su hermano. Otros documentales son *Clandestino* (2008), de Juan Pablo Arroyo Abraham, que reúne los testimonios de los guerrilleros del Movimiento de Acción Revo-

lucionaria (MAR), quienes fueron capturados por el gobierno mexicano después de regresar de un entrenamiento en la República Democrática de Corea; *Flor en Otomí* (2012), de Luisa Riley (figura 47), que trata sobre la desaparición de Dení Prieto, quien militaba en las Fuerzas de Liberación Nacional (FLN) y fue masacrada junto con su organización en un operativo militar en el 14 de febrero de 1974. Dení, cuyo significado es “flor” en otomí, tenía 19 años y el documental es un homenaje a su memoria.



Figuras 46 y 47
Carlos Mendoza y Juan Pablo Arroyo, *Posters de los filmes Halcones terrorismo de estado* (2006) y *Flor en Otomí* (2012)

2.4 Memoria y arte contemporáneo

A partir de 1980 surgieron *los estudios y la cultura de la memoria*, los cuales desde diversos campos comenzaron a reflexionar en torno al pasado, la historia y el presente. Estas reflexiones también permearon el campo del arte contemporáneo, donde surgieron estrategias de rememoración. Dentro de ellas podría nombrar la creación desde el archivo y objetos descartados, la memoria como trauma, *posmemoria*, autobiografías, diarios visuales, los memoriales, monumentos y *contramonumentos*.⁶⁸ Como este es un campo

⁶⁸ Concepto creado por James E. Young el cual hace referencia a los nuevos monumentos cuyas cualidades formales y conceptuales subvierten la iconografía del monumento tradicional.



Figura 48
Christian Boltanski, *Personas*, instalación para Monumenta, 2010

vasto, sólo hablaré de la obra de aquellos artistas que considero tienen una relación con la investigación que desarrollo, ya sea por la temática de la que parten o por las estrategias que utilizan al realizar su obra.

El artista Christian Boltanski exploró a lo largo de su obra el papel de la memoria, la muerte, el tiempo y el olvido. Algunas de sus obras, principalmente instalaciones, trataron como temática el Holocausto, que marcó su infancia. Dentro de sus estrategias están el utilizar diferentes tipos de objetos para evocar personas, recuerdos y acontecimientos; emplea la sinécdoque visual ya que por un lado nos presenta una parte –la ropa, las imágenes, los objetos, las camas, las sábanas, etcétera– del todo –los ausentes–.

También llegó a utilizar en sus instalaciones efectos sonoros y visuales para la creación de atmósferas, que tenían como función evocar a los ausentes (figura 48). Su obra es importante pues fue uno de los primeros artistas en trabajar estas temáticas y reflexiones en el arte contemporáneo y lo hizo durante toda su vida.

Otra de las artistas que ha utiliza tanto el archivo como los objetos descartados es Rosângela Rennó, artista brasileña que parte de la recolección de fotografías de álbumes familiares, negativos y artículos de prensa. Éstos provienen de bibliotecas, archivos oficiales (que hacen referencia a la dictadura militar de su país) y “mercados de pulgas”. A partir de estas imágenes y documentos, la artista realiza modificaciones y retoques para construir un nuevo discurso.

La producción de Rennó puede considerarse como una postproducción ya que modifica superficialmente las imágenes y documentos, los cuales presenta bajo un nuevo discurso en museos y galerías. La finalidad de las modificaciones es rescatar la identidad de los retratados o generar cuestionamientos sobre las propias imágenes y la relación que hay en ellas con los mecanismos que sirvieron dentro de la represión para más tarde caer en el olvido (figura 49).



Figura 49
Rosângela Rennó, de la serie *Red (Militares)*, niño escolar, fotografía digital, 2000

En Argentina la generación de los H.I.J.O.S –o generación de la *posmemoria*–, además de los *documentales de memoria* (anteriormente vistos), produjo proyectos fotográficos. Unos de los más destacados es *Arqueología de la ausencia* de Lucila

Quieto. Se trata de un ensayo fotográfico que la artista realiza mediante el rescate de fotografías de su padre desaparecido. Las fotografías las obtiene del álbum familiar.

Utilizando un proyector, Lucila proyecta las imágenes que tiene de su padre en una pared para posteriormente integrarse con su cuerpo desnudo en la imagen. Creando así fotografías familiares imposibles junto a su padre.

Sus fotografías se podrían clasificar dentro de las representaciones de la muerte y el duelo doméstico como fotocomposiciones.⁶⁹ La fotocomposición es la realización de *collages* hechos de forma manual o en la época actual de forma digital, en donde se inserta al difunto en una fotografía actual. Así, Lucila crea fotografías actualizadas de su padre en donde sólo en imagen es posible tener un retrato con él (figura 50).



Figura 50
Lucila Quieto, *Arqueología de la ausencia*,
ensayo fotográfico, 1999-2001

Después de realizar sus imágenes, Lucila extendió el proyecto a otros H.I.J.O.S. que quisieran tener un retrato con sus familiares asesinados o desaparecidos, por lo que realizó una convocatoria que tuvo gran participación.

En México el trabajo artístico y visual que trata sobre la violencia parte de la represión del movi-

miento estudiantil de 1968, la Guerra sucia y en la actualidad el narcotráfico. Como señala López (2012), en México están presentes como símbolos las figuras del desmembrado y el mutilado. Ambas figuras se han vuelto parte de la vida cotidiana al convertirse en un espectáculo de escarmiento social y mensajes para la población.⁷⁰

Así, una de las búsquedas de los colectivos y artistas mexicanos ha sido mantener una mirada crítica y contestataria ante las políticas del Estado y la violencia que se vive en el país. Donde los artistas buscan no sólo denunciar, sino también generar protestas desde el arte, que crean espacios de desacuerdo y debate.

Uno de los colectivos más aguerridos en los setenta fue Proceso Pentágono, que trabajó principalmente de 1969 a 1976. El colectivo estuvo conformado en un inicio por Carlos Finck, José Antonio Hernández, Felipe Ehremberg y Víctor Muñoz;⁷¹ estaba ligado a los conceptualismos y a la experimentación con materiales ajenos al medio pictórico tradicional. Sus obras se encaminaron hacia las ambientaciones, instalaciones y gráfica, donde lo que más se destacaba era el proceso de producción y su relación con el activismo político.

Dentro de sus temáticas estaban la tortura, la desaparición y los presos políticos que existían en el país. Entre de sus obras más destacadas está *1929: Proceso*, una instalación que recrea el ambiente de una delegación de policía. El espectador o participante pasa por una serie de habitaciones donde se pueden ver escenas que dejan ver el uso de la tortura, los procedimientos burocráticos y políticos aplicados durante la Guerra sucia (figura 51).

⁷⁰ Los mensajes buscan establecer la apropiación de territorios, las conductas aparentemente “indebidas”, como en el caso de las mujeres en Ciudad Juárez, o cuando los cuerpos de las mujeres son tomados como armas de guerra en la disputa entre grupos. También se utilizan las “narcomantas” para dejar mensajes a la población, casi siempre acompañadas de cadáveres.

⁷¹ Hubo otros integrantes como Carlos Aguirre, Miguel Ehrenberg, Lourdes Groubet y Rowena Morales.

⁶⁹ Como se vio en el apartado 2.2 de este capítulo titulado “Imágenes y conmemoración”.



Figura 51
Grupo Proceso Pentágono, 1929: *Proceso*,
instalación, 1979

Otro colectivo mexicano que durante la década de 1970 llegó a trascender internacionalmente fue Solidarte. Trascendió debido a la estrategia que empleó, pues se basaba en una red de arte correo, donde los artistas libres de la censura podían realizar un intercambio de producciones. Mediante este intercambio se dio un espacio a la denuncia política (Henaro, 2012, p. 155).

En enero de 1982 surgió Solidarte a partir de una discusión sobre la función social del arte correo. Su principal objetivo fue “apoyar los casos de artistas víctimas de la persecución, encarcelamiento y represión, mediante la producción de postales de denuncia, edición de boletines informativos, e inserciones periodísticas” (Henaro, 2012, p. 159) (figura 52). La agrupación tuvo una participación en la 1ª Bienal de la Habana, cuya temática fue “Desaparecidos políticos de nuestra América”.

Uno de los colectivos que llegó a plantearse la morgue como un centro para la producción de obra fue el Grupo SEMEFO. Este colectivo surgió en 1989 y estuvo integrado por Carlos López, Teresa Margolles, Víctor Basurto, Arturo Angulo,



Figura 52
Solidarte83/83México, *Desaparecidos políticos de
Nuestra América* (Manuel Marín), 1984.

Arturo López, Juan Manuel Pernás, Juan Luis García, Víctor Macías y Antonio Macedo. Trabajaron con diferentes soportes, como instalaciones, fotografía, performance y video y también con excedentes corporales: fluidos, grasa humana, sangre y cabello. Sus primeras piezas las realizaban con animales muertos, ya posteriormente es que empiezan a recolectar los materiales orgánicos de la morgue, hasta llegar a trabajar con los cadáveres.

Aunque muchas de sus obras tratan como temática la vida de los cadáveres, también hablan sobre la memoria. Una pieza para destacar es *Memoria fosilizada* (1998). Esta obra consiste en una placa de cemento de 100 × 240 × 2.40 cm, donde se empaquetaron 2423 objetos que portaban 246 personas al momento de morir en forma violenta. Según comentan los miembros de la agrupación, los objetos fueron donados por los familiares en diferentes morgues del país. Lo que destaca de la obra es que los objetos no son visibles por parte del espectador –empleándose la elipsis visual–, por lo que puede pensarse que la obra dialoga con una memoria que espera ha-

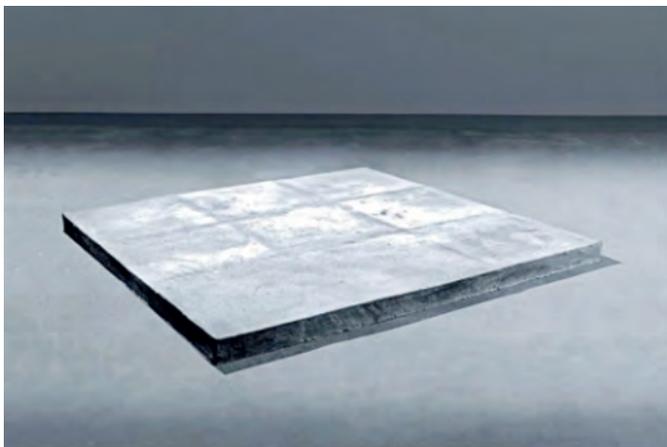


Figura 53
Grupo SEMEFO, *Memoria fosilizada*, placa de cemento con 2423 objetos que portaban 246 personas al momento de morir en forma violenta, instalación, 1998

cerse visible mediante un acto de búsqueda; también dialoga con la indiferencia y la amnesia ante la violencia (figura 53).

Después de la desaparición forzada 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural Raúl Isidro Vargas, en Ayotzinapa, Guerrero, una de las agrupaciones que realizó una reflexión al respecto fue Teatro Ojo. Su propuesta consistió en realizar un “teatro sin teatro” llamado *Lo que viene*, donde se interpelaba al público en el teatro El Galeón con preguntas como ¿Cómo ha sido su vida en los últimos seis años?, ¿qué le preocupa?, ¿cómo esta su familia?, entre otras. Estas preguntas se hicieron con la finalidad de poner a discusión el final del sexenio de Felipe Calderón (2006-2012).

El escenario era una caja negra en la que se encontraba una hemeroteca que reunía los periódicos de esos seis años. Los periódicos se podían consultar, también había un micrófono para que cualquiera pudiera hablar sobre las preguntas planteadas (figura 54).

Esta invitación al dialogo por parte de Teatro Ojo se realizó a la par de la construcción del Memorial para las Víctimas de la Violencia en México, que Felipe Calderón mandó construir en el Campo Marte (el cual se encuentra a unos pasos del Teatro el Galeón donde se realizaba *Lo que viene*).

Se consideró que dicho Memorial fue un memorial fallido y fue rechazado por el Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad del poeta y activista Javier Sicilia, ya que no se nombraron

explícitamente en una placa a todas las víctimas de la guerra contra el narcotráfico. En su lugar se colocaron láminas de acero en las que las personas voluntariamente pueden escribir con tiza mensajes y consignas (Chávez, 2018, p. 167). La propuesta de Teatro Ojo fue poner a discusión la violencia en la que se vivía en aquel momento, intentando crear un espacio para el desacuerdo y el debate público.



Figura 54
Teatro Ojo, *Lo que viene*, foro de discusión, performance, instalación, 2012

Rafael Lozano-Hemmer es una artista que trabaja con diferentes disciplinas, pero se ha destacado por sus instalaciones interactivas tanto en espacios públicos como en museos y galerías. Dentro de su obra hay reflexiones sobre las tecnologías de la vigilancia y los crímenes contra la

humanidad, como exterminio, desaparición forzada, tortura, violencia sexual, esclavitud. Una de sus piezas más destacadas es *Nivel de confianza* (2015), la cual se realizó a partir de la desaparición forzada de los 43 estudiantes desaparecidos de Ayotzinapa, Guerrero.

Nivel de Confianza se presentó seis meses después de este trágico suceso. La pieza es una instalación interactiva, que utiliza los rostros de los 43 estudiantes desaparecidos que circularon en los medios. A partir de ellos y con el uso de algoritmos de reconocimiento facial, el artista construyó una máquina donde el espectador o participante puede someter su rostro a un comparativo con los rostros de los 43 estudiantes, estableciendo coincidencias con uno o varios de los rostros y dando un porcentaje del parecido.

Aunque la obra no busca encontrar como tal a los 43 estudiantes desaparecidos, sí busca provocar en el espectador una interiorización y empatía de la búsqueda al vernos reconocidos en aquel porcentaje que tenemos con ellos (figura 55).

A lo largo de este capítulo se dio una definición de los conceptos principales para entender la memoria; se describió el giro memorial que ha permeado en distintas disciplinas incluyendo la academia, el documental y el arte contemporáneo. Se hizo hincapié sobre la relación entre las imágenes y la memoria y cómo éstas surgen del objetivo de conmemorar a los muertos. También se profundizó en la creación de imágenes fotográficas y audiovisuales en situaciones límite partiendo del Holocausto, la dictadura argentina, la Guerra sucia y el movimiento estudiantil de 1968 en México. Se abordaron los dilemas éticos y estéticos que tienen todas las producciones artísticas y audiovisuales que parten de la producción de situaciones límite. Finalmente, se expusieron algunos ejemplos de las alternativas que han encontrado los artistas para tratar estos temas desde el *documental de memoria* y las estrategias del arte contemporáneo.

Sin lugar a duda, la representación del horror y las evocaciones de la memoria son temas controvertidos. Lo que quisiera plantear a manera



Figura 55
Rafael Lozano-Hemmer, *Nivel de confianza*,
instalación interactiva, 2015

de reflexión es cómo los *emprendedores de la memoria*, entre ellos los militantes y los artistas, buscan la manera de irrumpir críticamente para denunciar y generar una protesta creando nuevos espacios con los medios que tienen disponibles, entre ellos la recuperación y la creación de imágenes. Considero que lo importante es seguir proponiendo experiencias que muestren las discrepancias ante el horror y que generen una crítica a las imágenes planteadas desde el espectáculo.

Cada una de estas manifestaciones buscan recordar bajo un aspecto de no repetición y promueven desde el arte y la educación el ejercicio de la justicia. No obstante, quisiera enfatizar que la justicia sólo será efectiva si el Estado reconoce su participación en las violencias, espionajes, muertes y desapariciones; y lleva a cabo las acciones necesarias para esclarecer los hechos, juzgar a los culpables y realizar una reparación integral del daño. Esta última acción también implica realizar actos de memoria donde se preserven y den a conocer a la población los archivos que tratan sobre la opresión, colocar monumentos y memoriales que recuerden a las víctimas y darles un sentido pedagógico a las memorias a través programas educativos y museos especializados.



Capítulo 3

ESTRATEGIAS ARTÍSTICAS Y PROCESO DE PRODUCCIÓN

A lo largo de este capítulo se explicarán las formas de disenso que existen en el arte contemporáneo y su relación con la memoria y las imágenes. Además, expondré las estrategias y criterios estéticos y narrativos que utilicé para la creación de obra en torno a la problemática del feminicidio en México. Mi proceso creativo indaga en los límites de la representación donde apuesto por la responsabilidad ética y política, así como la reflexión crítica tanto de la imagen como de la obra de arte.

Asumiendo una conciencia crítica y un rechazo a la violencia, “sabiéndose ficción y representación, y por lo tanto conociendo las limitaciones que puede tener⁷² [...] el arte puede desplegar sus capacidades para mostrar lo real y la irrupción de la violencia de otros modos” (Bernárdez, 2005, p. 89). Así el arte nos aproxima a una experiencia de la violencia utilizando el símbolo, la alegoría, la metáfora o la metonimia, o a través de la imagen explícita del desastre o evocando sus estragos de mil formas (Bernárdez, 2005, p. 89). Lo que habría que resaltar es que todos estos

modos son siempre representaciones y maneras de transmitir emociones donde se intenta avivar la memoria y responder ante la opresión o exhortar un deseo de justicia.

Para comenzar el capítulo, mostraré las consecuencias del exceso de imágenes de violencia que hay en la actualidad y su espectacularización. Ante esto, se describirán distintas posturas que afirman que quizás el problema no se encuentre en el número de imágenes, sino en la manera en cómo estas imágenes se nos presentan a los espectadores. También expondré las estrategias de “reducción” y visibilización de la memoria que se proponen desde el arte y que utilizo en la creación de mi obra.

Posteriormente abordaré junto con Jacques Rancière la relación entre política y estética. Explicaré que el arte tiene una dimensión política no sólo por el hecho de abordar problemáticas sociales, sino por las maneras en que irrumpe en la distribución de lo sensible. Expondré cómo desde *la política* intento con mi obra proponer una experiencia utilizando el retrato en ausencia y el *documental de memoria* para tratar la problemática del feminicidio. Finalmente presentaré la descripción de mi obra y los cuatro casos de feminicidio en los que enfoqué mi producción.

⁷² Ya que la representación no puede transmitir con exactitud las vivencias extremas, tampoco el testimonio; éste siempre es una parte de lo acontecido.

3.1 DEMASIADOS CUERPOS SIN NOMBRE

En esta era mediática pareciera que el sufrimiento ajeno es objeto de un consumo masivo y el espectador está bombardeado de imágenes de violencia al punto del *shock*, la fascinación del espectáculo o de la absoluta indiferencia. Ante ello, me planteo algunas: ¿cómo lograr ver? ¿Realmente vemos demasiados cuerpos en la pantalla? ¿Estamos habituados al horror? ¿Cuál es el problema de la saturación de imágenes de la violencia que estamos viviendo? Estas preocupaciones atraviesan toda la investigación. Para responder a las anteriores preguntas, indagaré por el pensamiento de Susan Sontag, Georges Didi-Huberman y Jacques Rancière, y finalmente estableceré mi postura al respecto.

La propuesta de Susan Sontag en el libro *Ante el dolor de los demás* es que el no condolernos ante las imágenes que nos ofrece la prensa día a día nos convierte en monstruos morales. También afirma que estas imágenes son usadas bajo distintos intereses y mediante su anclaje pueden ser: un llamado para la paz, un grito de venganza o una terapia de choque.

Sontag destaca que bajo una demanda mercantil se les pide a las imágenes que estén apegadas a la cultura de la conmoción y el drama. El problema es que esta conmoción puede volverse corriente, adaptable o desaparecer y aunque no ocurra así el espectador siempre puede no mirar, bajo una legítima defensa de aquello que lo perturba (Sontag, 2003, p. 35).

Sontag cree que “las únicas personas con derecho a mirar imágenes de sufrimiento extremo son aquellas que pueden hacer algo para aliviarlo” (Sontag, 2003, p. 35) y que todos los demás somos *voyeurs*. Aunque ella no está a favor de la censura (pues explica cómo ésta se ha implementado en la fotografía de guerra después de la Guerra de Vietnam), sí nos hace pensar en la relación que tiene la imagen con el recuerdo y cómo las imágenes interfieren en éste al punto de ser lo

único que se recuerda, evitando así la comprensión de lo vivido.

En oposición, la autora demanda el uso de la narración para buscar algo que vaya más allá de la imagen y el espectáculo. Nos hace pensar que es necesario apartarnos y tomar las imágenes de violencia como una invitación hacia la contemplación y la investigación.⁷³ Nos dice que al mirarlas deberíamos realizarnos preguntas como las siguientes: ¿quién tomó esa imagen? ¿Quién es el responsable de lo que muestra la imagen? ¿Fue inevitable? ¿Se puede excusar? (Sontag, 2003, p. 136) La autora considera que podemos responder ante el horror y la frustración que nos causan las imágenes, promoviendo la reflexión de la imagen y su narración.

La postura del filósofo Georges Didi-Huberman (2008, 2012) es que, en efecto, son numerosas las imágenes de la violencia que existen en la actualidad. Están manejadas de forma televisada a través de dos técnicas para lograr su desaparición: la censura o destrucción y la asfixia por proliferación (Didi-Huberman, 2012, p. 31). Ante esto, el autor apela al uso de la *contra-información* (información transmitida por grupos independientes no vinculados a los poderes políticos o económicos), a la cual denomina una obra de arte, y citando a Guilles Deleuze menciona: “una obra resiste, en este sentido, si sabe, ‘dislocar’ la visión, esto es, implicarla como aquello que nos concierne, y al mismo tiempo rectificar el pensamiento mismo, es decir explicarlo y desplegarlo, explicitarlo o criticarlo, mediante un acto concreto” (Didi-Huberman, 2008, p. 41).

El autor habla de la relación entre la mirada y la forma y cómo la unión de ambas puede entregarnos una experiencia y una enseñanza. Como ejemplo nos propone la obra del chileno Alfredo Jaar, quien viajó a Ruanda tres semanas después

⁷³ Susan Sontag menciona que las fotografías circulan de un modo tan diverso que no hay una manera de garantizar las condiciones para su contemplación y recogimiento. Por lo cual, apela al uso del libro para poder mirarlas; sin embargo, nos recuerda que el libro puede simplemente cerrarse.

de que se cometiera el genocidio de los Tutsi en el año de 1994.

Según comenta Didi-Huberman, lo que hizo Alfredo Jaar mientras estuvo en Ruanda fue reflexionar sobre el devenir de las imágenes que produciría. Finalmente, el artista realizó la exposición titulada *El lamento de las imágenes*, donde presentó, entre otras, la pieza *Los ojos de Gutete Emerita* (figura 56). La pieza consistió en una instalación que contenía un millón de diapositivas, que hacían referencia al número de personas de la etnia Tutsi asesinada. En ellas estaba impresa la misma imagen que retrataba los ojos de una sobreviviente de nombre Gutete Emerita.

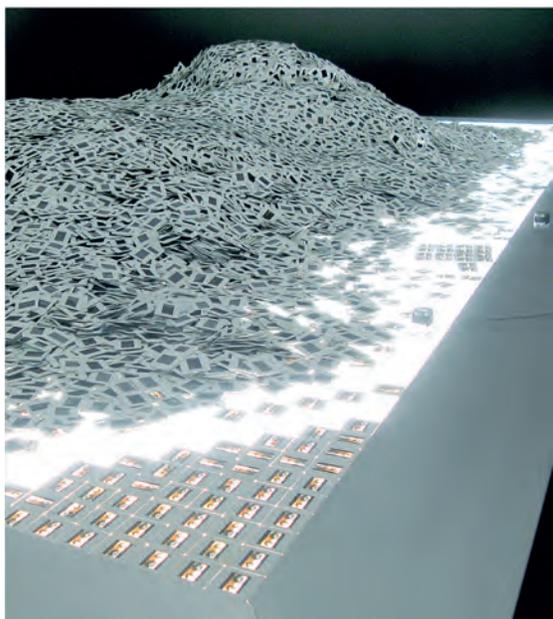


Figura 56
Alfredo Jaar, *Los Ojos de Gutete Emerita*,
instalación, 1996

Didi-Huberman resalta la calidad de la información proporcionada por Alfredo Jaar, quien, en contraste con los fotoperiodistas que cubrieron el genocidio, se sitúa desde otra posición de la mirada. El artista prefirió utilizar una sinécdoque visual para remarcar los ojos de alguien que presencié el genocidio de su comunidad y familiares, en lugar de utilizar la visión literal de los cuerpos y las víctimas. Con ello, presenta una

parte –ojos– del todo –víctimas o, en este caso, la mujer llamada Gutete Emerita.

Didi-Huberman nos propone ver en las imágenes algo más que un simple recorte del mundo. Para él las imágenes son memoria, vestigios que logramos revivir, imágenes que lograron sobrevivir a la documentación de la barbarie, y a partir del arte nos invita a poner atención a cada elección formal de la imagen. Cada elección es política pues “repercute con el acontecimiento y con la historia” (Didi-Huberman, 2008, p. 54).

Otro de los autores que participan en el debate sobre la violencia en la imagen es Jacques Rancière (2008; 2010), quien realiza una crítica sobre el rumor de que hay demasiadas imágenes. Para el filósofo, el mal de las imágenes no estaría en su número, ya que aquellas que aparecen en nuestra pantalla están más que seleccionadas y descartadas. El mal estaría en su anonimato y en los expertos que las comentan (presentadores, periodistas, editorialistas, políticos, especialistas de la explicación o del debate), los cuales dirigen lo que la audiencia debe pensar sobre ellas.

No vemos demasiados cuerpos sufrientes en la pantalla. Pero vemos demasiados cuerpos sin nombre, demasiados cuerpos incapaces de devolvernos la mirada que les dirigimos, demasiados cuerpos que son objeto de la palabra sin tener ellos mismos la palabra. El sistema de la información no funciona por el exceso de imágenes; funciona seleccionando los seres hablantes y razonantes, capaces de “descifrar” el flujo de la información que concierne a multitudes anónimas (Rancière, 2008, p.78).

El problema que presenta Rancière no radica en el número de imágenes, sino en lo que les falta a esas imágenes y que es descartado al momento de su selección, pues se quita de ellas todo aquello que las excede, lo que las vuelve significativas. También insiste en cómo la puesta en escena entre la palabra autorizada y lo visible crea un discurso sobre los acontecimientos que importan y aquellos que no. Para el autor hay una jerarquía en lo que se nombra.

Por lo tanto, Rancière propone actuar desde la *contra-información*, donde habría que hacer visibles los nombres y hacer hablar los cuerpos, lo cual generaría una redistribución de lo que se toma en cuenta, así como otra selección de las imágenes. El autor menciona el arte como una posibilidad para generar estos espacios de *contra-información* donde se puede construir otra mirada sobre la humanidad, los muertos, las fosas y las víctimas de la violencia. Lo primero que habría que hacer es ofrecer una puesta en escena donde los cuerpos tienen “nombres que tienen una historia” (Rancière, 2008, p.78).

En general, los autores revisados insisten en la creación de otra mirada que parta de la reflexión de las imágenes que ya existen y que están en circulación a través de distintos medios. Sontag nos pide acompañar las imágenes de narraciones que rompan el impacto del espectáculo. Didi-Huberman nos invita a centrarnos en las elecciones formales de la imagen las cuales considera políticas. Finalmente, Rancière plantea crear una puesta en escena que rompa con la palabra autorizada para hablar sobre las imágenes y al mismo tiempo hacer otra selección de ellas. Se destacan la *contra-información* y el arte como espacios para crear esas otras imágenes y discursos que no están circulando.

Como mencioné en la introducción de este trabajo, considero que lo que me llevó a realizar una tesis sobre el feminicidio fue mirar las imágenes que circulaban y circulan en redes sociales sobre este crimen y que me causaban cuestionamientos como menciona Sontag, además de que algunas de las mujeres asesinadas eran de mi círculo cercano o conocidas. Las imágenes que percibía banalizaban lo ocurrido ya que no podía reconocer en ellas un duelo o una evocación por tan lamentables pérdidas. En su lugar lo que tenía era una noticia espectacularizada que no daba mayores detalles sobre la identidad de las mujeres, su papel en la sociedad e incluso a veces un mayor contexto sobre lo que les había sucedido.

Posteriormente dentro de círculos feministas, manifestaciones, protestas y acompañamien-

tos, pude observar otro tipo de imágenes donde había una reflexión y una crítica sobre la representación del feminicidio.⁷⁴ Estas propuestas responden al espectáculo de las imágenes, como manifiestan los proyectos revisados en el primer capítulo de esta tesis, intentando desnaturalizar las representaciones existentes e instalando en su lugar la memoria, el homenaje y la denuncia.

3.2 ESTRATEGIAS DE “REDUCCIÓN” DE LA IMAGEN Y VISIBILIZACIÓN DE LA MEMORIA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Es innegable que existen obras artísticas que se acercan a una representación espectacular y grotesca de la violencia, las cuales desafían todas las convenciones éticas y morales. Están basadas en escenificaciones rituales, donde a través del *performance*, el cuerpo, los fluidos y la sexualidad, intentan reaccionar ante la sociedad opresora. Como ejemplo está el Accionismo Vienés, un movimiento polémico dentro del arte que criticaba el conservadurismo político y religioso de Viena en la década de 1960.

En la actualidad existen obras artísticas que continúan explorando los extremos del morbo y la violencia de forma atroz. No obstante, su manifestación nos retornaría a los dilemas éticos y estéticos de los límites de la representación en el arte y la relación de estas manifestaciones con la industria cultural, como bien señalaba González (2009).

⁷⁴ En este aspecto destaco el papel del colectivo Las Siemprevivas. Ellas realizan diversos acompañamientos a las madres víctimas de feminicidio en sus procesos, ya sea en audiencias, protestas o acciones. Su acompañamiento consiste en bordar los rostros de las mujeres víctimas de feminicidio en mantas mientras se realizan los diferentes procesos. Para ver más de su trabajo se puede acceder a su perfil de Instagram: https://www.instagram.com/las_siemprevivas/ (consultado el 18 de enero de 2022).

Lo cierto es que en la actualidad el arte contemporáneo, a partir de la influencia de los discursos feministas, las disidencias sexuales y los movimientos de derechos humanos, se ha convertido en un terreno que amplía los discursos de denuncia hechos por artistas y militantes con la finalidad de presentar un testimonio y plasmar los hechos presenciados o conocidos de violencia. Desde el arte se busca crear empatía en el espectador a partir de la reconstrucción de la memoria, el uso del cuerpo como soporte artístico y político, el trabajo con las ausencias y las intervenciones en el espacio público.

Estas producciones que parten de una postura de conciencia crítica ocupan, entre otras, las estrategias de “reducción” y visibilización de la memoria. Por *reducción* voy a denominar a la manera en que los críticos y artistas estropean los hábitos voyeristas del espectador, reduciendo –a través del uso de elipsis y sinécdoque– o “suprimiendo” –a través del uso de la metáfora, la metonimia y lo simbólico– las imágenes que anestesian o dejan en *shock* (Rancière, 2008, p. 70).

Como ejemplos están Claude Lazmann, que en su filme *Shoah* (1985) se negó a utilizar documentos de archivo que aludieran al Holocausto. Jochen Gertz en su *Monumento contra el fascismo en Hamburgo* (1986) y su *Monumento contra el racismo* (1993) decidió enterrar al primero y hacer invisible al segundo. Horst Hoheisel realizó también monumentos en forma negativa, como *La fuente invertida Aschrott en Kassel* (1987).⁷⁵ Alfredo Jaar en su instalación *Real Pictures* (1995) decidió ocultar en cajas negras las fotografías que había tomado de la masacre de Ruanda. Rosângela Renó en su instalación *Bibliotheca* (2002) impidió la experiencia del objeto, en este caso los álbumes familiares detrás de unas vitrinas.

Estos actos son de aparente supresión, ya que no se eliminan las imágenes, pues éstas siguen existiendo, lo que se hace es otra selección; tam-

⁷⁵ Estos últimos, desde una perspectiva actual, serían considerados más bien *contramonumentos* por sus maneras de evocar la memoria y sus características formales

bién se puede aludir a las imágenes mediante otros mecanismos, como son el texto y la metonimia. En suma, lo que se intenta es poner en escena la ausencia de ciertas imágenes y también mostrar otros recursos o imágenes en su lugar.

Por otro lado, en las estrategias de visibilización de la memoria, puedo aludir a aquellas obras que utilizan objetos descartados. Toda clase de objetos –entre ellos las imágenes– con una carga simbólica y emocional pueden ser utilizados como reliquias y vestigios de las personas que se quiere rememorar.

Las imágenes fotográficas y material de archivo audiovisual tienen una relación especial con la memoria por su cualidad de índices y huellas, es por lo que muchos artistas las utilizan en sus creaciones. Las imágenes fotográficas de álbumes familiares o archivos pueden ser intervenidas creando retratos con el muerto ausente o presente a través de fotopresencias, fotocomposiciones, fotografías de espíritus y fotografías conmemorativas. Tales imágenes en *postproducción*⁷⁶ pueden ser recortadas y manipuladas para crear con ellas *collages* y fotomontajes análogos o digitales.

En cuanto a las imágenes audiovisuales, éstas pueden ser utilizadas como archivo disponible, para que a través del montaje sean utilizadas con la finalidad de reforzar un argumento. Esta técnica es utilizada en *los documentales de memoria* y en los documentales realizados con *found footage*.⁷⁷

Otras de las estrategias de visibilización de la memoria dentro del arte contemporáneo parten de las siguientes acciones en el espacio público: señalar sitios, marcar territorios, inscribir pla-

⁷⁶ Para Nicolas Bourriaud (2007), el término *postproducción* nombra al conjunto de procesos aplicado a todo material grabado o registrado: montaje, subtítulo, voz en off, efectos especiales, inclusión de otras fuentes audiovisuales, etc. Pertenece a un ámbito tercero al no trabajar con materia prima.

⁷⁷ El *found footage* es material audiovisual presentado fuera de su contexto original: imágenes “encontradas” a diferencia de “creadas” expresamente para una obra; pueden ser tomadas de archivos de cualquier tipo o incluso de películas caseras.

cas, elaborar *antimonumentos*, hacer memoriales y realizar performances e intervenciones en sitios específicos. La finalidad de estas acciones es resignificar y transmitir pasados atravesados por la violencia y la represión. Como este es un tema bastante amplio sólo explicaré aquellas acciones que se relacionan con mi proyecto de producción de obra.

Las *marcas territoriales* serían las inscripciones locales y localizables sobre espacios vividos, transitados y significativos para una comunidad, resultado de procesos sociales y políticos impulsados por los *emprendedores de la memoria* y atravesados por luchas sociales y políticas como por las dificultades y límites en la representación del pasado (Jelin y Langland, 2003). Desde el trabajo en espacios públicos los artistas que también somos *emprendedores de la memoria* solemos constituir marcas en ciertos lugares para proyectar sentidos sobre el pasado, contar historias y desafiar los intentos de borrar las huellas. Todo esto desde el presente.

Estas marcas pueden estar en *sitios auténticos*, es decir, en aquellos lugares donde sucedieron los crímenes o sucesos rememorados, en *sitios artificiales* específicamente construidos para el recuerdo (como en el caso de los monumentos) o en la vía pública de *manera descentralizada*. Y las marcas pueden ser de tipo duradero o efímeras.

Como ejemplo del trabajo de los artistas en *sitios auténticos* o recuperados que sirvieron a fines represivos o donde se cometieron crímenes, podemos encontrar la intervención *Estadio Chile II* (2009) (figura 57) que realizó la artista chilena Lotty Rosenfeld al interior del Estadio Víctor Jara, ex Estadio Chile. Allí, seis bandas sonoras fueron puestas en funcionamiento y emitidas por altavoces, interviniendo en forma programada la totalidad del recinto. El estadio tenía una frágil iluminación de ampolletas colocadas en el suelo y no había público, tan sólo estaban presentes los invitados a realizar el recorrido organizado por la artista. Las bandas de audio en su conjunto fueron elaboradas con fragmentos de voces y referían discursos y reclamos de realidades sociales y políticas.

La intervención de Lotty fue efímera. En el espacio que intervino estuvo el ex Estadio Chile, el cual fue ocupado como recinto de detención, tortura y muerte por la dictadura militar chilena en 1973. La intervención de la artista es de tipo simbólico y consistió en marcar “con un eco tormentoso las reminiscencias del ayer” (Richard, 2010, p. 198) para que los asistentes pudieran experimentar la memoria aterradora de ese espacio bajo las evocaciones del sonido, la arquitectura y la oscuridad. En este sentido, se emplea la sinécdoque, donde se presenta solamente una



Figura 57
Lotty Rosenfeld, *Estadio Chile II*,
intervención, 2009

parte –audios o fragmentos del ayer– del todo –acontecimientos aterradores.

En las *marcas territoriales* realizadas en *sitios artificiales* diseñados para el recuerdo, puedo nombrar las obras realizadas en el Parque de la Memoria-Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado, ubicado en la franja costera del Río de la Plata de la ciudad de Buenos Aires, inaugurado en 2001. Este parque de catorce hectáreas de extensión es un espacio público destinado a la memoria, donde hay un monumento que tiene inscritos los nombres de los desaparecidos y asesinados durante la dictadura. Además, cuando el parque se conformó se lanzó una convocatoria en 1999 abierta e internacional para realizar esculturas que serían financiadas con fondos públicos, de estas se realizaron doce. En la actualidad el parque tiene diecisiete esculturas pues se agregaron otras cinco de artistas comprometidos con la lucha de los derechos humanos.

Dentro de estas esculturas está *30.000* de Nicolás Guagnini (figura 58), que consiste en 25 prismas rectos que funcionan como soporte para el retrato del padre del artista, Luis Guagnini, un periodista desaparecido en 1977. El espectador sólo puede componer la imagen del rostro desde un único punto de vista al recorrer la obra, en cuanto el espectador se desplaza, el rostro desaparece. La escultura necesita la participación del espectador para componer la imagen de Luis Guagnini. No obstante, el título de la obra, *30.000*,

abre la lectura de ese rostro singular al de todos los desaparecidos. Así esta experiencia personal se resignifica y adquiere una amplia dimensión tanto en términos éticos como políticos.

Dentro de las *marcas territoriales* en la vía pública de *manera descentralizada* podemos encontrar todos aquellos murales, siluetas, grafitis o esténciles que aluden a la memoria, aunque no siempre estén localizados en un sitio específico. Como ejemplo de esto, en México están los murales de los artistas Norma Jiménez y Anthony García, mejor conocidos como La Malhablada. Estos artistas han plasmado los rostros de seis víctimas de feminicidio en su proyecto titulado *Quisieron enterrarnos, pero no sabían que éramos semillas* (2019-a la fecha) (figura 59); los murales fueron pintados en cinco bardas de la Ciudad de México, el Estado de México y Puebla.

El trabajo de La Malhablada parte de rendir un homenaje a las víctimas de feminicidio realizando pinturas murales que cuentan una historia. El colectivo trabaja en conjunto con las familias para representar a las mujeres y contar una historia que vaya más allá de la manera en cómo fueron asesinadas. Esto con el objetivo de decir que “las mujeres víctimas de feminicidio son y representan más que lo que les pasó” (Soto, 2021).

Así, el muralismo de La Malhablada se adentra en anécdotas familiares. A través de los diferentes símbolos que ocupan en sus composiciones, hacen referencia a lo que les gustaba hacer a las



Figura 58
Nicolás Guagnini, *30.000*, 25 columnas de
acero de 4×0.12 m. c/u, 1999-2009



Figura 59
La Malhablada, De la serie
*Quisieron enterrarnos, pero no
sabían que éramos semillas,*
mural, 2020

mujeres en vida, también suelen agregar consignas o dejar que las mismas madres sean las que agreguen mensajes a sus hijas.

Otra de las estrategias que podemos encontrar en el espacio público son los *contramonumentos*. Para explicar en qué consisten éstos, primero es necesario explicar en qué consisten los *monumentos* pues los primeros son una resignificación y revaloración de los segundos tanto a nivel formal como conceptual.

El monumento (cuya etimología latina es *monumentum*, que significa “recuerdo”) es el soporte privilegiado dentro de la conmemoración nacional que se dispone casi siempre en zonas urbanas significativas. El monumento celebra los personajes emblemáticos de la historia junto con sus hazañas heroicas, además de los triunfos nacionales o fundadores, por lo que se considera un signo ideológico que incorpora connotaciones y valores específicos y es la obra de arte más asociada al poder (Martínez, 2013, p. 137). Como consolida la narrativa nacional de modo progresivo y tiene una finalidad cívica, suele estar hecho de materiales “permanentes” como la piedra, el bronce o el mármol.⁷⁸

Aunque los monumentos han sido muy criticados, el lingüista James E. Young advirtió una nueva cultura que los resignifica a través de una metamorfosis a la cual denominó *contramonumentos*. Éstos se destacan por no conmemorar las grandes historias oficiales y heroicas, sino por realizar un

trabajo de contra-memoria donde la historia no oficial, las experiencias y testimonios de las víctimas son la esencia. Intentan “no monumentalizar el sufrimiento” (Gutiérrez, 2019, p. 26), por eso tienen las siguientes características según James E. Young y otros autores:

1. La finalidad esencial del *contramonumento* es la rememoración de las víctimas y de las etapas traumáticas de la historia, es decir, la representación de lo antiheroico (Martínez, 2013, p. 147).
2. Trabajan con y sobre los restos de la destrucción que produjo el acontecimiento rememorado, desestimando los intentos de reconstrucción (Messina, s.f., p. 11).
3. El vacío, la forma antifigurativa, negativa o invertida, el uso de elipsis, sinédoques, metonimias, los espacios abiertos e inconclusos son el aspecto formal de la obra. El *contramonumento* delega al espectador la tarea de recordar. También se utilizan las formas quebradas, fisuradas y agrietadas que ponen en juicio la continuidad y unicidad de la memoria.
4. Hay una tensión entre lo visible y lo invisible, esta tensión abre camino a lo fantasmal.
5. Más que crear un lugar de almacenamiento de memoria, los artistas intentan que los visitantes o espectadores se involucren en las diferentes obras a través de su memoria.
6. Los materiales defienden la no perdurabilidad.

⁷⁸ Muchos monumentos, pese a sus cualidades perennes, son derribados en tiempos de revoluciones o estallidos sociales

La práctica del *contramonumento* dentro del arte contemporáneo no sólo la encontramos en el espacio público, sino también en diversos espacios expositivos como museos y galerías. También está presente su influencia con patrones análogos en algunas instalaciones, intervenciones e incluso la realización de *contramonumentos* realizados sobre monumentos. Como ejemplo de esto están los trabajos de Christo, Jeanne-Claude y Krzysztof Wodiczko. Este último realiza proyecciones momentáneas sobre algunos monumentos, cuestionando así las construcciones sobre las que se proyectan las imágenes. Wodiczko se basa en los relatos de víctimas o de personas marginadas. Sus intervenciones son temporales y efímeras (figura 60).



Figura 60
Krzysztof Wodiczko, *Monumento a Lenin*,
proyección 1990

Dentro de mi producción de obra ocupé tanto las estrategias de “reducción” como de visibilización de la memoria. Mi trabajo parte de la preocupación de no generar más imágenes de violencia y tener un *punto de vista* o mirada que reclame la memoria y realice un homenaje.

Como la “reducción” implica estropear los hábitos voyeristas del espectador, reduciendo las imágenes que anestesian o dejan en *shock*, mi búsqueda partió de realizar imágenes –fotográficas y audiovisuales– que, aunque trataran la problemática del feminicidio, no sólo se centran en la manera en que las mujeres fueron asesinadas. Me interesaba que se pudiera complejizar la representación de tal manera que pudiera realizar un retrato en ausencia, que destacara las cualidades, aptitudes e historias de vida de las mujeres que escogí representar.

Como herramienta para visibilizar la memoria de estas mujeres, utilicé archivos de imágenes provenientes de álbumes familiares y perfiles de Facebook. Por medio de la observación de estas imágenes, pude ver a las mujeres insertas en sus colectivos familiares y de amigos. Aunque las imágenes de los álbumes familiares suelen ser convencionales, a través de ellas podemos ver la posición de los miembros dentro de ese colectivo, donde hay momentos de inclusión y exclusión.⁷⁹ También el álbum me permitió ver y conocer – en conjunto con los testimonios y relatos de las madres y amigos– algunas anécdotas e historias de vida de las mujeres (figura 61).

En cuanto a las imágenes que encontré en los perfiles de Facebook, me permitieron observar la manera en que estas mujeres se representaban a sí mismas, destacando sus actividades, logros y profesiones (figura 62).

También tuve acceso a algunas fotografías funerarias que me compartieron las madres y amigos de las mujeres, donde pude observar los momentos de duelo, así como algunos rituales funerarios (figura 63).

Mi trabajo en este punto consistió en hacer una selección de las imágenes que representarían las distintas facetas y miradas a la vida de estas mujeres para después montar una puesta en escena

⁷⁹ Como es el caso de Alessa Flores, quien sólo está en el álbum familiar durante la infancia. Más tarde, cuando decide realizar su transición de género (en la adolescencia) su imagen desaparece del álbum de la familia Flores.



Figura 61
Álbum familiar de la familia Flores,
Cumpleaños de Alessa, digitalización,
s.f.



Figura 62
María de Jesús, *Marichuy*
estudiando, perfil ya no
disponible en Facebook, 2014



Figura 63
Gislenne Zamayoa, *Funeral de Alessa Flores*,
fotografía digital, 2016

de las imágenes –escogidas y trabajadas– a través de la creación de estenciles y su documentación realizada con la técnica de *light painting* en espacios públicos.⁸⁰

Otra de las estrategias de visibilización de la memoria que utilicé fue el marcar territorios a través de intervenciones temporales. Las *marcas territoriales* se hicieron en espacios significativos para las mujeres, ya sea porque eran lugares donde disfrutaban estar o porque eran los lugares donde ellas trabajaban o habían estudiado.

Las imágenes que realicé formalmente presentan una tensión entre lo visible y lo invisible. Me interesaba que fueran siluetas personalizadas y que parecieran espectros o evocaciones de lo fantasmal en la vía pública –por lo que empleé la elipsis y la sinécdoque visual–.⁸¹

Las siluetas son figuras vacías que representan un cuerpo humano por lo que hay en ellas una doble condición tanto artística como política pues son producciones visuales acusadoras y reparadoras (Longoni y Bruzzone, 2008, p. 17). En este aspecto las siluetas también comparten las condiciones formales de los *contramonumentos* que suelen realizarse con formas vacías, antifigurativas, negativas o invertidas.

Como una manera de romper el impacto del espectáculo que provocan las imágenes, utilicé narraciones como alentaba Sontag. Pero estas narraciones se basaron en los testimonios de las madres y amigos de las mujeres asesinadas.

⁸⁰ Más adelante se explicará con más detalle este proceso.

⁸¹ Las siluetas han sido constantemente utilizadas para representar la presencia de una ausencia en el espacio público, como destaca *El Siluetazo*, realizado durante la III Marcha de la Resistencia convocada por las Madres de Plaza de Mayo el 21 de septiembre de 1983, a la cual le siguieron dos jornadas más. El procedimiento fue iniciativa de tres artistas visuales: Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel. Su concreción recibió aportes de las Madres, las Abuelas de Plaza de Mayo y otras organizaciones de derechos humanos. La acción consistió en realizar 30000 imágenes de figuras humanas a tamaño natural donde se pedía a los transeúntes que pusieran el cuerpo de un desaparecido para realizar las siluetas (Longoni y Bruzzone, 2008).

En un inicio estos testimonios estaban pensados sólo acompañar los retratos en ausencia, a modo de instalaciones. Pero conforme fue avanzando la investigación se convirtieron en *documentales de memoria*, pues los testimonios se enfocaban en el acto de recordar en vida a las mujeres, así como en recordar y documentar los diferentes procesos que las madres habían vivido en su camino a la justicia. También consideré incorporar a los documentales las experiencias y los lugares que visitaba, así como el movimiento social que se estaba produciendo en las calles por parte de colectivas feministas y madres de víctimas. En los documentales se emplea material de archivo compuesto por fotografías y videos disponibles, además se emplearon otros recursos como la animación.

3.3 POLÍTICA, ESTÉTICA Y ARTE

Jacques Rancière expone en diversos textos (1996; 2005; 2010; 2011) su planteamiento sobre lo que considera la relación entre política y estética. Esta relación, según el filósofo, también afecta la obra de arte y va más allá del contenido temático de las obras que denuncian las miserias del mundo. Para comenzar a explicar esta relación, empezaré definiendo algunos conceptos de su filosofía para hacer más entendible su propuesta, en relación con mi trabajo.

Para Rancière (1996, p. 44), *la policía* vendría a ser la ley que define el “orden de los cuerpos”, así como las divisiones entre “los modos de hacer, los modos de ser y los modos de decir”. Es aquello que designa que cuerpos deben ser asignados a tales tareas y tales lugares.

La política es aquella que permite desplazar a un cuerpo del lugar asignado o que cambia el destino de un lugar; también permite escuchar un discurso donde hubiera parecido que sólo había ruido o quejidos. Así *la política* se da “Cuando el orden natural es interrumpido por la institución de una parte de los que no tienen parte” Rancière (1996, p. 25). Para que esto se realice,

es necesario que se declare una igualdad en las prácticas de los sujetos y que exista una ruptura en el orden de dominación en los términos del habla, el goce, la visibilidad pública, etcétera.

Para Rancière existe un *reparto de lo sensible*, el cual es

Un sistema de evidencias sensibles que permiten ver al mismo tiempo la existencia de un común y los recortes que definen sus lugares y partes respectivas [...] Esta repartición de las partes y de los lugares se basa en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determinan la norma misma en la que un común se presta a la participación y donde unos y otros son parte de ese reparto [...] Reparto de lo sensible revela quién puede tomar parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y del espacio en los cuales esta actividad se ejerce. Esto define el hecho de ser o no visible en un espacio común, dotado de una palabra común, etc. (Rancière, 2010, p. 15).

Como ejemplo de lo anterior, Rancière menciona a los artesanos, a los que Aristóteles describe como aquellos que no tienen tiempo para estar en otro lugar aparte de su trabajo. Señala que justo ese otro lugar donde no pueden estar sería la asamblea del pueblo. Por lo que *la política* ocurriría cuando los artesanos o aquellos que no tienen tiempo se tomarían el tiempo necesario para mostrarse como habitantes de un espacio común, en el que su boca emite también una palabra que enuncia lo común (Rancière, 2011, p. 34).

Por lo que cuando se ejerce *la política* o la ruptura en el orden de dominación, acontece un reacomodo *de lo sensible* o de lo que está permitido hablar, decir, hacer, así como la asignación de lugares, objetos, cuerpos y funciones según el orden social dado por *la policía*. De modo que la emancipación social pasa necesariamente por una emancipación estética.

En este sentido, tanto el arte como otras formas de visualidad irrumpen en el ordenamiento o *reparto de los sensibles*, para crear disensos del tejido común y provocar cuestionamientos al mundo dado y así abrir la posibilidad de crear otro orden.

El arte participa de *la política* en el sentido de que establece un espacio y tiempo específicos, que ocupa y divide de otra manera. Como ejemplo de esto estarían las obras artísticas revisadas anteriormente, en las que las mujeres asesinadas, los desaparecidos, los torturados y los militantes políticos se corren de su lugar excluido de la sociedad y asignado por *la policía*. Esto para volver y mostrar su existencia en los lugares donde fueron o han sido expulsados, ya sea esto de forma física o a través de formas encarnadas o espectrales. En el caso de mi trabajo, las formas espectrales y los testimonios son movidos al mundo del arte, pero también al de la esfera pública al momento de realizar las instalaciones y la exhibición de la obra en diversas plataformas en línea.⁸²

De esta manera, y siguiendo a Rancière, puedo decir que mi obra participa de *la política* en el sentido de que pone a las mujeres y a las madres víctimas de feminicidio como sujetos de la palabra a través de los testimonios y la recreación de la identidad de las mujeres asesinadas mediante los testimonios tanto en los documentales de memoria como en la serie fotográfica. También mi obra participa de *la política* en la manera en que busca representar otras maneras al *orden de lo sensible* que hay dentro de las representaciones del feminicidio. En mi caso las búsquedas son tanto a nivel formal, como de la mirada y en un sentido conceptual.

En la serie *Apariciones* las mujeres regresan a las partes de la ciudad que solían visitar, pero como espectros que continúan siendo partícipes de la comunidad y buscando justicia. En el documental *Alessa*, se recrea la vida de Alessa Flores a través de los testimonios de sus familiares y amigos, intentando comprender el porqué de sus decisiones, así como develar los riesgos a los cuales están expuestas las mujeres trabajadoras sexuales y migrantes del país. El documental *La*

⁸² Debido a la pandemia del COVID 19 la forma en que se ha divulgado la obra ha sido mediante exposiciones y festivales en línea.

lucha de Yesenia muestra a una madre recordando a su hija y cómo la búsqueda de justicia la ha llevado a radicalizarse en su protesta y volverse activista de una organización social. El documental *Justicia para Diana*, a través del testimonio de una madre, presenta cómo en el feminicidio hay diferentes violencias: una es la de los perpetradores, pero también la ejercida por las autoridades que no están preparadas ni tienen infraestructura para atender cada uno de los casos de feminicidio.

Si bien las madres y organizaciones sociales ya se encuentran realizando *política* al momento de ejercer su protesta. La obra es un acompañamiento a estas manifestaciones que, desde la producción artística, irrumpe en el espacio público con intervenciones y *marcas territoriales* haciendo retratos en ausencia y creando otras imágenes para hablar del feminicidio. También desde el documental de memoria se pone atención en las memorias subterráneas, los testimonios y evocaciones, pero además trato de transmitir las emociones y así crear empatía.

3.4 DESCRIPCIÓN DE OBRA

La obra fotográfica y audiovisual que presento trata sobre cuatro mujeres; tres víctimas de feminicidio y una víctima transfeminicidio.⁸³ Estos casos ocurrieron en la Ciudad de México y área conurbada, en específico el municipio de Chimalhuacán, Estado de México.⁸⁴ Son representados a través una serie fotográfica titulada

⁸³ La serie *Apariciones* incluye otras dos fotografías, una de siluetas irreconocibles y otra de niñas desaparecidas en el Estado de México. Se incluyeron estas dos fotografías pues fueron parte de mi proceso creativo antes de desarrollar los cuatro casos finales.

⁸⁴ Chimalhuacán es uno de los once municipios del Estado de México con más alto índice de feminicidios; en 2019 fue el municipio que registró más feminicidios, con 2.4 casos por cada cien mil habitantes. Asimismo, hay una gran impunidad en cada uno de los casos pues no se investiga con perspectiva de género pese a la alerta de género decretada en ese municipio desde 2015.

Apariciones, que consiste en intervenciones en la vía pública con estenciles de escala humana, los cuales son documentados con la técnica de *light painting*. También se realizaron tres *documentales de memoria* titulados *Alessa*, *La lucha de Yesenia* y *Justicia para Diana*, así como una serie de GIFs para el caso de Mariana Lima.

3.4.1 Biografías y descripción de los casos

3.4.1.1 Alessa Flores

Alessa Méndez Flores, mujer transexual, nació el 20 de mayo de 1988 en el municipio de Frontera, Centla, Tabasco. Fue la primogénita de una familia de tres hermanas. Su padre no estuvo presente, así que como hermana mayor siempre quedó al cuidado de sus hermanas menores. Durante su adolescencia fue enviada por su familia a vivir con su abuelo a trabajar en una fábrica en Reynosa, pues al saber su familia de sus tendencias homosexuales y transexuales, quisieron “corregir” estas actitudes y pensaron que al enviarla con su abuelo –un hombre muy duro– Alessa “se corregiría”. No obstante, en Reynosa, Tamaulipas, fue donde realizó el cambio a su identidad femenina y más tarde decidió migrar a la Ciudad de México.

En la Ciudad de México, Alessa se volvió activista. Los tiempos que ocupaba para el activismo eran sus ratos libres pues se dedicaba al trabajo sexual. Llegó a ser muy conocida debido a las conferencias que impartía en diversos encuentros de la comunidad LGTBTTTI, tanto en su municipio natal, Centla, Tabasco, como en la Ciudad de México. También era reconocida por su canal de YouTube titulado *Memorias de una puta*, donde ella solía subir un *podcast* con frecuencia. Además, cada año en Día de muertos, efectuaba una ofrenda pública en homenaje a las mujeres trans trabajadoras sexuales que habían sido asesinadas. Más tarde sorpresivamente Alessa encontraría la muerte de la misma manera.

Alessa fue asesinada en el hotel Caleta, ubicado en la calle Juan de Dios Peza, colonia Obre-

ra, delegación Cuauhtémoc, el 13 de octubre de 2016. Había sido estrangulada y sólo se tiene como dato que un hombre había abandonado la habitación donde se encontraban en la madrugada, el cual fue registrado por una cámara de videovigilancia.

3.4.1.2 *María de Jesús Jaimes Zamudio*

María de Jesús Jaimes Zamudio nació el 9 de abril de 1997, fue la hija menor de una familia de tres hermanas. Estudiaba Ingeniería petrolera en la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura (ESIA) Unidad Ticomán, del Instituto Politécnico Nacional (IPN), además de que practicaba natación, gimnasia artística y pertenecía al equipo de basquetbol de su escuela. Marichuy, como la llamaban sus amigos, era una joven de diecinueve años con una personalidad de liderazgo ya que era muy constante en lo que hacía, nunca se dejaba vencer y se cuidaba físicamente. Sus lugares favoritos eran las bibliotecas y la playa, en especial la playa de Cancún. Entre sus planes a corto plazo estaba terminar su carrera, viajar a Estados Unidos para practicar inglés, y en un futuro a largo plazo quería llevar a sus sobrinos a Disneylandia, realizar una maestría o un doctorado, casarse, tener hijos y vivir en Playa del Carmen.

El 24 de enero de 2016, María de Jesús Jaimes Zamudio falleció en el Hospital Álvaro Obregón, en la Ciudad de México, después de caer del quinto piso de su departamento ubicado en avenida Ticomán. Según comenta Yesenia Zamudio, madre de la joven, María intentaba escapar de su profesor de la ESIA J. I. R. G.,⁸⁵ quien impartía la clase de Introducción a la perforación, y de su compañero de la escuela G. E. G. F., quienes intentaron someterla y abusar de ella.

En la actualidad, la Fiscalía General de la República dictó órdenes de aprehensión para los presuntos feminicidas de Marichuy, quienes se encuentran prófugos en diferentes estados de la República Mexicana.

⁸⁵ Se utilizan siglas pues no se puede intervenir con acusaciones que aún están en proceso.

3.4.1.3 *Mariana Lima Buendía*

Mariana Lima Buendía nació el 25 de marzo de 1981. Fue la hija mayor de una familia de tres hermanos. Sus padres fueron Irinea Buendía y Lauro Lima; ambos ya se encontraban viviendo en Chimalhuacán, Estado de México, cuando Mariana nació.

Mariana era una niña tranquila, muy hábil con las manos, así que aprendió a tejer, bordar, tocar la flauta y realizó un curso de estilismo antes de ingresar al Colegio de Ciencias y Humanidades Plantel Oriente. Como era muy estudiosa logró ingresar a la Facultad de Derecho de la UNAM para estudiar la licenciatura en Derecho donde terminó sus créditos. Planeaba estudiar una maestría en Derecho Penal; para eso consiguió un empleo en el Centro de Justicia de Chimalhuacán.

En dicho Centro de Justicia conoció a J. C. H. B., agente judicial con quien se casó y tuvo un matrimonio de dieciocho meses, marcado por la violencia de género, ya que Mariana solía recibir constantes golpes y amenazas.

El 27 de junio de 2010, Mariana decidió separarse, por lo que avisó a su madre Irinea Buendía de su decisión; le dijo que iría a su casa por sus cosas y a finalizar la relación. El día 28 de junio, después de manipular la escena del crimen, J. C. H. B. llamó a Irinea para informarle que Mariana se había suicidado. Irinea, incrédula y sabiendo de la previa decisión de su hija, revisó el cuerpo de Mariana, así como las diversas pistas que le podría indicar que su hija había sido asesinada. Después, presentó una denuncia por homicidio puesto que el delito de feminicidio recién se había aprobado en los códigos penales del país.

El 9 de septiembre de 2011, el Ministerio Público concluyó que Mariana Lima Buendía se había suicidado y decidió no ejercer acción penal contra J. C. H. B. Ante dicha decisión, Irinea Buendía, acompañada del Observatorio Nacional contra el Feminicidio, interpuso un recurso de revisión para que el procurador reconsiderara su veredicto.

En marzo de 2015, la Suprema Corte de Justicia emitió la Sentencia Mariana Lima Buendía a

favor de Irinea. Dicha sentencia se considera histórica pues en ella se analizaron los procedimientos adoptados por los funcionarios públicos involucrados en el caso y reveló que la ausencia de una perspectiva de género había dado como resultado una violación a los derechos humanos tanto de la víctima, Mariana Lima, como de su madre. En la actualidad J. C. H. B., está preso en el penal estatal Neza-Bordo, aunque aún no se ha dictado sentencia definitiva.

3.4.1.4 *Diana Velázquez Florencio*

Diana Velázquez Florencio nació el 4 de marzo de 1993, en Chimalhuacán, Estado de México, en una familia de cuatro hermanos. Era una joven sensible y reservada que solía alimentar a los animales de la calle. Disfrutaba andar en bicicleta, ir al tianguis, escuchar música y leer novelas de terror, poesía y cultura griega. Vendía dulces en la calle o en los camiones de Chimalhuacán. Con el dinero que juntaba, soñaba comprarse una laptop para poder terminar la preparatoria en línea e ingresar a la Universidad.

A la edad de 24 años, en la madrugada del 2 de julio 2017, Diana salió de su casa, en Chimalhuacán, para realizar una llamada, pero nunca regresó. Su familia preocupada la reportó como desaparecida. Tras cinco días de búsqueda, su hermana Laura Velázquez decidió ir al SEMEFO del municipio de Nezahualcóyotl, Estado de México, donde encontró el cuerpo de Diana en avanzado estado de descomposición.

Las autoridades cometieron diversas irregularidades en el caso. Por ejemplo, durante su desaparición argumentaron que habían de pasar setenta y dos horas antes de levantar el acta; en el levantamiento del cadáver registraron su cuerpo como el de un masculino;⁸⁶ en el SEMEFO el cuerpo estuvo sin la adecuada preservación, y las autoridades no recogieron muestras de la ropa de la víctima.

⁸⁶ El levantamiento se realizó en la calle Francisco I. Madero en el municipio de Chimalhuacán.

Ante la inacción de las autoridades, Lidia Florencio, madre de la joven, realizó un plantón frente a Palacio Nacional en el mes de julio de 2020. Durante el plantón, el 27 de julio la secretaria de Gobernación, Olga Sánchez Cordero, le confirmó a Lidia Florencio que ya había un detenido por el asesinato de su hija.

El día 14 de enero de 2022, se condenó al primer implicado en el asesinato de Diana a 93 años de cárcel. Jesús Alejandro Montes Bordo fue condenado a prisión vitalicia, además enfrenta multas que ascienden a un millón doscientos sesenta mil pesos por reparación del daño material y doscientos cuarenta y un mil pesos por reparación del daño moral. La señora Lidia Florencio resaltó el día de la sentencia que “se había arrebatado un cachito de justicia al Estado, pero que era un logro colectivo y de las familias, en especial de las madres víctimas de feminicidio” (Brigada de Paz Marabunta, 2022).

3.4.2 *Serie Apariciones*

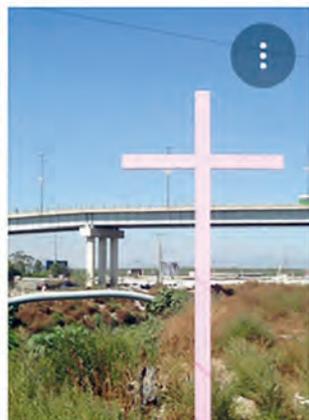
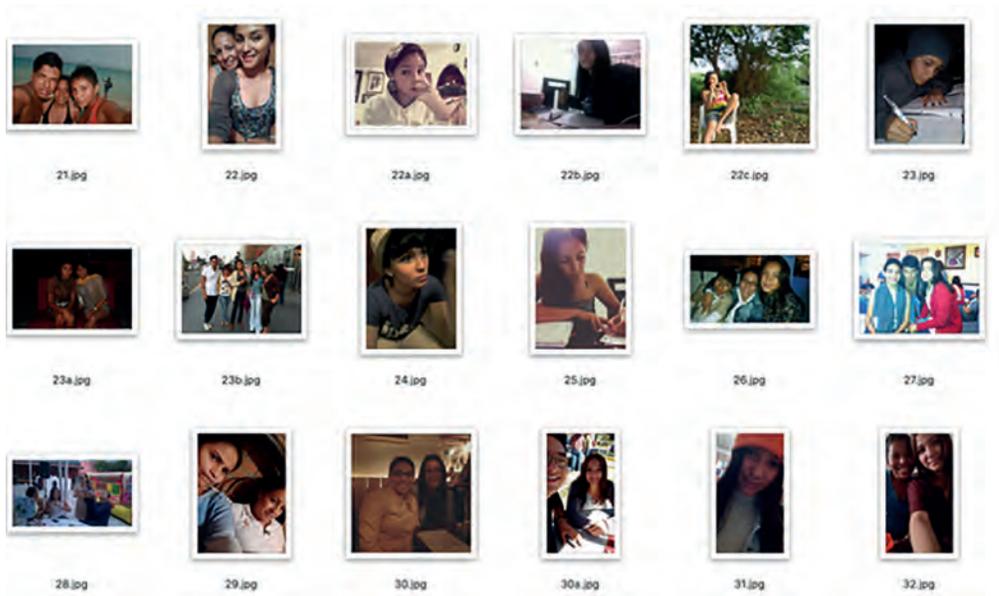
La serie *Apariciones* se creó a partir del trabajo realizado con imágenes recuperadas de archivos disponibles, como los álbumes familiares –las cuales fueron digitalizadas– e imágenes de perfiles de Facebook. En un inicio estas imágenes se trabajaron digitalmente con Photoshop para crear estenciles que posteriormente fueron recortados. Los estenciles se elaboraron a manera de siluetas de tamaño humano. Éstas corresponden a cuatro mujeres víctimas de feminicidio. Se acompañó a las siluetas de algunos elementos simbólicos que fueran representativos para las mujeres o con flores a modo de remitir a los retratos *posmortem*. También se les agregó color con papel china y celofán.⁸⁷ Estas imágenes pueden considerarse retratos con el muerto ausente,

⁸⁷ En algunos casos se tuvo que reconstruir la posible apariencia o cuerpo de las mujeres, como en el caso de Diana Velázquez Florencio, de quien sólo había imágenes de su rostro más no de cuerpo completo.

donde se ocupan la fotocomposición y la fotografía conmemorativa.

Los estenciles fueron realizados y recortados en papel caple, el cual fue posteriormente pintado de negro. Con ellos se realizaron intervenciones en sitios representativos, de acuerdo con las historias de vida de cada una de las mujeres. Posteriormente se fotografiaron con la técnica de *light painting*, la cual consiste en hacer una exposición de larga duración y dibujar con una lámpara. En este caso se pasó la lámpara por detrás del estencil mientras se tomaba la fotografía. El resultado fue un dibujo con luz que muestra la silueta en positivo, la cual queda registrada en la imagen.

Registro del proceso técnico



Digitalizaciones y registros de Facebook

PAOLA ADRIANA GARCÍA RUIZ

Recortando los estenciles



Pintado y secado de los esténciles



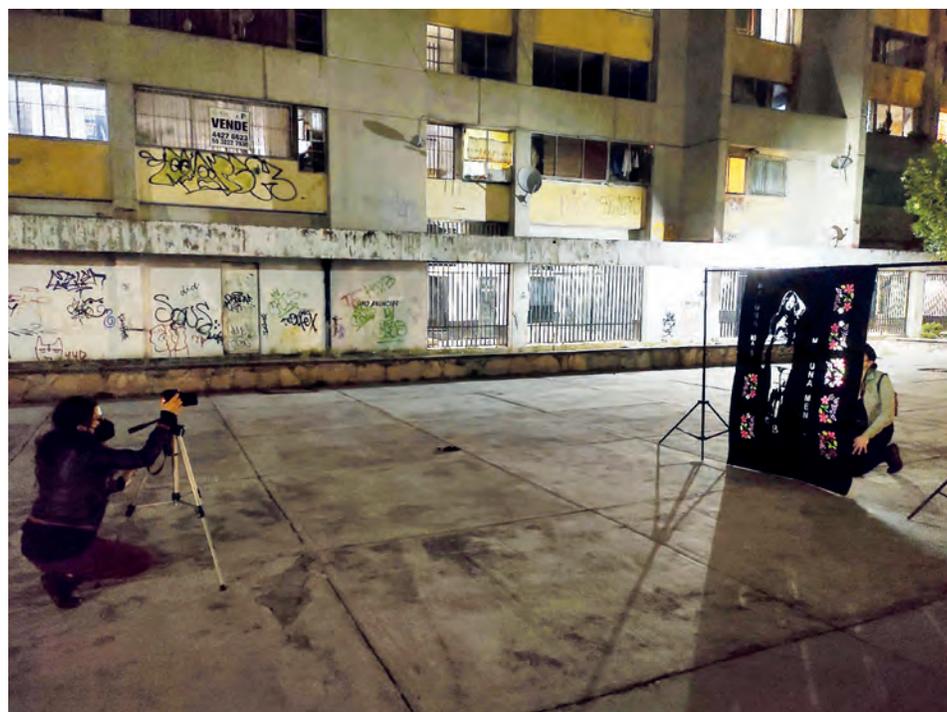
PAOLA ADRIANA GARCÍA RUIZ

Incorporando color con celofán

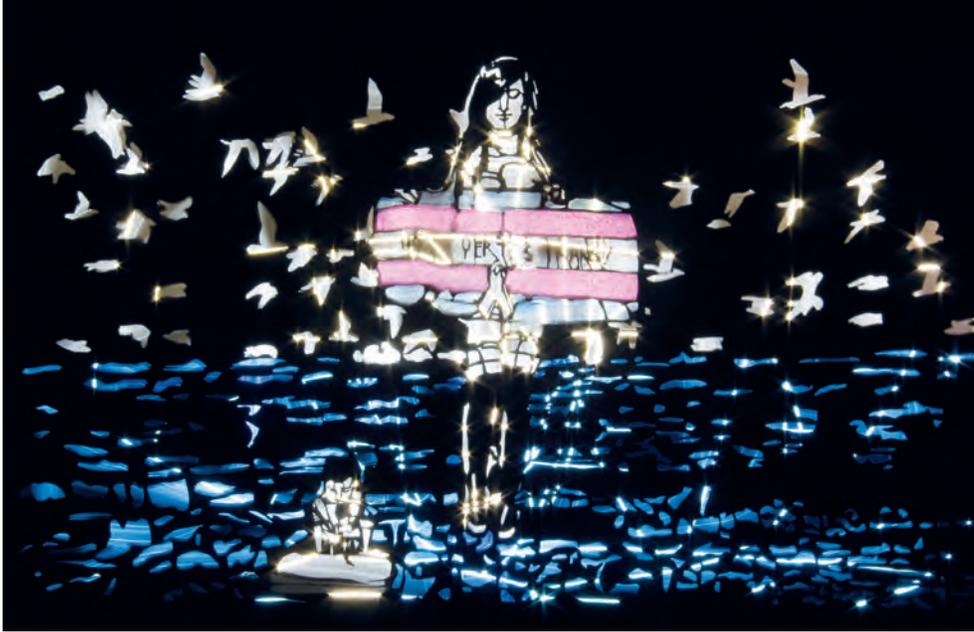


Intervención del espacio

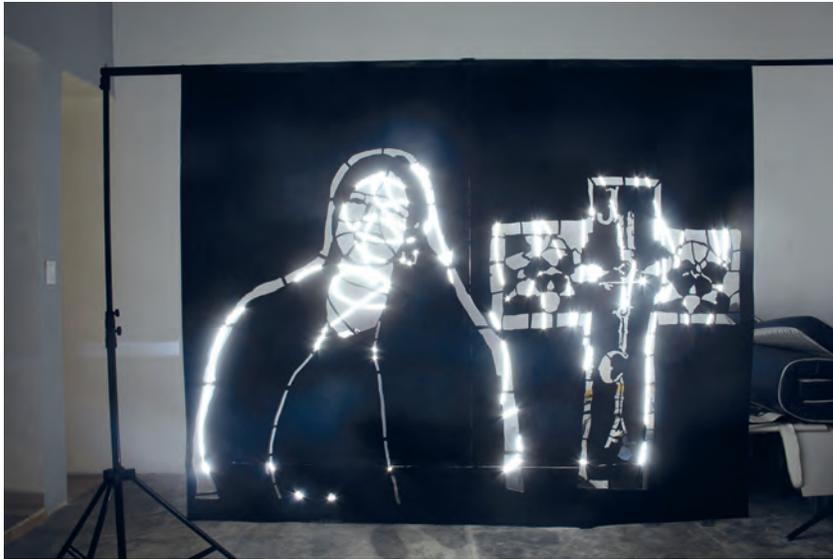




Pintado con luz



Figuras 64-79
Paola García, *Proceso*, fotografías digitales
y stills de video, 2019-2021



Figuras 80-81
Paola García, *Esténciles de Mariana en mi estudio y registro en la Facultad de Derecho de la UNAM*, 2021

Mientras realizaba esta investigación, surgió la pandemia del COVID 19, por lo que algunas de las intervenciones ya no pudieron realizarse debido al tiempo de permanencia e interacción en la vía pública. Así que, platicando con mis tutores, decidí hacer un proceso que redujera mi tiempo de permanencia en el espacio público, por lo que recurrí a la postproducción que involucró juntar dos fotografías y de esta manera realizar un montaje de los esténciles en los sitios específicos. Realizaba dos tomas, una en mi estudio y otra en el sitio cerca de las 8 pm, ya que la técnica de *light painting* requiere oscuridad para poder percibirse, aunque sean montajes.

La serie final *Apariciones* quedó compuesta de nueve fotografías, de las cuales tres pertenecen a un tríptico titulado *Marichuy la estudiante* (figura 82), las restantes son fotos individuales. En esta serie incluí, aparte de los cuatro casos documentados, otras dos fotografías realizadas en 2019, que retratan tanto a niñas desaparecidas del Estado de México como siluetas en un parada de autobús, las cuales no son reconocibles. Consideré necesario incluirlas pues fueron fundamentales dentro de mi proceso de producción antes de comenzar a realizar las siluetas personalizadas.



Figura 82
Paola García, *Marichuy la estudiante*, intervención- montaje, 2020



Figura 83
Paola García, *Apariciones 1*, intervención, 2019



Figura 84
Paola García, *Niñas
desaparecidas en el
Estado de México*,
intervención, 2019



Figura 85
Paola García, *Las dos
Alessas*, montaje, 2020



Figura 86
Paola García, *Mariana*
en la Facultad
de Derecho, montaje,
2020



Figura 87
Paola García, *Diana*
en la Avenida las
Torres, intervención,
2021



Figura 88
Paola García, *Ni una más,
ni una menos* Tlatelolco,
intervención, 2022

A la par de la realización de la serie *Apariciones*, desarrollé otras intervenciones con la técnica de *paste up*, las cuales incluyo también en el presente trabajo. Aunque no son parte de la serie final, fueron experimentaciones que realicé dentro de mi proceso de producción. El pasado 8 de marzo de 2022, con motivo del día internacional de la mujer, se me invitó a intervenir la fachada del salón de la plástica mexicana, por lo que se colocaron algunas lonas con imágenes de la serie *Apariciones*. Aprovechando que en el inmueble de a lado había una mampara publicitaria, decidí hacer una intervención con la técnica de *paste up*, utilizando imágenes de la serie *Apariciones* y también imágenes que he documentado del movimiento feminista en la Ciudad de México y área metropolitana. Las demás intervenciones se pueden ver en el siguiente enlace: <http://www.imagenymemoria.com/intervencion/>

3.4.3 Documentales de memoria

Durante mi periodo en el doctorado realicé tres *documentales de memoria*. En un inicio estaba planeado que fueran cuatro, pero al igual que ocurrió en la serie *Apariciones*, se tuvo que modificar el plan de trabajo, ya que la pandemia del CO-

VID 19 complicó la labor en el espacio público, así como la realización de entrevistas. Pese a las complicaciones algunos registros se siguieron realizando cuando el semáforo epidemiológico lo permitió. Como compensación al cuarto caso, que refería a la historia de Mariana Lima Buendía y su madre Irinéa Buendía, se realizó una serie de *GIFs* que hablan de la historia de Mariana y la lucha de su madre en la búsqueda de justicia.

A continuación, describiré el proceso creativo de los documentales, así como los recursos que empleé para su construcción, entre ellos la entrevista, el paradigma de guion, construcción de personaje, lenguaje audiovisual y finalmente presento las fichas documentales y los pósters.

3.4.3.1 Alessa

Cuando realicé la maestría en Artes y Diseño, empecé a realizar pequeños videos donde hacía montajes de entrevistas testimoniales con tomas de la vida cotidiana. Siguiendo este mismo parámetro e informándome sobre lo que implican los *documentales de memoria*, fue que se realicé el documental *Alessa*. Para este documental se realizaron ocho entrevistas a familiares y amigos. También se realizó en el 2019 un viaje a Centla, Tabasco, lugar donde Alessa nació y también fue sepultada.

CAPÍTULO 3. ESTRATEGIAS ARTÍSTICAS Y PROCESO DE PRODUCCIÓN





Figuras 89-91
Apariciones y Ni una más, ni una menos, Intervención colonia Tlatelolco y colonia Roma Norte, impresión en lona y paste up, 2021-2022

El documental muestra a las personas recordando a Alessa. Para incentivar estos recuerdos, se recurrió al método de la entrevista y a la historia oral, la cual supone la recuperación sistémica de un corpus de información para la utilización posterior por parte de aquellos que realizan la investigación.

Mi muestra estuvo representada por los amigos y familiares de Alessa. El objetivo de escoger a este grupo reducido de personas fue que aquellos que la habían conocido me informaran sobre la vida y la forma de ser de Alessa. La muestra se divide en dos; una es la realizada en Centla, Tabasco (figura 92), y la otra es la realizada en la Ciudad de México (figura 93).

Para la realización de las entrevistas utilicé como equipo de registro una cámara Canon DSRL y un micrófono Lavalier. Yo no operé la cámara durante las entrevistas, sino que contraté a un compañero, Andrés Garibay, para que me ayudara con el registro, mientras yo entrevistaba.

Para las entrevistas, empleé un cuestionario estándar. Las preguntas fueron realizadas con las mismas palabras y en el mismo orden para todos los entrevistados.⁸⁸ El objetivo de aplicar este

cuestionario a cada una de las entrevistas fue comparar las distintas respuestas sobre las mismas preguntas. Como me encontraba buscando una manera de representar a Alessa, quería saber cuál era la respuesta de cada informante.

El cuestionario que realicé para las entrevistas estaba enfocado en la memoria y la manera



Figura 92
Entrevistas realizadas en Centla Tabasco. Familiares y amigos, de izquierda a derecha: Cecilia Flores (mamá), María Muñoz Flores (hermana), Lorena Flores Sánchez (tía), Román Berdejo (amigo), Alejandro Hernández Ramírez (Activista social de Centla Tabasco), stills de video, 2019

⁸⁸ En ocasiones me permitía realizar una entrevista parcialmente estructurada, pues de acuerdo con sus respuestas decidía también profundizar en algunos temas.



Figura 93

Entrevistas realizadas en la Ciudad de México; de izquierda a derecha: Daniela Cerón (activista y amiga), Lía García (activista y amiga), Rogelio Beamontes (amigo y cineasta), stills de video, 2019

en que recordaban a Alessa y constaba de siete preguntas:

1. ¿Cuál es tu nombre y la relación de parentesco que tenías con Alessa?
2. ¿En dónde la conociste? (En caso de amigos y activistas.)
3. ¿Cómo podrías describir a Alessa físicamente y en cuanto a su personalidad?
4. ¿Qué le gustaba hacer a Alessa?
5. ¿Cómo recuerdas a Alessa Flores y si puedes contar alguna anécdota o experiencia que hayas tenido con ella?
6. De todas las facetas de su personalidad, ¿cuál sería aquella que escogerías para recordarla?
7. ¿Por qué crees que ocurre el feminicidio y el transfeminicidio en México?
8. ¿Cuál es la información que tienes sobre su caso y que pudieras compartir?

- Paradigma de guion

La estructuración de la historia de Alessa tiene una narración lineal, donde se cubre la clásica división Aristotélica del relato en tres partes: planteamiento, nudo o desarrollo y desenlace. Por lo cual tiene un montaje narrativo dividido en tres actos.

En el planteamiento o primer acto, presento al personaje de Alán (Alessa) en el contexto de Centla, Tabasco, donde su mamá, tía y hermana cuentan sobre su personalidad, los lugares en los que trabajó y la necesidad que tenía Alán de viajar para poder así realizar su transformación de identidad de género. Será en esta parte de la historia donde sucederá el punto de inflexión o giro narrativo que nos introducirá al segundo acto donde Alessa decide viajar.

En el nudo o desarrollo nos introducimos en el segundo acto de la historia, donde Alessa intenta conseguir su objetivo realizando un viaje, primero a la ciudad de Reynosa, Tamaulipas, y más tarde a la Ciudad de México. Será en su estancia en la Ciudad de México que conocerá a los otros entrevistados (Lía, Daniela Cerón y Rogelio Beamontes), también será el lugar donde Alessa se volverá activista y se empleará en el trabajo sexual. En este momento de la historia sucederá el siguiente punto de inflexión, que sumergirá a Alessa en una crisis o situación complicada donde ella llevará su activismo al límite hasta realizar una crítica al Estado mexicano por la muerte de sus compañeras trans trabajadoras sexuales.

Finalmente, el clímax o desenlace de la historia será cuando Alessa es asesinada en la Ciudad

de México y es recordada por sus compañeras trans en la marcha por la remembranza trans, ocurrida el 20 de noviembre de 2018.

Hay dos elementos que nos ayudan a entrar a la historia, que aparecen al principio del cortometraje. Uno es el texto introductorio que explica quién es Alessa y cómo es que murió, y el otro es un video donde Alessa sale declamando su manifiesto *Cuando muere una Puta*. Me parecía clave poner estos elementos al principio del documental tanto para presentar a mi personaje principal Alessa como para que el espectador supiera de qué se trataba la historia.

- Lenguaje audiovisual

El documental *Alessa* tiene un montaje externo, ya que a lo largo de éste se ocupan diferentes tipos de planos fotográficos, aunque se varía poco las angulaciones de cámara. En el documental se utiliza el color de manera narrativa y simbólica. Se ocupa el blanco y negro (en el primero y segundo acto) para hacer referencia a que nos encontramos en el pasado. Conforme nos vamos moviendo hacia el presente, cuando Alessa es asesinada y recordada a través de las protestas que se realizan en homenaje a ella, la paleta cambia a color. El primer giro o punto de inflexión está señalado con una paleta de color; vemos una carretera y un barrido en cámara lenta que indican simbólicamente este cambio en la narración y también que nos movemos hacia el presente de la historia (figura 94).

A lo largo del documental se utilizan tres tipos de sonido, que incluyen las voces de los entrevistados, ruidos diegéticos de Centla, Tabasco, y la Ciudad de México, así como música realizada por Armstrong Liberado (un colectivo de creación, educación e investigación sobre la música libre); toda la música y sonidos que ellos crean tiene licencias liberadas para su uso y distribución, con los correspondientes créditos.

- Personaje

El documental habla de una persona real, por lo tanto, se intentó recrear al personaje inicial de Alessa Flores a través de una investigación biográfica, que involucró los testimonios de historia oral, a partir de los cuales familiares y amigos describieron a Alessa de manera física y en cuanto a su personalidad. Del mismo modo se visitaron los lugares que Alessa solía frecuentar y aquellos en los que había trabajado. También se visitó la tumba de Alessa en Centla, Tabasco.

En el documental se incluyen dos videos donde Alessa es filmada en la vida real. El primero se encuentra al inicio del documental, cuando ella presenta su manifiesto *Cuando muere una Puta*, y el segundo fue tomado de su canal de YouTube *Memorias de una puta*. En este último video, Alessa se presenta y cuenta parte de su historia de vida. Puse este último video en el documental, porque así el espectador podía escuchar a la propia Alessa hablar de sí misma como sujeto de su propia mirada y contrastar así su versión con la



Figura 94
Paola García, *Momento de barrido y cambio a paleta de color que indica un punto de inflexión*, still de video, 2019

de sus familiares y amigos y la dada por el mismo documental.

- Sinopsis y ficha del documental

Alessa Flores, mujer transgénero y activista por los derechos de las mujeres trans, fue asesinada el 13 de octubre de 2016. Este crimen se ha sumado a la oleada de feminicidios y transfeminicidios ocurridos a lo largo del país y que ahora se focalizan en la Ciudad de México. El feminicidio está marcado por una falta de diligencia por parte del Estado mexicano durante las investigaciones y por una marcada revictimización de las mujeres y familiares durante el proceso, quedando así la mayoría de los casos impunes. En el presente documental se dignifica la memoria de Alessa a través de las voces de sus familiares y amigos, quienes continúan clamando justicia.

- Dirección: Paola Adriana García Ruiz
- Guion: Paola Adriana García Ruiz
- Fotografía: Andrés Garibay Tierradentro
- Edición: Andrés Garibay Tierradentro
- Sonido: Andrés Garibay Tierradentro
- Música: Armstrong Liberado
- Producción: Paola Adriana García Ruiz
- Producción ejecutiva: Paola Adriana García Ruiz
- Compañía productora: sin compañía
- Elenco: Lía García, Daniela Cerón, Cecilia Flores, Lorena Flores, Karla Flores y Rogelio Beamonte.
- País: México
- Estado de la República de producción: Tabasco y Ciudad de México
- Año: 2019
- Color o B&W: color y blanco y negro
- Duración: 27:22
- Idioma: español
- Formato DCP: archivo digital full HD
- Tráiler: <https://vimeo.com/337550550>
- Enlace al documental: <http://www.imageny-memoria.com/alessa/>



Figura 95
Paola García, *Póster para el documental Alessa, still de video*, 2019

Como en el caso de Alessa Flores no se continuó con un proceso de búsqueda de justicia, el documental se concentró en la reconstrucción de la identidad de Alessa. El documental fue selección oficial de los siguientes festivales: Festival Cuórum Morelia 2019, Festival Mix 2020 y Festival de Documental José Rovirosa de la UNAM sección estudiantil 2020. Además, como parte del Festival Mix estuvo en línea en la plataforma Filminlatino del 25 al 29 de junio de 2020. El Festival Mix otorgó el Diploma a Mejor Cortometraje Mexicano al documental *Alessa* en su edición 2020, transmitida en línea debido al Covid 19. En todos los festivales, el documental tuvo una buena recepción y buen porcentaje de visualización.

La pieza completa, es decir, la fotografía acompañada del video, fue exhibida en la exposición en línea *Las otras pandemias. La lucha contra la marginación de la mujer en la FAD, el VIH y la condena a la otredad (comunidad LGBTTTI)*, realizada como parte del 239 aniversario de la Antigua Academia de San Carlos.

3.4.3.2 *La lucha de Yesenia*

Con la experiencia del primer documental, los distintos cursos que tomé en línea y esquivando la pandemia del COVID 19, realicé el segundo documental titulado *La lucha de Yesenia*. Este segundo cortometraje, además de incluir la historia de Marichuy, hace partícipe del discurso a su madre Yesenia –en este caso fue la única entrevistada–, quien se volvió activista en la búsqueda de justicia. Como comenta la investigadora Sonia Herrera, luego de analizar una muestra de ocho documentales, la mayoría realizados por mujeres, los documentales que abordan la problemática del feminicidio lo hacen de dos maneras.

Por un lado, algunos tienen un carácter vinculado al *thriller*,⁸⁹ los cuales se enfocan en las pesquisas, las hipótesis sobre los asesinatos, la negligencia policial, los supuestos culpables, impunidad etcétera. Por otro lado, se encuentran los documentales que centralizan su fuerza en la narración de los testimonios, especialmente los de las madres de las víctimas, y en visibilizar el activismo contra el feminicidio (Herrera, 2017, p. 171). Bajo esta división, podría colocar el cortometraje documental *La lucha de Yesenia* en el segundo grupo, pues además de centrarse en la historia de Marichuy, también documenta la historia de su madre en la búsqueda de justicia y su etapa como activista social.

Para la obtención de su testimonio, también me apoyé en la técnica de la entrevista. Empleé un cuestionario estándar de nueve preguntas, el cual estaba enfocado en el tema de la memoria y la manera en que Yesenia Zamudio recordaba a su hija; no obstante, también algunas preguntas se enfocaron a describir el caso y las negligencias por parte de las autoridades ante la exigencia de justicia. Las preguntas fueron las siguientes:

1. ¿Cuál es su nombre y la relación de parentesco con María de Jesús Jaimés Zamudio?
2. ¿Podría describir a su hija físicamente y en cuanto a su personalidad?

⁸⁹ Género de ficción que se caracteriza por mantener al espectador en suspenso.

3. ¿Cuáles eran los deportes que practicaba su hija?
4. ¿Cuál sería la mejor manera de recordar a María de Jesús?
5. Ante el feminicidio de María de Jesús ¿hubo violencia por parte de alguna institución o servidores públicos encargados de la investigación?
6. ¿En el caso de su hija existieron algunos enfoques discriminatorios?
7. En su caso ¿cómo alguna autoridad intentó ocultar el delito de feminicidio para hacerlo pasar por un suicidio?
8. ¿Cuál fue la reacción del IPN ante el feminicidio de su hija?
9. ¿Por qué cree que las Instituciones no trabajan con perspectiva de género?

- Paradigma de guion

La estructura del documental *La lucha de Yesenia* es lineal puesto que tiene la clara división aristotélica de planteamiento, nudo o desarrollo y desenlace. También se encuentra dividido en tres actos o partes. Como video de apertura o anclaje, muestro un video que se hizo popular en redes sociales donde Yesenia Zamudio dice a varios espectadores en un tono de rabia lo siguiente:

Y si me ven de negro y soy muy radical, y si quemó y rompo y hago un pinche desmadre en esta ciudad, ¿cuál es su pinche problema? ¡A mí me mataron a mi hija! Yo no soy una colectiva, ni necesito un tambor, ni necesito un partido político que me represente, yo me represento sola y sin micrófono. Yo soy una madre que me mataron a mi hija, y soy una madre empoderada, ¡Y feminista! Y estoy que me carga la chingada. Tengo todo el derecho a quemar y a romper (Zamudio, en Wayka, 2020).

En el primer acto, presento a Yesenia en una entrevista que realicé el 28 de marzo de 2019. En esta entrevista, Yesenia describe a Marichuy de manera física y en cuanto a su personalidad, relata acerca de la investigación llevada a cabo por las autoridades en el caso de su hija y de las negligencias que se habían presentado. Asimismo,

me confirmó que la catalogación del crimen era homicidio doloso en aquellos días y que no se habían presentado aún como presuntos responsables a los que estuvieron presentes la noche en que su hija fue asesinada.

En el segundo acto presentó a Yesenia como una activista social, ya perteneciente al Frente Nacional Ni Una Menos México. En esta parte documenté a Yesenia en diferentes protestas. Pude observar cómo se fue radicalizando su manera de accionar hasta el punto de que llegó a tener enfrentamientos con el cuerpo de protección civil de la Ciudad de México.⁹⁰

La alianza de Yesenia con diversas colectivas feministas, así como su apoyo a otras víctimas de feminicidio, dieron como resultado que ella se volviera una figura representante de la lucha feminista en la Ciudad de México. Esta popularidad le sirvió para que el caso de Marichuy pudiera avanzar hacia su tipificación en feminicidio, pues como ella misma menciona: “El quemar y romper hizo que se hablara de María de Jesús Jaimes Zamudio” (Zamudio, comunicación personal, 24 de agosto de 2020).

Considero que éste sería el clímax del cortometraje, pues vemos al personaje principal Yesenia con un problema: lograr justicia por el feminicidio de su hija. En esta búsqueda, se vuelve un ícono del movimiento feminista en la Ciudad de México, con lo que obtuvo un número considerable de seguidoras, en su mayoría mujeres jóvenes que se sienten afines a su causa.

En el tercer acto presento a Yesenia en una reunión llevada a cabo de manera virtual el 24 de agosto de 2020 con la fiscal Ernestina Godoy, en las oficinas de la Fiscalía General de Justicia de la Ciudad de México. Allí, la fiscal se compromete a darle una disculpa pública a Yesenia Zamudio y a su familia por la manera en que el caso de Marichuy fue investigado por parte de las autoridades. El caso de Marichuy es reclasificado como

feminicidio. Además, la nueva abogada Rosa Linda Pimentel –que acompaña a Yesenia como parte de la fiscalía especializada en el delito de feminicidio en la Ciudad de México– menciona que se reconoce a Yesenia Zamudio como una víctima y no como una mujer que está fuera de la razón, ya que tuvo que hacer hasta lo imposible para que se diera a reconocer su papel como víctima en el caso del feminicidio de su hija.

La disculpa pública por parte del IPN hacia María de Jesús Jaimes Zamudio y su familia se llevó a cabo en el Museo de Memoria y Tolerancia el 25 de noviembre del 2020. De esta manera se cierra el cortometraje *La Lucha de Yesenia*, con una esperanza de justicia debido a la respuesta por parte de las autoridades, pero aún con un gran camino por recorrer por parte de Yesenia a cuatro años del feminicidio de su hija.

- Lenguaje audiovisual

El documental *La lucha de Yesenia* tiene un montaje externo, ya que a lo largo de éste se ocupan diferentes tipos de planos fotográficos y angulaciones de cámara. También tiene un montaje narrativo pues sigue la estructura aristotélica de tres actos.

La paleta de colores es de tipo realista puesto que se reproduce el color de la realidad en la mayor parte de las secuencias. Se incluyen algunas animaciones (figura 96), las cuales tienen un color expresivo, ya que se intenta comunicar una idea o dar información acerca del tema representado. En el cortometraje se utilizan las animaciones sobre todo en las partes en que no se tiene grabada ninguna toma; se tuvo que recurrir a este recurso para dar continuidad a la historia. También se incluyen fotografías digitalizadas de álbumes familiares para representar en distintas facetas a Marichuy.

A lo largo del documental se utilizan tres tipos de sonido, que incluyen las voces de los entrevistados, ruidos diegéticos de la Ciudad de México y las manifestaciones. La canción que se integró al documental se llama “Desde que no estás” y fue realizada por la compositora Pau Jiménez.

⁹⁰ Anteriormente conocido como “cuerpo de granaderos”. En estos enfrentamientos Yesenia Zamudio salió lastimada de la columna vertebral.



Figura 96
Andrés Garibay, *Animación para el documental La lucha de Yesenia*, 2021

- Personajes

El documental habla de dos personas reales; por lo tanto, en primer lugar, se recreó a Marychuy mediante los recuerdos y el testimonio de su madre Yesenia, quien la describió de manera física y en cuanto a su personalidad. Se visitó la ESIA Unidad Ticomán, del IPN, y se documentó a algunos estudiantes del lugar que pudieran ser el reflejo de Marichuy.

En cuanto al personaje de Yesenia, a lo largo del cortometraje se muestra un cambio en la manera en cómo ejerce la protesta por el feminicidio de su hija. Primero la conocemos en la entrevista realizada el 28 de marzo de 2019. Allí podemos ver a una mujer aún muy afectada por el feminicidio de su hija; menciona de qué manera hicieron mal su trabajo las autoridades asignadas a la investigación. Después, la presento como vocera del Frente Ni Una Menos México y dirigiendo algunas manifestaciones, cuyas seguidoras son estudiantes y mujeres jóvenes. Finalmente se muestra cómo Yesenia consigue una respuesta de parte de las autoridades de la Fiscalía de la Ciudad de México, quienes prometen a Yesenia una disculpa pública por las omisiones y negligencias cometidas durante la investigación, y también reclasifican el caso como feminicidio. En esta resolución del cortometraje, vemos a Yesenia que se declara una mujer fuerte, feminista y madre de María de Jesús Jaimes Zamudio. Yesenia es finalmente reconocida como una víctima y no como una mujer fuera de la razón por parte de las autoridades.

- Sinopsis y ficha documental

Yesenia Zamudio halla a su hija, María de Jesús Jaimes Zamudio, el 16 de enero de 2016 en un hospital en estado de coma y con múltiples fracturas. Después de ocho días María muere. Yesenia investiga cómo sucedió la muerte de su hija y descubre que fue asesinada por uno de sus profesores, Julio Iván Ruiz, con la complicidad de un estudiante, Daniel Galván, y dos becarias, todos pertenecientes a la ESIA Ticomán, escuela donde María estudiaba Ingeniería Petrolera.

En su camino por encontrar justicia para su hija, Yesenia se ha enfrentado a la impunidad que existe en México ante los casos de feminicidio. Es así como se ha vuelto una activista que exige justicia para su hija a través de prácticas radicales en conjunto con la agrupación Ni Una Menos México a la cual pertenece. Después de una larga lucha, Yesenia consigue finalmente una promesa de justicia.

- Dirección: Paola Adriana García Ruiz
- Guion: Paola Adriana García Ruiz
- Fotografía: Andrés Garibay Tierradentro, Paola Adriana García Ruiz
- Edición y animación: Andrés Garibay Tierradentro
- Dirección de arte: Andrés Garibay Tierradentro
- Sonido: Andrés Garibay Tierradentro
- Música: Pau Jiménez
- Producción: Paola Adriana García Ruiz

- Producción ejecutiva: Paola Adriana García Ruiz
- Compañía productora: sin compañía
- Elenco: Yesenia Zamudio
- País: México
- Estado de la República de producción: Ciudad de México
- Año: 2020
- Color o B&N: color
- Duración: 19:20
- Idioma: español
- Formato DCP: archivo digital full HD
- Tráiler: https://www.youtube.com/watch?v=p0KY7_XL6hU&t=29s
- Enlace al documental: <http://www.imageny-memoria.com/la-lucha-de-yesenia/>

El documental *La lucha de Yesenia* se estrenó en el Festival José Roviroza de la UNAM en la sección estudiantil, en octubre de 2021, donde obtuvo una mención honorífica.

3.4.3.3 Justicia para Diana

El tercer documental se realizó en distintos viajes a Chimalhuacán, Estado de México, durante 2020 y parte de 2021. En ellos se conoció a Lidia Florencio y familia, quienes han realizado diferentes acciones para exigir justicia por el feminicidio de Diana Velázquez Florencio. Sus acciones son apoyadas por un grupo de mujeres feministas, así como otras madres de víctimas que están activas políticamente en diferentes municipios del Estado de México. El documental muestra a Lidia Florencio rememorando a su hija Diana, también la muestra rememorando las diferentes negligencias que han sufrido ella y su familia por parte de las autoridades del Estado de México.

Sólo se realizó una entrevista a Lidia Florencio; por ello, para la obtención de su testimonio, utilicé la técnica de la entrevista. Empleé un cuestionario estándar de once preguntas. El cuestionario estaba enfocado en el tema de la memoria y la manera en que Lidia recordaba a su hija Diana. No obstante, también realicé algunas preguntas que se enfocan a describir el caso, las negligencias llevadas a cabo por parte de las au-



Figura 97
Paola García, Póster para
el documental *La lucha de Yesenia*,
imagen digital, 2020

toridades ante la exigencia de justicia y los avances de éste. Las preguntas fueron las siguientes:

1. ¿Cuál es su nombre y cuál es su relación de parentesco con Diana Velázquez Florencio?
2. ¿Podría describir a su hija físicamente y en cuanto a su personalidad?
3. ¿Cómo se llevaba con su hija?
4. ¿Qué le gustaba hacer a Diana?
5. ¿Cuál sería la mejor forma de recordar a Diana?
6. ¿Qué fue lo que le sucedió a Diana?
7. ¿Cuáles son las negligencias por parte de las autoridades del Estado de México que han sufrido usted y su familia en la investigación del feminicidio de Diana?
8. Tengo entendido que a los cinco días se encontró el cuerpo de Diana en el SEMEFO. ¿Qué piensa usted al respecto?
9. Tengo entendido que se reunió con Olga Sánchez Cordero después del plantón que realizó enfrente de Palacio Nacional. En esta reunión le dijeron que habían aprendido a una tal J. A. N por robo y que podría ser el asesino de su hija. ¿Qué piensa usted al respecto?

10. ¿Qué piensa usted de que Andrés Manuel López Obrador no se haya reunido con las madres de víctimas de feminicidio?
11. Si en este momento estuviera aquí Diana, ¿qué le diría?

- Paradigma de guion

El documental *Justicia para Diana* tiene un montaje externo ya que se ocupan diferentes tipos de planos fotográficos y angulaciones de cámara. También tiene un montaje narrativo pues sigue la estructura aristotélica de tres actos.

La paleta de colores es de tipo realista puesto que se reproduce el color de la realidad en todas las secuencias. Se incluyó material que documenté el 8 de marzo de 2021 donde se realizó una valla en Palacio Nacional, que pretendía proteger el edificio de la protesta social. Esta valla fue transformada en un memorial como respuesta de las feministas y madres de víctimas ante la intolerancia gubernamental. Se incluyeron las secuencias de Palacio porque la señora Lidia Florencio realizó un plantón en el mes de julio de 2020 justo enfrente de este edificio, además de que se quería hacer un discurso nacional al integrar a los demás nombres de víctimas.

En el primer acto, presentó a la señora Lidia en una entrevista que realicé en octubre del 2020. En esta entrevista Lidia describe a Diana y las cosas que le gustaba hacer, así como la manera de recordarla. La historia tiene un punto de inflexión cuando la señora Lidia comenta que su hija salió de su casa y nunca regresó.

En el segundo acto, la señora Lidia continúa en una voz en off relatando la manera en que la familia reaccionó cuando Diana desapareció, mientras se presentan imágenes que documentan la marcha y ofrenda realizada en homenaje a Diana el 30 de octubre de 2020. El clímax se presenta cuando la madre relata sobre las negligencias que se presentaron al momento en que Laura Velázquez encuentra el cuerpo de Diana en el SEMEFO del municipio de Nezahualcóyotl, Estado de México.

En el tercer acto, se presentan las vallas de Palacio Nacional que muestran los nombres de las víctimas de feminicidio en México y algunas imágenes de los perpetradores en la asta bandera. Después, la señora Lidia responde a la pregunta sobre el avance del caso. Finalmente, el documental se cierra con lo que le diría a Diana si pudiera escucharla.

- Personajes

El documental habla de dos personas reales; por lo tanto, en primer lugar, se recreó a Diana mediante los recuerdos y el testimonio de su madre Lidia, quién describió la personalidad y gustos de Diana.

En cuanto al personaje de Lidia, vemos a una mujer afligida por la muerte de Diana, con el recuerdo aún muy presente de su hija. También se menciona el cambio que Lidia tuvo que realizar en cuanto a sus actividades como ama de casa, pues desde que murió Diana tuvo que adoptar el activismo y la lucha feminista.

En la actualidad, Lidia Florencio es una mujer apoyada por distintas colectivas, entre ellas Mujeres de la Periferia, para la Periferia, Rudas Chimalhuacán Aborteras y Nos Queremos Vivas Neza. Lo que las une bajo una perspectiva de identidad es ser mujeres, sobrevivientes, víctimas de violencia, feministas y habitantes de la Zona Metropolitana del Valle de México.

- Sinopsis y ficha documental

Diana Velázquez salió de su domicilio ubicado en el municipio de Chimalhuacán, Estado de México, la madrugada del 2 de julio de 2017. Después de eso ya nunca regresó. Sus familiares levantaron un acta por desaparición y después encontraron su cuerpo en el SEMEFO de Ciudad Nezahualcóyotl en estado de descomposición. Su madre, Lidia Florencio, y familia han realizado diferentes tipos de protesta para exigir justicia, entre ellos un plantón en Palacio Nacional, por el cual consiguieron una rápida respuesta por parte del gobierno mexicano.

- Dirección: Paola Adriana García Ruiz
- Guion: Paola Adriana García Ruiz
- Fotografía: Andrés Garibay Tierradentro, Paola Adriana García Ruiz
- Edición: Paola Adriana García Ruiz
- Dirección de arte: Paola Adriana García Ruiz
- Sonido: Paola Adriana García Ruiz
- Música: Protestas 8M
- Producción: Paola Adriana García Ruiz
- Producción ejecutiva: Paola Adriana García Ruiz
- Compañía productora: sin compañía
- Elenco: Lidia Florencio
- País: México
- Estado de la República de producción: Ciudad de México
- Año: 2021
- Color o B&N: color
- Duración: 17:35
- Idioma: español
- Formato DCP: archivo digital full HD
- Enlace al documental: <http://www.imageny-memoria.com/justicia-para-diana/>

3.4.4 GIFs para Mariana

A causa del COVID 19 ya no se pudo completar el último documental que presentaba la historia de Mariana Lima Buendía y su madre Irinea Buendía. Tan sólo se realizó una entrevista con Irinea y después se detuvieron los planes de realización.

Mi comité tutor solicitó una obra de reemplazo, realizada sin la necesidad de salir a la calle. Así que con el material que ya tenía recopilado más el material de archivo encontrado en Internet, realicé una serie de GIFs que cuentan la historia de Mariana y la búsqueda de justicia por parte de su madre Irinea.

El GIF (Graphics Interchange Format) fue inventado en 1987 por CompuServe con la finalidad de almacenar varias imágenes de mapa de bits en un solo archivo y facilitar su intercambio entre plataformas. Es un formato de imagen que cuenta con las siguientes características: son animaciones cortas y silenciosas que se reproducen en

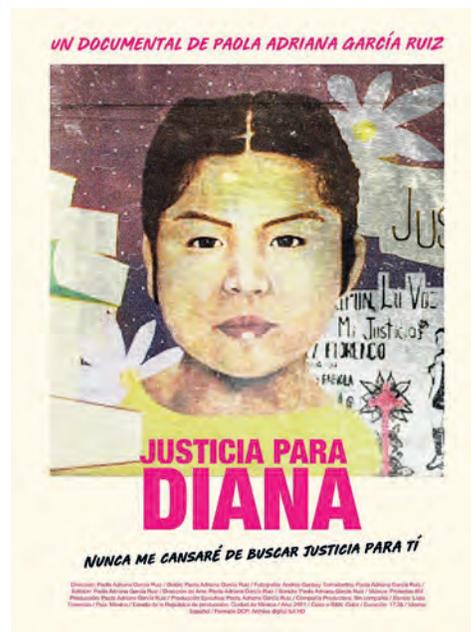


Figura 98
Paola García, Póster para el documental
Justicia para Diana, 2021

continuo loop automático sin controles de video ni complementos adicionales y cuya paleta es simple (256 colores a 8 bits de profundidad por pixel); además es un formato ligero para su intercambio entre sistemas (Abbruzzese, 2021 p. 49). Estas características hacen que el GIF sea ideal para realizar animaciones de corta duración que se comparten en redes sociales.

Dentro de la “cultura memética”, los GIF suelen utilizar la apropiación y la recontextualización de contenidos mediáticos; algunas veces sólo con fines cómicos o de entretenimiento, pero en otras ocasiones se utilizan también bajo un sentido crítico, político y artístico. En mi caso utilicé los GIF por la posibilidad de utilizar fragmentos de contextos múltiples, ya que empleé stills de video, dibujos, acuarelas y fotografías. También por la capacidad de crear una narrativa mediante las animaciones utilizando el silencio que proporciona el mismo formato. Su estética silenciosa permite “sacar a la luz el horror de lo irrepresentable” (Abbruzzese, 2021 p. 28).

Sin embargo, al ser un formato que permite la repetición infinita, sólo quise que se repitiera



Figuras 99-104
Paola García, *Historia de Mariana*,
GIFs, 2021

ran ciertos fragmentos de la historia de Mariana e Irinea. En las partes de la historia que aparece J. C. H. B., decidí agregar consignas feministas y el momento en que éste es apresado. Se realizaron siete GIF que se pueden ver en el siguiente enlace <http://www.imagenymemoria.com/mariana/>, acompañados de una entrevista a la Señora Irinea Buendía.

Para concluir esta tercera parte de la investigación, explico mi proceso creativo y realizo una reflexión sobre la imagen y la representación de la violencia. Por ello, tengo que decir que, al tratar una temática como el feminicidio, me vi enfrentada a los debates éticos y estéticos que se aplican a aquellas imágenes que se acercan a los límites de la representación. También me vi en la necesidad de tomar una postura, que fue emplear imá-

genes, pues estoy de acuerdo con Didi-Huberman en que éstas son necesarias “pese a todo”, puesto que tenemos que darle una forma a aquello que se pretende inimaginable. No obstante, también considero que como artistas visuales tenemos que reflexionar sobre las imágenes que hacemos y decidir qué tipo de encuadres y miradas vamos a utilizar.

No puedo decir que las imágenes que produje fueran completamente del feminicidio. De hecho, no puedo decir que existan representaciones del feminicidio como tal; es decir del acto de matar a una mujer por razones de género. Lo que encontramos casi siempre son imágenes de una antes o de un después del feminicidio. En este sentido, mis imágenes se sitúan en un antes y en un después, e incluso la serie *Apariciones* genera un

tiempo y un espacio irreal a través de la yuxtaposición e intervención.

El proyecto me llevó a experimentar con las imágenes y buscar maneras de representar la ausencia, lo espectral y la memoria. Reconozco que la mayor experimentación estuvo en la serie *Apariciones*, pues en ella pude asumir que no existía la “imagen” de las mujeres como tal, sino sólo fragmentos de sus vidas. Y fue esta fragmentación la que me dio la libertad de utilizar el montaje, la intervención, la luz, las siluetas y los retazos del pasado.

Los *documentales de memoria* fueron menos experimentales pues se siguió preservando una historia lineal y el montaje siempre fue narrativo. Sin embargo, me sentí emocionada de incursionar en este género, practicar con el audiovisual y utilizar el testimonio como una herramienta

tanto de investigación como de evocación. Por su parte, los *GIFs para Mariana* fueron una obra que desarrollé sin riesgos del COVID 19, empleando material de archivo, una unidad narrativa crítica.

Finalmente, considero que alejarme de las representaciones cotidianas del feminicidio para documentarme y reflexionar sobre mi propia obra me permitieron sortear de distintas maneras la realización de un trabajo de denuncia y de rememoración. La obra es un acompañamiento a las luchas que viven las víctimas de feminicidio; hace política desde la imagen y el testimonio, aunque hay que recalcar, como dice Nelly Richard: “el arte no borra el conflicto” (Richard, como se citó en Aguilar, 2019), pues lo más importante siempre será la búsqueda de justicia y la garantía de no repetición.

CONCLUSIONES

A lo largo de esta tesis reflexioné sobre el feminicidio y lo que involucra desde la cultura y el arte contemporáneo realizar imágenes que abordan esta problemática. Como expliqué en su momento, existen controvertidos debates que afirman que las imágenes no deben ser utilizadas para representar situaciones límite. Según el *dictum* de Theodor Adorno (1962, p. 29): “luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema”. Aunque las intenciones de Adorno eran remitir a su propio estupor y a la falta de nivel de conciencia después del Holocausto, su *dictum* tuvo un efecto en lo relativo a la producción de imágenes. Hay, entonces, una imposibilidad en la representación del horror, ya que se corre el riesgo de simplificar, banalizar y estetizar los acontecimientos.

Como demostré en la tesis, mi postura fue siempre recurrir a la imagen, aunque desde una forma crítica. Nunca pensé en renunciar a las imágenes. Si los actos de horror son capaces de ser imaginados, planeados y perpetrados recurriendo para ello a las imágenes, ¿por qué considerar inimaginable el horror? ¿Por qué eliminar las imágenes?³⁷ Justo en este momento en que la violencia hacia las mujeres padece sus peores cifras en México, resulta necesario condolerse, documentar, interpretar y narrar el horror que

viven las mujeres en el país de una manera empática y crítica.

Esta tesis investiga e invita a la reflexión en torno a las imágenes del feminicidio. Considero que, al momento de representar este crimen, se han expuesto los cadáveres sin consentimiento de los familiares, se ha sexualizado a las mujeres aún después de muertas, se ha compartido su imagen sin ninguna información que solicite la empatía del espectador, se ha minimizado a las víctimas, sospechado de ellas e incluso se les ha culpado de su muerte. Si estas miradas resultan indignantes tanto para las familias como para el movimiento feminista y las artistas productoras de imágenes, es porque son inadecuadas para representar el dolor, la indignación, la identidad de las mujeres y para informar sobre el feminicidio.

Uno de los objetivos de la investigación fue indagar sobre las formas de evocar el feminicidio desde otras posibilidades de representación. Me referí al trabajo que realizan las madres con las imágenes de sus hijas. Precisé el trabajo de artistas mexicanas que desde los feminicidios en Ciudad Juárez han utilizado las estrategias del arte contemporáneo para exponer sus *puntos de vista*, desde la política, la denuncia y el homenaje a las víctimas.

También expliqué cómo las imágenes surgen del culto a los muertos, son objetos de consuelo y maneras de preservar la memoria. Desde el siglo XIX existen tipologías dentro de la fotografía con el muerto ausente y el muerto presente, las cuales funcionan para inmortalizar a los seres queridos, elaborar rituales de despedida, hacer

³⁷ Didi-Huberman (2004) menciona que el objetivo de los nazis fue justamente volver inimaginable el exterminio judío, a tal punto que lo deseaban ofuscado, es decir, sin palabra ni imágenes ni rastros. Por eso hay que reclamar lo imaginable en su lugar.

presentes las ausencias y reivindicar los lazos familiares entre muertos y vivos.

Con estas otras imágenes y proyectos artísticos, lo que concluyo es que hay un duelo y una comunidad de dolientes que muestran que las vidas arrebatadas importan. Estas otras representaciones conjugan lo estético, lo político y la memoria.

Expliqué en las obras analizadas que, en el empleo de las imágenes fotográficas y audiovisuales, se aprovecha su condición de índice, huella y reliquia de los ausentes. Y en las fotocomposiciones que se realizan con las imágenes disponibles o de archivo, se hacen montajes para crear relatos o narraciones relacionadas con el pasado pero enunciadas desde el presente. Al traer al presente la memoria de las mujeres asesinadas una y otra vez, lo que buscamos los actores y emprendedoras de la memoria no sólo es recordar, sino también exigir justicia.

Traté de demostrar que las obras analizadas tienen una profunda relación con *la política*, no sólo por la temática que tratan, sino también por el espacio y tiempo que crean, con lo cual establecen un reacomodo de lo sensible y de aquello que está permitido hablar, decir y hacer tanto en espacios públicos como privados. Dentro de las obras artísticas y *documentales de memoria* que ocupan los testimonios, además hay una recuperación de las *memorias subterráneas* y se establece una distancia con las memorias oficiales (Estado y clases dominantes), con lo que se logra una expresión alternativa a los centros de poder.

En cuanto a las estrategias artísticas empleadas en las producciones de obra que tratan temas de violencia, expliqué la “reducción” de la imagen. Expliqué que la “reducción” no consiste eliminar las imágenes del horror, sino que, como dijera Jaques Rancière, se trata de estropear los hábitos voyeristas del espectador. Esta estrategia parte del minimalismo y conceptualismo y se basa en reducir la obra a lo esencial, así como sus aspectos formales, por lo que se hace uso de la retórica de la imagen donde se emplea la metonimia, la sinécdoque y la elipsis, principalmen-

te. Cuando se aplica a las imágenes, resulta una estrategia muy efectiva para que éstas pierdan su potencia de *shock* a través de esconderlas, velarlas o mutilarlas.

En el caso de mi proceso creativo, tanto en la serie *Apariciones* como en los tres *documentales de memoria*, no opté por mostrar imágenes explícitas de violencia, pero el espectador puede reconocer fácilmente de quién trata la obra. Lo que me interesa es que se pueda identificar a las mujeres y mostrar sus historias de vida. Esto con la finalidad de manifestar que eran personas que tenían un nombre y una función en la sociedad.

En la serie *Apariciones* utilicé el recurso de la silueta –elipsis–, que usualmente es una forma vacía y suele ser un trazado sencillo a escala humana y sin ninguna inscripción. Sin embargo, las siluetas son personalizadas –sinécdoque–, acompañadas de objetos, consignas y colocadas en lugares simbólicos para las víctimas. El objetivo es revelar aquello que las hace seres únicos e insustituibles.

Otras de las estrategias que se presentaron en la investigación fue la visibilización de la memoria. Se analizaron el uso del archivo y objetos descartados –entre ellos las imágenes, la elaboración de marcas territoriales en diversos sitios y la producción de contramonumentos.

En lo que respecta al uso del archivo y objetos descartados, se indicó que eran estrategias que partían de las vanguardias, el conceptualismo, el arte povera y lo que actualmente se conoce como *postproducción*, un término empleado por Nicolas Bourriaud para describir al conjunto dado de procesos con material grabado y cuando aquello que se manipula no es materia prima, sino objetos que ya están circulando en el mercado. Además, señalé que las producciones que trataban el tema de la memoria elaboraban reencuentros imposibles, hacían visible su montaje, creaban yuxtaposiciones temporales, formaban narraciones y constituían un testimonio.

Considero que la serie *Apariciones* cubre con todos los requisitos anteriores pues se empleó para su producción imágenes provenientes de ál-

bumes familiares. En cuanto a los *documentales de memoria*, ocupé material de archivo en los documentales *Alessa* y *La lucha de Yesenia*. En este último también utilicé la animación. En todos los documentales las tomas fueron realizadas por lo general durante diferentes filmaciones y entrevistas.

Durante la realización de los documentales, se me recomendó utilizar material de archivo para la mayor parte de las secuencias, pues la pandemia del COVID 19 dificultaba la elaboración de los documentales de manera directa. Sin embargo, decidí continuar con el mismo procedimiento de filmación hasta donde me fue posible, ya que el material disponible sólo era el de los periodistas. Lo que me interesaba como artista era conocer y recorrer los sitios donde las mujeres asesinadas se desarrollaban; entrevistar a sus madres, y advertir si podía construir otras miradas y trans-

mitir otras emociones con esa información. Aunque soy consciente de que estas expectativas no se lograron en el caso de todos los documentales, son experiencias que valoro dentro del proceso creativo.

Finalmente, quiero agregar que el trabajo en el espacio público a través de la documentación e intervención me permitió enfrentarme a un espacio que actualmente está en constante pugna por la representación del pasado. Aunque mis intervenciones son temporales, pude compararlas con las de las madres y el movimiento feminista de hacer visibles las huellas, dejando memoriales y antimonumentos en el espacio público y frente a las fiscalías. Estas acciones parten principalmente de la necesidad de denunciar y reclamar justicia, así como de la exigencia de tener lugares destinados a la memoria en una sociedad altamente afectada por la violencia.

FUENTES CONSULTADAS

- Abbruzzese, M. (2021). *Para leer el GIF*. Tintable.
- Adorno, T. (1962). *Prismas*. Ariel.
- Amézaga, G. (2019). *De tu piel espejo, Un panorama del retrato en México, 1860-1910*. Asociación Cultural El Estanquillo.
- Apra, G. (2015). *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante*. Manantial.
- Baer, A. (2006). *El holocausto, recuerdo y representación*. Losada.
- Barata, F. (2010). Retos pendientes en el periodismo de nota roja. *Chasqui Revista Latinoamericana de Comunicación* (110), 54-61. <https://revistachasqui.org/index.php/chasqui/article/view/675/673>
- Barbacho, J. (s.f.). Arte y posmemoria. El arte como constructo social/político para la dignificación de las víctimas. 17, *Instituto de Estudios Críticos*. <https://diecisiete.org/investigacion/arte-y-posmemoria-el-arte-como-constructo-social-politico-para-la-dignificacion-de-las-victimas>
- Barthes, R. (2018). *La cámara lúcida*. Paidós.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Katz Editores.
- Benegas, D. (2014, mayo-agosto). "Hoy cumplirías años": Recordatorios en los diarios, tácticas de afecto y memoria en la esfera pública postdictadura. *Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social* 14(2), 147-169. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=53731393010>
- Berlanga, M. (2018). *Una mirada al feminicidio*. Ítaca.
- Bernárdez, C. (2005). Transformaciones en los medios plásticos y representación de las violencias en los últimos años del siglo XX. En V. Bozal y E. De Diego (Corrds.), *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo* (pp. 77-118). Antonio Machado Libros.
- Betevé (2018, 12 de diciembre). *Entrevista a Teresa Margolles, artista visual* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=PGoMI_mVlHo&t=96s
- Bourriaud, N. (2007). *Postproducción* (4ª ed.). Adriana Hidalgo Editora.
- Bowden, C. (1998). *Juárez; the laboratory of our future*. Aperture
- Bozal, V. (2005). *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Antonio Machado Libros.
- Brigada de Paz Marabunta (2022, 14 de enero). *Audiencia de seguimiento del feminicidio de Diana Velazquez Florencio* [Video]. Facebook. <https://www.facebook.com/bhPAZm/videos/353075922939377>
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra*. Paidós.
- Butler, J. (2020). *Sin miedo. Formas de resistencia a la violencia de hoy*. Taurus.
- Carrión, L. (2018). *La fosa de agua: desapariciones y feminicidios en el río de los remedios*. Debate.
- Cerrucha (2018, 14 de noviembre) *Azúcar Rabiosa* [Video]. <https://www.cerrucha.com/azucar-rabiosa>
- Chávez, H. (2018). Pese a todo, aparecer. En H. Chávez y C. Medina (Eds.), *Teatro Ojo. En la noche, relámpagos* (pp. 156-176). MUAC-UNAM; RM Verlag; Zurich University of the Arts.
- Código Penal Federal (2020, 24 de enero). Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión. *Diario Oficial de la Federación*. Consultado el 7 de diciembre de 2021. <https://mexico.justia.com/>

- federales/codigos/codigo-penal-federal/libro-segundo/titulo-decimonoveno/capitulo-v/
Comisión de Derechos Humanos del Distrito Federal (2018). Recomendación 01/2018. Caso: Falta de debida diligencia reforzada en la investigación del posible feminicidio de Lesvy Berlín Rivera Osorio, y negligencia en la atención a sus familiares. https://cdhcm.org.mx/wp-content/uploads/2018/05/reco_0118.pdf
- Comisión de Derechos Humanos del Distrito Federal (2019). Recomendación 02/2019. Caso: Falta de debida diligencia y de aplicación de perspectiva de género y enfoque diferenciado en la investigación de transfeminicidio. https://cdhcm.org.mx/wp-content/uploads/2019/06/Reco_022019.pdf
- Corte Interamericana de Derechos Humanos (2009, 16 de noviembre). *Caso Gonzáles y otras (Campo algodón) vs. México, sentencia del 16 de noviembre de 2009 (excepción preliminar, fondo, reparaciones y costas)*. http://www.corteidh.or.cr/docs/casos/articulos/seriec_205_esp.pdf
- Debord, G. (1999). *La sociedad del espectáculo*. Pre-textos.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo*. Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2008). La emoción no dice “yo”. Diez fragmentos sobre la libertad estética. En G. Didi-Huberman, G. Pllok, J. Rancière, N. Schweizer y A. Valdéz, *Alfredo Jaar. La política de las imágenes* (pp. 39-67). Metales pesados.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Ediciones Ve.
- Diéguez, I. (2018). *Cuerpos sin duelo*. Ediciones Documenta Escénicas.
- Driver, A. (2001, agosto). Femicide and the Aesthetics of violence in Juárez: The laboratory of our future: An interview with Charles Bowden. *Hispanic Research Journal*, 12(4), 369-381.
- Feld, C. (s.f.). Imagen y memoria. Inédito. Documento compartido en el curso Introducción a los estudios sobre memoria: problemas, perspectivas, debates. Instituto de Desarrollo Económico y Social.
- Feld, C. y Stites, J. (2009). Introducción. Imagen y memoria: apuntes para una exploración. En C. Feld y J. Stites (Comps.), *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*, pp. 25-43. Paidós.
- Feld, C. (2014, enero) Fotografía, desaparición y memoria: fotos tomadas en la ESMA durante su funcionamiento como centro clandestino de detención. *Nuevos mundos, Mundos Nuevos* (enero). https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/4079/CONICET_Digital_Fotograf%C3%A1da%2C%20desaparici%C3%B3n%20y%20memoria.pdf?sequence=6&isAllowed=y
- Feld, C. (2010). Imagen, memoria y desaparición: Una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria. *Aletheia*, 1(1), 1-16. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4265/pr.4265.pdf
- Felshin, N. (2001). ¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo. *Academia*. https://www.academia.edu/38938750/_y_este_es_arte_Felshin
- Fernández, M. y Rampal, J. (2008). *La ciudad de las muertas*. Debate.
- Fernández, P. (2004). *El espíritu de la calle: Psicología política de la cultura cotidiana*, Anthropos.
- Fortuny, N. (2014). *Memorias fotográficas, Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. La Luminosa.
- Fregoso, R. (2011). *Feminicidio en América Latina*. CEIICH-UNAM.
- García, P. (2014). *Cuerpos sexuados y transgresiones a la normatividad de género en espacios laborales* [tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México]. TESIUNAM. <http://132.248.9.195/ptd2014/septiembre/0719490/Index.html>
- Gaytan, G., y García, R. (2014, octubre diciembre). PM de Ciudad Juárez: la representación de la violencia como espectáculo. *Ontosemiótica* (1), 107-117. <http://bdigital.ula.ve/storage/pdf/ontos/n1/art14.pdf>
- Gómez, J. (2021, enero-abril). El último recuerdo de un ser querido: Romualdo García Torres y

- la fotografía post mortem infantil. *Alquimia* (69), 50-62. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/alquimia/article/view/16895/17992>
- González, L. (1995). *Fotografía y pintura ¿dos medios diferentes?* Gustavo Gili.
- González, L. (2018). *La fotografía ha muerto, ¡viva la fotografía!* Heder.
- González, O. (2009). La ciudad en el cine mexicano: (1940-1980) cuatro décadas de nita roja y sociodrama nacional. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 21(1). <https://www.redalyc.org/pdf/181/18111521029.pdf>
- González, R. (2009). *Mar de indicios, Imágenes de la violencia feminicida y la pornografía sádica en Ciudad Juárez* [tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México]. TESIUNAM. <http://132.248.9.195/ptd2009/febrero/0639644/Index.html>
- González, S. (2002). *Huesos en el desierto*. Anagrama.
- González, S. (2007). *The feminicide machine*. Semiotexte.
- Guerrera, F. (2018). *Ni una más. El feminicidio en México tema urgente en la agenda nacional*. Aguilar.
- Gutiérrez, B. (2019). *Batallas por la memoria en la "guerra contra el narcotráfico". El Memorial a las Víctimas de la Violencia en México, el Antimonumento +43 e #IlustradoresConAyotzinapa*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Prensa Universitaria Zaragoza.
- Harvey, J. (2010). *Fotografía y espíritu*. Alianza.
- Henaro, S. (2012). Internacionalismos. En M. Tapia y M. Pineda (Coords.), *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (pp. 154-164). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Red Conceptualismos del Sur.
- Hernández, A. (2013, mayo-octubre). El problema de lo real en la nota roja. *Imaginario Visual*, 3(5), 45-49. http://eprints.uanl.mx/3618/1/El_problema.pdf
- Hernández, J. (2014). El cadáver mediático y su potencia visual: una mirada antroposemiótica. *Opción*, 30(75). <https://produccioncientificaluz.org/index.php/opcion/article/view/19524/19488>
- Herrera, S. (2017). *Cuando las heridas hablan. La representación del feminicidio en Ciudad Juárez en el cine documental desde las epistemologías feministas* [tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona]. <https://www.tesisenred.net/handle/10803/457505#page=1>
- Huysen, A. (2007). *En busca del futuro perdido*. Fondo de Cultura Económica.
- Huysen, A. (2010). *Modernismo después de la modernidad*. Gedisa.
- Instituto Nacional de las Mujeres (2021, 24 de octubre). *Alerta de Violencia de Género contra las Mujeres*. <https://www.gob.mx/inmujeres/acciones-y-programas/alerta-de-violencia-de-genero-contra-las-mujeres-80739>
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo Veintiuno Editores.
- Jelin, E. (2003). *Los derechos humanos y la memoria de la violencia política y la represión: la construcción de un campo nuevo en las ciencias sociales*. Instituto de Desarrollo Económico y Social. http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsd/collect/ar/ar-025/index/assoc/D4331.dir/cuaderno2_Jelin.pdf
- Jelin, E. (2017). *La lucha por el pasado*. Siglo Veintiuno Editores.
- Jelin, E., y Langland, V. (2003). *Las marcas territoriales como nexos entre pasado y presente*. Plataforma del Programa Interuniversitario de Historia Política. http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/131_jelin.pdf
- La Corregidora (s.f.). *Inicio* [Página de Facebook]. Facebook. <https://www.facebook.com/corriendotitulares/>
- Lara, M. (2008, septiembre). "Eso de los derechos humanos ¿de dónde lo sacaron?". Los reporteros policiales mexicanos y su profesionalización. *URVIO. Revista Latinoamericana de Seguridad Ciudadana* (5), 59-68. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5407222>
- Las Iluministas (2021). *Exposición Re-imaginar*. <https://lasiluministas.art/>

- Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia (2009, 20 de enero). Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión. *Diario Oficial de la Federación*. Consultado el 13 de febrero de 2020. <https://mexico.justia.com/federales/leyes/ley-general-de-acceso-de-las-mujeres-a-una-vida-libre-de-violencia/titulo-ii/capitulo-v/>
- Longoni, A. y Bruzzone, G. (2008). Introducción. En A. Longoni y G. Bruzzone (Comps.), *El Siluetazo*. Adriana Hidalgo Editora.
- López, M. (2012). Fosa común. En M. Tapia y M. Pineda (Coords.), *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (pp. 116-130). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Red Conceptualismos del Sur.
- Madrigal, S. (s.f.). *Bitácora de La muerte sale por el Oriente*. <http://soniamadrigal.com/>
- Martell, M. (2018). *Ensayo de la Identidad*. <https://mayramartell.com/en/portfolio/ensayo-de-la-identidad-ciudad-juarez-2018-2005/>
- Martínez, D. (2013). *La obra de arte como contramonumento. Representación de la memoria antiheroica como recurso en el arte contemporáneo* [tesis doctoral, Univesitat Politècnica de València]. Repositorio Institucional UPV. <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/34786/MART%C3%8DNEZ%20-%20La%20obra%20de%20arte%20como%20contramonumento.%20Representaci%C3%B3n%20de%20la%20memoria%20antiheroica%20como%20re....pdf?sequence=1>
- Marzano, M. (2007). *La muerte como espectáculo*. Tusquets.
- Mayer, M. (2010, abril). Arte y Violencia. Segundo Encuentro Arte Frente al Femicidio. Centro Cultural de España en Guatemala. https://vimeo.com/channels/114465?fbclid=IwAR3YH__poOj6RBJqZOWsiIMzslBV8fGx11RX3MjItkNbj-Vhi_YKb4XnXeQ
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. Melusina.
- Medina, A. (2019). El acceso de las mujeres a la justicia en la Ciudad de México. En L. Wolffer, M. Rosa y V. López (Eds.), *Estado de emergencia: puntos de dolor y resiliencia en la Ciudad de México*. Secretaría de Cultura.
- Mendivil, L. (s.f.). *Imparten charla sobre fotografía como instrumento de terror*, Universidad de Sonora, Dirección de Comunicación. <https://direcciondecomunicacion.unison.mx/imparten-charla-sobre-la-fotografia-como-instrumento-de-terror/>
- Messina, L. (s.f.). Espacios, territorios y lugares de memoria. Inédito. Documento compartido en el curso Introducción a los estudios sobre memoria: problemas, perspectivas, debates. Instituto de Desarrollo Económico y Social.
- Monárrez, J. (2002, 1 de abril). Femicidio sexual serial en Ciudad Juárez 1993-2001. *Debate Feminista*, 25. https://debatefeminista.cieg.unam.mx/df_ojs/index.php/debate_feminista/article/view/642
- Monárrez, J. (2019, enero-junio). Femicidio sexual sistémico: impunidad histórica constante en Ciudad Juárez, víctimas y perpetradores. *Estado & comunes*, 1(8), 85-110. https://revistas.iaen.edu.ec/index.php/estado_comunes/article/view/99/101
- Monroy, C. (2015, julio-diciembre). La imagen del desecho. Hacia un análisis de la estética del cadáver, el desaparecido y el cuerpo como basura. *Las Torres de Lucca*, 4(7), 71-109. <https://revistas.ucm.es/index.php/LTDL/article/view/76885/pdf>
- Monsiváis, C. (1994). *Los mil y un velorios. Crónica de la nota roja en México*. Alianza.
- Morán, C. (2021, 25 de febrero). La ‘ley Ingrid’ se aprueba antes de que se resuelva el ‘caso Ingrid’. *El País*. <https://elpais.com/mexico/2021-02-25/la-ley-ingrid-se-aprueba-antes-de-que-se-resuelva-el-caso-ingrid.html>
- Morcate, M. (2019). El álbum de los dolientes: un recorrido por las representaciones fotográficas de muerte y duelo en el ámbito doméstico. En M. Morcate y R. Pardo (Eds.), *La imagen desvelada. Prácticas fotográficas en la enfermedad, la muerte y el duelo*. San Solei Ediciones.
- Muñoz, A. (2022, 23 de marzo). Cámara de diputados aprueba la “Ley Ingrid” a nivel na-

- cional. *Once Noticias*. https://oncenoticias.digital/nacional/camara-de-diputados-aprueba-la-ley-ingrid-a-nivel-nacional/?fbclid=IwAR3wIndwMFB_seTla6m-phLS9-kUDK4_w3jEKEBFsc7m3XGWB3kuf1OAojY
- Nelly, R. (2019, 24 de abril). “El arte no borra el conflicto”. *El País*. https://elpais.com/elpais/2019/04/24/ideas/1556119065_185470.html
- Orden Jurídico Nacional (s.f.). Ficha técnica: Ley Ingrid. <http://ordenjuridico.gob.mx/violencia-genero/LEY%20INGRID.pdf>
- Ortiz, R. (2017, julio-diciembre). Las huellas del exterminio. La fotografía de espionaje como instrumento contrainsurgente en la contrainsurgente en la Ciudad de México hacia la mitad de la década de 1970. *Contemporánea. Toda la Historia en el presente* 4(8). https://contemporanea.inah.gob.mx/del_oficio/ruben_ortiz_rosas_num8
- Padget, H. (2014). *Las muertes del estado. Femicidios durante la administración mexiquense de Enrique Peña Nieto*. Grijalbo.
- Pollack, M. (2006). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. Ediciones al Margen.
- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo*. Ediciones Nueva Visión.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona; Universidad Autónoma de Barcelona.
- Rancière, J. (2008). El teatro de imágenes. En G. Didi-Huberman, G. Pllok, J. Rancière, N. Schweizer y A. Valdéz, *Alfredo Jaar. La política de las imágenes* (pp. 69-90). Metales pesados.
- Rancière, J. (2010). La imagen intolerable. En *El espectador emancipado*. Manantial.
- Rancière, J. (2011). *El malestar en la estética*. Capital Intelectual.
- Richard, N. (2010). *Crítica de la memoria*. Ediciones Universidad Diego Portales.
- Aguilar, A. (2019, 25 de abril). Nelly Richard: “El arte no borra el conflicto”. *El País*. https://elpais.com/elpais/2019/04/24/ideas/1556119065_185470.html
- Romo, G. (2020, 30 de septiembre). María Salguero, creadora del mapa de feminicidios: “AMLO miente; a él no le interesa frenar la violencia hacia las mujeres”. *El Dinamo*. <https://www.eldinamo.cl/actualidad/2020/09/30/maria-salguero-mapa-de-femicidios-amlo-miente-femicidio-en-mexico/>
- Rouillé, A. (2005). *La fotografía entre el documento y el arte contemporáneo*. Heder.
- Russell, D. y Harmes, R. (2006). *Feminicidio: una perspectiva global*. UNAM.
- Russell, D. y Radford, H. (2006). *Feminicidio. La política del asesinato de las mujeres*. Comisión Especial para Conocer y Dar Seguimiento a las Investigaciones Relacionadas con los Femicidios en la República Mexicana y a la Procuración de Justicia Vinculada; CEIICH-UNAM.
- Salguero, M. (s.f.) *Yo te nombro: El Mapa de feminicidios en México*. <http://mapafemicidios.blogspot.com/p/inicio.html>
- Salmerón, C., Carrión, L, y Montoya, I. (2021). *Un manual urgente para la cobertura de violencia contra las mujeres y feminicidios en México*. Iniciativa Spotlight; ONU Mujeres, ONU-DH.
- Saltzman, L. (2006). *Making memory matter. Strategies of remembrance in contemporary art*. Universidad de Chicago.
- Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública (2021, 31 de octubre). *Información sobre violencia contra las mujeres*. https://drive.google.com/file/d/1wk78wlFeeAO-1ChG6MGsHIHGNE6CH_C8K/view
- Segato, R. (2013). *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*. Tinta Limón.
- Segato, R. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Prometeo.
- Solyszko, I. (2013, marzo-agosto). Femicidio y feminicidio: Avances para nombrar la expresión letal de la violencia de género contra las mujeres. *GenEros* (13), 23-41. http://bvirtual.ucol.mx/descargables/784_femicidio_feminicidio_23-42.pdf
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Santillana.

- Soto, A. (2021, 7 de julio). *El muralismo de la “Malhablada” como memoria para víctimas de feminicidio*. La Crítica. <http://www.la-critica.org/el-muralismo-de-la-malhablada-como-memoria-para-victimas-de-feminicidio/>
- Todorov, T. (2008). *Los abusos de la memoria*. Paidós.
- Traverso, E. (2007). Historia y memoria. Notas sobre un debate. En M. Franco y F. Levín (Comps.), *Historia Reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción* (pp. 67-96). Paidós.
- Trepiana, A. (2019, 6 de septiembre). Rita Segato: “Los femicidios se repiten porque se muestran como un espectáculo”. *LM Neuquen*. <https://www.lmneuquen.com/rita-segato-los-femicidios-se-repiten-porque-se-muestran-como-un-espectaculo-n649114>
- Valencia, S. (2016). *Capitalismo gore*. Melusina.
- Valencia, S. (2016). This is what the worship of death looks like: Capitalismo Gore, TLCAN y máquina feminicida. *iMex. México Interdisciplinario. Interdisciplinary Mexico*, (9), 106-118. https://www.imex-revista.com/wp-content/uploads/09_Capitalismo-Gore_Valencia.pdf
- Vindictas Tv (2020, 12 de julio). *¿Cuál es el papel del artista en situaciones de violencia? Teresa Margolles* [Video]. TV UNAM. https://www.youtube.com/watch?v=Y12_KY7SLoo
- Virto, M. (2019). *Representaciones de mujeres víctimas de violencia feminicida en un periódico de nota roja morelense* [tesis de doctorado, Universidad Autónoma del Estado de Morelos]. Repositorio Institucional de Acceso Abierto. <http://riaa.uaem.mx/xmlui/bitstream/handle/20.500.12055/724/VIMCRN02T.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Washington, D. (2005). *Cosecha de mujeres. Safari en el desierto mexicano*. Océano.
- Wayka (2020, 20 de febrero). “Me mataron a mi hija, no hagan un maldito circo” [discurso de Yesenia Zamudio]. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=hYb1CBq_FEE
- Yates, F. (1966). *El arte de la memoria*. Siruela.
- Zavala, D. (2020, 13 de febrero). Ingrid Escamilla: por qué la difusión del video del acusado podría entorpecer la investigación en su contra. *Infobae*. <https://www.infobae.com/america/mexico/2020/02/13/ingrid-escamilla-por-que-la-difusion-del-video-del-acusado-podria-entorpecer-la-investigacion-en-su-contr/>

FILMOGRAFÍA

- Alcázar, J. (directora). (2010). *Mujeres en acción. Serie Documental de Performance* [Serie documental]. CONACULTA; FONCA; CITRU; Ex Teresa.
- Arroyo, J. y Farías, E. (directores). (2008). *Clandestino* [Documental]. Solaris. <https://vimeo.com/84638515>
- Arteaga, M. (directora). (2019). *El guardián de la memoria* [Documental]. Gefilte Films.
- Bechis, M. (director). (1999) *Garage Olimpo* [Película]. Primer Plano Film Group. <https://www.youtube.com/watch?v=9KILC4hBQbg>
- Beningni, R. (director). (1998). *La vida es bella*. [Película]. Melampo Cinematográfica.
- Blaustein, D. (director). (1996). *Cazadores de Utopías* [Documental]. Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales; Zafra Difusión. https://www.youtube.com/watch?v=7vRydH_dAvY
- Bruschtein, N. (directora). (2004). *Encontrando a Víctor* [Documental]. Centro de Capacitación Cinematográfica. <https://player.vimeo.com/video/72786445?h=276d333ee3>
- Carri, A. (directora). (2004). *Los rubios* [Documental]. Barry Ellsworth. <https://www.youtube.com/watch?v=jgAKNgdLGdA>
- Di Tella, A. (director). (1994). *Montoneros, una historia* [Documental]. Cine Ojo. <https://www.youtube.com/watch?v=j5NlAKenbuk>
- Duarte, R. (director). (2011). *Los tachados* [Documental]. Way Creative Films.
- Guzmán, P. (director). (1975). *La batalla de Chile, la lucha de un pueblo sin armas. Primera I: La insurrección de la burguesía* [Documental]. Equipo Tercer Año; Instituto Cubano del Arte

- e Industrias Cinematográficas. https://www.youtube.com/watch?v=Hl1DwO3_6gI
- Guzmán, P. (director). (1976). *La batalla de Chile, la lucha de un pueblo sin armas. Parte II: El golpe de Estado* [Documental]. Equipo Tercer Año; Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas. https://www.youtube.com/watch?v=9b_gXhnZDEU
- Guzmán, P. (director). (1979). *La batalla de Chile, la lucha de un pueblo sin armas. Parte III: El poder popular* [Documental]. Equipo Tercer Año; Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas. <https://www.youtube.com/watch?v=dFdJBQqXXbs>
- Lanzmann, C. (director). (1985). *Shoah* [Documental]. New Yorker Films.
- Mendoza, C. (director). (2003). *Tlatelolco las claves de la masacre* [Documental]. La Jornada; Canal 6 de Julio. https://www.youtube.com/watch?v=_JhIaRCZCLM
- Mendoza, C. (director). (2006). *Halcones: terrorismo de Estado* [Documental]. Canal 6 de Julio. https://www.youtube.com/watch?v=2sr_38br-mxc
- Michaus, C. (directora). (2002). *Juárez, desierto de esperanza* [Documental]. Tenzin Producciones. https://www.youtube.com/watch?v=t-QRrBNt_aBc
- Olivera, H. (director). (1986). *La noche de los lápices* [Película]. Aries Cinematográfica Argentina.
- Pérez, C. (director). (2020). *Las tres muertes de Marisela Escobedo* [Documental]. Vice Studios Latin America; Scopio; Netflix.
- Portillo, L. (directora). (2001). *Señorita extraviada* [Documental]. Xóchitl Film. <https://www.youtube.com/watch?v=bxNbRZWmYes>
- Resnais, A. (director). (1955). *Noche y niebla* [Documental]. Como Films; Argos Films; Cocinor.
- Riley, L. (2012). *Flor en otomí* [Documental]. Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad; Instituto Mexicano de Cinematografía; La Casa de Atrás.
- Roqué, M. (directora). (2004). *Papá Iván* [Documental]. Centro de Capacitación Cinematográfica; Conaculta; Fonca. <https://vimeo.com/477809348>
- Spielberg, S. (director). (1994). *Lista de Schindler* [Película]. Amblin Entertainment.



W
S
NGAS

TE
IDAN,
MIS
AMIGAS

Luchas
hey
para
no
marrar

ME
CUIDAN
MIS
AMIGAS

LO
VAMAS

APRES
mads
DE

err?
Kamari
agan

ESPERA
MARIA
KENYS
CYNTHIA

