



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**POSGRADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES**  
**COMUNICACIÓN Y CULTURA**

**AMPLIAR LA MIRADA:**  
**UN ENCUENTRO CON LAS IMÁGENES DE CINCO FOTÓGRAFAS EN MÉXICO**

**TESIS**  
**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:**  
**MAESTRA EN COMUNICACIÓN**

**PRESENTA:**  
**AMANDA MACEDO MACEDO**

**TUTORA:**  
**DRA. RÍANSARES LOZANO DE LA POLA**  
**IIE, UNAM**

**CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX.**  
**AGOSTO DE 2020**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

## AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, agradezco al CONACYT, institución que representa a la sociedad mexicana, por apoyo material que me permitió realizar esta Maestría. A la UNAM, universidad pública y autónoma, por los recursos académicos que me permitieron llevar a cabo esta investigación y a todas las personas que la sostienen con su trabajo día tras día.

Muchas gracias a mi tutora la Dra. Rían Lozano, que aceptó guiarme luminosamente en este proyecto aún antes de que hubiese tomado rumbo, el giro performativo que dio esta investigación ha encauzado mi camino académico y profesional. Gracias a mis lectores, a la Dra. Virginia Medina por su fina lectura y puntuales comentarios y al Dr. Eduardo Barraza por su disposición y palabras siempre motivantes.

Extiendo mis agradecimientos a la Dra. Marisa Belausteguigoitia y a los participantes del Seminario de Cultura Visual y Género de Campus Expandido del MUAC, el contagio de las ideas que surgieron en un aula translúcida me ha permitido seguir pensando en otras rutas y espacios posibles para la academia. A la Dra. Olivia Tena que desde un inicio alentó la realización de una investigación feminista, a la Dra. Verónica Mondragón por su acompañamiento y motivación durante estos dos años. Al equipo del Posgrado de Ciencias Políticas y Sociales por su extraordinario respaldo, especialmente al Área de Becas y la Coordinación de Vinculación y Movilidad por el apoyo para llevar a cabo una estancia de investigación en la Universidad de Brown.

Un agradecimiento muy especial a la Dra. Rebecca Schneider por responder a mi gesto; las conversaciones que mantuvimos en el Departamento de Artes Teatrales y Estudios de Performance fueron fundamentales para el desarrollo de esta investigación. De igual manera no puedo dejar de mencionar la inspiración que me brindaron las ideas de la Dra. Ariella Azoulay, la

Dra. Tina Campt, la Dra. Gertrud Koch y la Dra. Patricia Ybarra, a todas ellas gracias por compartir su conocimiento dentro y fuera de las aulas de Brown.

Gracias a todas las personas que sumaron a este trabajo, aportando su mirada, prestando su escucha y compartiendo su entusiasmo. Finalmente, un profundo agradecimiento a mi madre y a mi hermana por su presencia, apoyo y confianza.

**TABLA DE CONTENIDO**

<b>Lista de Figuras</b>	v
<b>Introducción</b>	1
<b>Capítulo 1</b> <b>Enquadre Teórico y Metodológico</b>	6
1.1 Hegemonía y Discurso Fotográfico	14
1.2 Feminismo y Cultura Visual	19
<b>Capítulo 2</b> <b>De la Selección de las Imágenes</b>	27
2.1 Antecedentes de la Fotografía Mexicana Contemporánea	27
2.2 Las Fotógrafas	31
2.3 ¿Qué Hacemos con lo que Vemos?	37
<b>Capítulo 3</b> <b>Ampliar la Mirada</b>	41
3.1 La Mujer (Des)aparecida	44
3.2 El Cuerpo Herético	62
3.3 El Cuerpo Familiar	75
3.4 Lo que Permanece	85
3.5 Imagen Diferencial	96
<b>Conclusiones</b>	109
<b>Glosario</b>	115
<b>Análisis Descriptivo de las Fotografías</b>	119
<b>Referencias</b>	133

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b>	Fotografía de <i>La Plaza de la Soledad</i> de Maya Goded	44
<b>Figura 2</b>	Fotografía de <i>GESTUS</i> de Yvonne Venegas	62
<b>Figura 3</b>	Fotografía de <i>Kinderwunsch</i> de Ana Casas	75
<b>Figura 4</b>	Fotografía de <i>Fraum Blaum</i> de Eunice Adorno	85
<b>Figura 5</b>	Fotografía de <i>Las horas negras</i> de Patricia Aridjis	96

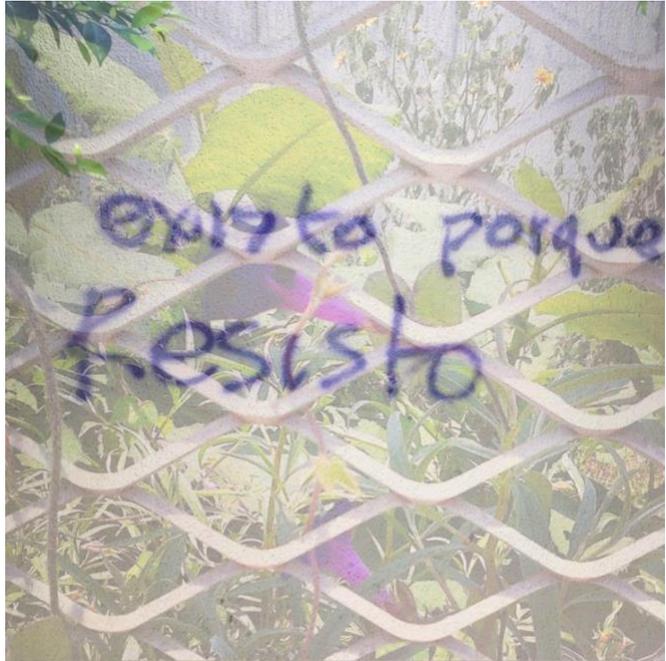
### Nota estilística

El formato del texto sigue las normas APA 7ª edición.

**Cursivas:** Distinguen los títulos de las obras, así como términos de origen extranjero. Señalan los conceptos que introduzco, algunos de los cuales no se encuentran en los diccionarios, pero son consecuentes con la propuesta de este trabajo. Sirven para hacer énfasis en ciertas palabras de la misma manera que se escribe y se subraya o cuando se pronuncia algo con dificultad. Indican palabras que tienen más de un solo sentido, las empleo como gestos textuales.

**Traducciones:** Las traducciones de las fuentes en inglés son mías. El uso de palabras y frases en otros idiomas, a veces acompañados de sus traducciones al español, obedece a la necesidad de solventar lo que se escapa al pasar de una lengua a otra, especialmente con palabras que tienen múltiples sentidos.

**Epígrafes:** Son una nota de apertura, ideas que inspiran el texto y que son augurios para las palabras que les siguen.



...sin embargo, no muestran solo una tierra estática:  
sugieren asimismo la tierra que vendrá,  
una ausencia que no sea nostalgia  
sino el vacío por el cual luchar para llenarlo.

Eduardo Grüner

Eduardo Grüner

## INTRODUCCIÓN

Mi experiencia académica y profesional siempre ha estado ligada a las imágenes, particularmente a la imagen fija y a la imagen en movimiento. Quería pensar en la imagen fotográfica en un ámbito que me permitiera explorar otras posibilidades. Tenía la sospecha de que había algo interesante en la fotografía pero no contaba con las herramientas que me permitieran revelarlo. A finales de 2018 tomé la decisión de regresar a la academia y presenté el proyecto que dio origen a esta investigación para ingresar a la Maestría en Comunicación del Posgrado en Ciencias Políticas de la UNAM.

Este trabajo es el resultado de una aproximación a la imagen fotográfica que se deriva de una relación afectiva y personal con las imágenes de cinco fotógrafas, cuya obra pertenece lo que se denomina *fotografía contemporánea mexicana*: Maya Goded, Ivonne Venegas, Ana Casas y Eunice Adorno. Cada una de las fotografías que aquí presento se desprende de proyectos fotográficos más amplios, cuya temática está claramente relacionada con la representación de *la Mujer* en el contexto mexicano.

La estructura del trabajo se divide en tres capítulos, estos a su vez cuentan con varias secciones que se interconectan y que reflejan el resultado de una investigación que no fue lineal sino fragmentada, simultánea y acumulativa. Propongo esta misma posibilidad de lectura así como cualquier otra que habilite la generación de sentido. En el primer capítulo *Encuadre Teórico y Metodológico*, explico la manera en que esta investigación se inserta en el ámbito de las ciencias de la comunicación en donde, a partir de los estudios culturales y particularmente de la cultura visual, es posible pensar en la imagen fotográfica desde *otro* lado; entendiendo a la cultura como una práctica de interrelaciones y discontinuidades.

En esta primera parte hablo del proceso comunicativo y la significación a partir de autores como Stuart Hall y Jesús Martín-Barbero, este último señala la urgencia de un desplazamiento del concepto de comunicación al concepto de cultura, movimiento que sirve para posicionar este trabajo. Siguiendo a Hans Belting, destaco la indisoluble e intrincada relación del cuerpo con las imágenes. Recupero algunas ideas fundamentales de Roland Barthes y Victor Burgin en torno a la imagen fotográfica y las posibilidades de generación de significados. De esta manera siento las bases que me permiten llevar a cabo un encuentro particular con la imagen fotográfica, a partir de un cuerpo sensible y significativa, lo cual implica un compromiso político. Debo aclarar que este *encuentro* dista mucho de ser un análisis semiótico o exhaustivamente descriptivo de las fotografías.

Dado que el origen de esta investigación surgió a partir de preguntarme si existían propuestas alternativas a las representaciones de la *Mujer*, que son el resultado de la existencia de una mirada hegemónica en la fotografía contemporánea, me parecía importante aclarar cómo es que el discurso fotográfico se inscribe en el régimen visual. En el mismo sentido explico conceptos clave que, junto con el de hegemonía, son útiles para entender la forma en que la fotografía como producto cultural, se adapta y contribuye a la reproducción y prevalencia de una cultura patriarcal.

Durante el desarrollo de mi trabajo se volvió palpable la existencia de un discurso epistemológico que privilegia la generación de conocimientos que se consideran “legítimos” argumentando la necesidad de un conocimiento “universal” y “legible”. Este discurso es a la vez causa y resultado de metodologías imperantes que descartan *otras* aproximaciones. Este desencanto me dejó clara la necesidad de explicar mi filiación con el feminismo no solo como postura política, sino como una forma de generar *otro* tipo de conocimientos. En la sección de

*Feminismo y Cultura Visual* hago eco de las propuestas de muchas teóricas e investigadoras feministas entre las que destaco a Sandra Harding y Donna Haraway.

Siguiendo a Amelia Jones, el feminismo me permite llevar a cabo una práctica visual crítica. A partir de la relación entre feminismo y cultura visual, planteo que la posibilidad de resignificación de la imagen fotográfica se localiza en una mirada comprometida que implica la transformación del acto de mirar. Para llegar a esta propuesta, dentro del paradigma de la cultura visual, recorro el camino marcado por teóricas como Teresa de Lauretis, Laura Mulvey, bell hooks, Kaja Silverman y Ariella Azoulay.

Lo que aquí presento es resultado de un cuestionamiento crítico a mi propia aproximación a la imagen fotográfica. Propongo ampliar la mirada a partir del ensamblaje teórico de la cultura visual y el feminismo, la performatividad de la fotografía, el conocimiento situado y la mirada encarnada, con el fin de revelar la artificialidad de las representaciones hegemónicas. Al mismo tiempo, esta propuesta es una resistencia a las metodologías imperantes que, para los intereses de este trabajo, constriñen las posibilidades de significación y limitan la imaginación teórica.

En este sentido, esta es una investigación sobre la imagen fotográfica pero también es otra cosa. Es la puesta en relación de diversos conocimientos que me permiten proponer *otro* tipo de encuentro con la fotografía. Un intento por pensar con las imágenes a partir de su performatividad, atravesado por la corporalidad de quien mira.

En el capítulo dos *De la Selección de las Imágenes* recupero los principales antecedentes de la fotografía en México hasta llegar a la fotografía contemporánea. En esta sección explico los motivos de la selección del corpus de este trabajo, resultado de un ejercicio de reflexión crítica. Hacia el final del capítulo introduzco el primero de los conceptos que considero fundamentales para mi propuesta:

*Narratividad*: la potencia que reside en la performatividad de la imagen fotográfica para dar origen a *contrahistorias*.

El resto de los conceptos aparecen como gestos literales a lo largo del texto y se encuentran agrupados en un glosario al final del trabajo. Para dar pie a lo que sigue, a partir del desvío epistemológico de Martín-Barbero, planteo algunas de las preguntas que serán la guía para el trabajo que llevo a cabo con las cinco fotografías y que intento responder a partir del encuentro con las imágenes.

A lo largo de este trabajo me sitúo en un espacio fluido que atraviesa múltiples campos de pensamiento, principalmente la cultura visual, el feminismo y los estudios del performance. Este terreno movedizo me permite proponer *ampliar la mirada* para, con las fotografías, pensar en *otras* narrativas y en *otra* concepción del tiempo. Lo cual, como ya mencioné, implica el *compromiso* de quien mira la imagen, involucrando al cuerpo y los afectos.

El tercer capítulo *Ampliar la Mirada* es mi propuesta epistémica, la puesta en escena de la imagen fotográfica en un escenario que conjuga teoría y práctica, un acto de interpelación. En la primera sección describo el papel que mi subjetividad tiene en esta investigación, así como mi interés por pensar en la fotografía como un dispositivo de experiencia que conjuga una multiplicidad de tiempos. A lo largo de las secciones *La Mujer (des)aparecida*, *El Cuerpo Herético*, *El Cuerpo Familiar*, *Lo que Permanece e Imagen Diferencial*, trabajo con cada una de las fotografías desarrollando una lectura que se conforma a partir de propuestas que retomo de autoras entre las que se encuentran Rebecca Schneider, Tina Campt, Christina Sharpe y Judith Butler. El encuentro con cada una de las imágenes esta permeado por las ideas que han revitalizado mi forma de pensar y experimentar la imagen fotográfica.

*Mirar lentamente, escuchar, abrir portales, recordar, experimentar*, son algunas de las tácticas que surgen de estos encuentros con la fotografía donde la imagen se desborda. En este tercer capítulo desarrollo y pongo en práctica la totalidad de los conceptos que forman parte de mi apuesta por *ampliar la mirada* y aparecen a lo largo este trabajo como una intervención activa.

Como nota aclaratoria debo mencionar que la estructura del texto tiene la intención de mostrar el ensamblaje teórico que la soporta. Las citas, notas al pie y las intervenciones textuales son parte mi propuesta epistemológica. Por último, conviene subrayar que el centro de esta investigación no es la revisión exhaustiva de las obras sino que es un a apuesta para seguir pensando de manera crítica, un llamado para sumar a otras voces y una herramienta para plantear otras preguntas. Sin desechar el rigor teórico y metodológico que exige una trabajo de grado, esta es una investigación que esta abierta a la posibilidad de revisión y resignificación.

*Ampliar la Mirada: Un Encuentro con Cinco Fotografías en México* es es mi manera de responder a la pregunta “¿Qué hacemos con lo que vemos?” de Martín-Barbero, pensando siempre en la fotografía como un dispositivo de significación a partir de una mirada situada. La tensión que se genera a partir de la teoría y la puesta en práctica da lugar a la imaginación política, la anima. Si ampliamos la mirada y permitimos que la imagen fotográfica afecte a un cuerpo cargado de experiencia, la resignificación es posible, “el evento fotográfico continua”.

## CAPÍTULO 1

### Encuadre Teórico y Metodológico

*In what hybrid forms, then, may a politics of the theoretical statement emerge?*

*What tensions and ambivalences mark this enigmatic place from which theory speaks?*

Homi K. Bhabha,  
*The Location of Culture*

Empezaré por describir la manera en que esta investigación se inscribe en el marco dinámico de la disciplina de las ciencias de la comunicación, sin perder de vista el encuadre más amplio de las ciencias sociales. La comunicación siempre ha sido un campo de intersecciones, donde confluyen varias disciplinas como la sociología, las ciencias políticas, la filosofía entre otras. La pluralidad de las teorías y la fragmentación de las escuelas, corrientes y tendencias dan muestra de las tensiones que generan las estrategias para aproximarse a los problemas de estudio en este campo<sup>1</sup>.

De acuerdo con Stuart Hall (2006), el proceso de comunicación, conceptualizado en términos de un circuito de circulación o un bucle, ha sido criticado por su linealidad, emisor/mensaje/receptor. Hall (2006) señala que, “en el proceso comunicativo, los códigos son medidas por los cuales el poder y la ideología tienen significado en discursos particulares. Es en el nivel connotativo del signo que las ideologías situacionales alteran y transforman la significación” (p. 168). En este sentido Martín-Barbero (2012), subraya la necesidad de un desplazamiento del concepto de comunicación al concepto de cultura.

Desplazamiento de un concepto de comunicación que sigue atrapado en la problemática de los medios, los canales y los mensajes a un concepto de cultura en el sentido antropológico: modelos de comportamiento, gramáticas axiológicas, sistemas narrativos.

---

<sup>1</sup> “Hay que llegar a la teoría pero desde los procesos, desde la opacidad, desde la ambigüedad de los procesos” (Martín-Barbero, 2012, p. 78).

Es decir, un concepto de cultura que nos permita pensar los nuevos procesos de socialización. Y cuando digo procesos de socialización me estoy refiriendo a los procesos a través de los cuales una sociedad se reproduce, esto es sus sistemas de conocimiento, sus códigos de percepción, sus códigos de valoración y de producción simbólica de la realidad. Lo cual implica –y esto es fundamental– empezar a pensar los procesos de comunicación no desde las disciplinas, sino desde los problemas y las operaciones del intercambio social esto es desde las matrices de identidad y los conflictos que articula la cultura. (p. 80)

Debido a que necesitamos formas simbólicas para entender y entendernos en el mundo, toda teoría de la comunicación es, en gran parte, una teoría sobre la construcción y el intercambio de significados; donde el cuerpo es el dispositivo de comunicación más primitivo y quizá el más potente. El cuerpo es a la vez imagen y productor de imágenes; está atravesado por diversas formas de significación y puede ser interpretado a través de diversos lenguajes y, al mismo tiempo, es el cimiento donde se producen estos sistemas de comunicación. Las imágenes son el soporte donde el cuerpo puede encontrarse con mayor potencia. En palabras de Hans Belting (2007), “el ser humano es el único lugar en donde las imágenes reciben un sentido vivo” (p. 71).

Una imagen es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva. Todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior puede entenderse, así como una imagen, o transformarse en una imagen.

(Belting, 2007, p. 14)

La fotografía, entre otros medios, ha demostrado que la representación tiene el poder de influenciar a la sociedad y modificar sus ideas, creencias y comportamientos; las fotografías

capturan, producen y diseminan ideologías. De acuerdo con Ariella Azoulay (2019), “la cámara es una tecnología imperial que ha sido utilizada bajo la falsa premisa del derecho 'universal' a ver” (p. 5). Para Peter Burke (2000), “al igual que los textos y los testimonios orales, las imágenes son un documento histórico que refleja un testimonio ocular” (p. 17). El autor omite mencionar que, como testimonio, la imagen fotográfica es parcial pues los archivos o documentos nunca son neutros pues la fotografía es una herramienta política que designa lo que puede ser visto y la manera en que debe ser visto, la fotografía es, siempre, un punto de vista. Rechazar la concepción de esta tecnología imperial implica seguir la propuesta de Azoulay (2010), que sostiene que “la fotografía no posee un solo y único punto de vista soberano y estable; lo que está visible en la fotografía, su referente, debe establecerse y determinarse al igual que su interpretación” (p. 10).

A lo largo de este trabajo, la fotografía puede pensarse como el umbral entre lo visible y lo invisible; las imágenes no son experimentadas como entidades pasivas, producen sentido a través de la interacción activa: una codificación. Esto no significa que las cosas no existan fuera del discurso, sino que a través del discurso resultan inteligibles. Hall (1981), lo explica de la siguiente manera:

...los acontecimientos por sí mismos no pueden significar: hay que hacerlos inteligibles; y el proceso de inteligibilidad social se compone precisamente de las prácticas que traducen los acontecimientos “reales” (tanto si han sido extraídos de la realidad como si son construcciones ficticias) a una forma simbólica. Se trata del proceso al que llamamos codificación. (párr. 31)

Esta codificación también puede entenderse como una *mediación*, concepto del que habla Martín-Barbero (2008), al señalar que no existe la comunicación directa o inmediata, ya que

“toda comunicación exige el arrancarse al uso o goce inmediato de las cosas, todo comunicar exige alteridad y un mínimo de distancia. La comunicación es separación y puente: mediación” (pp. 25-26).

Derivado del acto de *percepción-mediación*, la imagen se convierte en un acto de significado lleno de tensión. Para que el acto suceda se requiere la presencia de por lo menos de un sujeto fotográfico, un cuerpo, ya sea la persona detrás de la cámara, la persona frente a la cámara o bien la persona que observa la imagen fotográfica. El acto fotográfico apela a los sentidos y la imaginación del individuo, generando sentido a partir de lo que aparece al igual que lo que no se muestra. Para los intereses de esta investigación, la imagen fotográfica debe entenderse a partir de su performatividad, de los efectos que produce y de las realidades en las que interviene. La fotografía no es sólo una imagen o una interpretación de lo real, es además una huella, algo directamente extraído de lo real. Por su naturaleza *indicial*, contiene una porción de verdad y la capacidad de revelar tanto lo ausente como lo presente. Esta cualidad, implica que la fotografía siempre apunta hacia algo que la excede.

Para Roland Barthes (1977), “la fotografía no es solo un producto o medio sino un objeto dotado de una estructura autónoma” (p. 16). De acuerdo con el teórico, la fotografía es un mensaje continuo, es esta continuidad la que sirve para pensar en el significado múltiple de la imagen, mensaje y significado en constante actualización, que escapan a la fijación. El significado de la imagen fotográfica siempre es múltiple. En *Lei-Feng*, ejemplo que propone Victor Burgin (1974), se puede apreciar claramente este proceso. Burgin (1974), sostiene que “el *chiaroscuro* de la imagen fotográfica replica ese presente expuesto a la película fotográfica” (p. 45) y lo hace evidente con una doble articulación de estructuras significantes, imagen más texto.

En su ensayo *Retórica de la imagen*, Barthes (1977) plantea preguntas como: ¿puede la “copia”, la imagen analógica producir verdaderos sistemas de signos y no solo la aglutinación de símbolos?, ¿cómo llega el significado a la imagen?, ¿dónde termina y si termina que hay más allá del significado? A partir de esas preguntas, Barthes (1977) proponía el análisis espectral de los mensajes de la imagen (pp. 32-37). La articulación de los mensajes implica la discontinuidad del signo y por lo tanto del flujo del significado. Inevitablemente, estas preguntas también nos llevan a pensar en el aspecto performativo de la imagen. El análisis espectral no solo sirve para pensar en la huella sino en la multiplicidad de significados. Barthes, plantea un análisis a partir de la estructura, el significado y sus efectos.

De acuerdo con Burgin (1982), “el énfasis en la 'significación' de la imagen fotográfica, omnipresente en la vida social cotidiana, deriva de que su característica principal que es su contribución a la producción y difusión de significado” (p. 2). En su ensayo, *On the invention of Photographic Meaning*, Allan Sekula (1982) demostró la relación del significado de la imagen fotográfica con el discurso. Las imágenes tienen que ser leídas como un mensaje cultural, entendiendo el discurso fotográfico como un espacio de intercambio de información; un sistema de relaciones entre las partes involucradas en el intercambio comunicativo sujeto a un contexto específico; una práctica de significación.

El propósito de esta investigación es generar un encuentro distinto con la imagen fotográfica, que permita rechazar la interpretación convencional y posibilitar el surgimiento de *contrahistorias* a partir del flujo de significados que aterrizan en un cuerpo signifiante y envuelto en experiencias, cuerpo sensible. Para generar este encuentro es necesario un movimiento, un desplazamiento afectivo íntimamente ligado a la mirada encarnada, que es posible debido a la perspectiva que propone pensar desde la performatividad de la imagen.

La fotografía es el centro de una compleja discusión, donde el consenso acerca de su naturaleza, función e importancia nunca es definitivo. Por eso rescato los aspectos que considero relevantes para contextualizar mi punto de partida. La fotografía es resultado de la *modernidad*, de la evolución técnica y de la racionalidad; como acontecimiento, marcó un cambio histórico y social que impactó dramáticamente a la representación visual. La fotografía surgió al principio del siglo XIX, enraizada en las formaciones imperiales de poder; la reproducción, una de sus características específicas, nunca fue neutral, sino que estuvo al servicio de la apropiación y acumulación del poder imperial (Azoulay, 2019, pp. 4-5).

La imagen fotográfica aún conserva esa naturaleza metafísica que ha sido teorizada por varios autores. En su ensayo *Tracing Nadar*, Rosalind Krauss (1978) escribe que, para principios del siglo XIX, la naturaleza *indicial* de la fotografía huella o rastro, no era simplemente una efigie, ni un fetiche o una capa que había sido mágicamente despegada de un objeto material y depositada en otro lugar, sino que era el objeto material que se había vuelto inteligible; la actividad de la huella era entendida como la presencia manifiesta del significado (pp. 34-35). Con más de 150 años de existencia y a pesar de la evolución técnica, el incremento de su capacidad mimética, distribución, reproductibilidad y difusión; la imagen fotográfica sigue conservando un grado de misterio.

Como herramienta tecnológica, la cámara siempre ha estado en relación con el cuerpo tal como una prótesis, un dispositivo para visibilizar que rebasa las capacidades del ojo humano. La cámara hizo posible ver de manera distinta, nos reveló *otro* mundo real. Conviene matizar que en esta investigación más que pensar en la cámara como tecnología visual<sup>2</sup> o como una herramienta

---

<sup>2</sup> Por su naturaleza intermedial, la imagen fotográfica ha sido cuestionada dependiendo de su contexto histórico. Debido a la evolución tecnológica, la fotografía es una de las herramientas más comunes y poderosas para producir imágenes. A pesar de que las técnicas para su manipulación son cada vez más sofisticadas, seguimos pensando en

para la reproductividad, trata sobre la forma en que las imágenes generan significados y la manera en que el encuentro fotográfico posibilita el surgimiento de *contrahistorias* y *realidades alternativas posibles* que describiré más adelante.

Tenemos visiones diferentes sobre problemas comunes, por lo tanto, al igual que la fotografía, esta investigación será una visión parcial y fragmentada de la realidad. Es un esfuerzo práctico y comprometido *a partir de una perspectiva interesada*<sup>3</sup>, que intenta ampliar la mirada, voltear hacia otro lado y encontrar algo que quizá se sitúe en el margen o incluso fuera de esta. La fotografía es una práctica de significación por lo que, en esta investigación militante<sup>4</sup>, parto de diversas preguntas buscando certezas que son relativas, pensando en las relaciones políticas que atraviesan las imágenes. Como escribe Kandice Chuh (2019) a partir del *sensus communis* y del *partage du sensible* de Rancière<sup>5</sup>.

El compromiso político requiere, por lo tanto, de la estética, lo que significa la comprensión del ordenamiento de lo sensible por parte del *sensus communis*. Corporal, cognitivo y político, el *sensus communis* vincula los fenómenos de lo sensible con las operaciones de la razón, los ordenamientos y las ideologías subyacentes de un tiempo y lugar. (Chuh, 2019, p. 23)

---

las imágenes como el resultado de un hecho verdadero ya que la mayoría sigue transmitiendo cierto sentido de realidad.

<sup>3</sup> “Una táctica para acabar con los estándares y neutralidades camuflados”. Esta perspectiva permite apropiarnos, mediante su interpretación, de ciertas prácticas cuyo propósito original distaba mucho del uso crítico que les hemos conferido (Lozano, 2010, p. 17).

<sup>4</sup> La investigación militante no trabaja a partir de un conjunto de saberes propios sobre el mundo, ni sobre cómo debieran ser las cosas. Muy por el contrario, la única y dificultosa condición del militante investigador es la de permanecer fiel a su “no saber”. (Sobre el Militante Investigador, Colectivo Situaciones, 2003)

<sup>5</sup> De acuerdo con Rancière, “el orden de los cuerpos define la asignación de formas de hacer, formas de ser y formas de decir, y ve que los cuerpos se asignen por nombre a un lugar y tarea en particular; es un orden de lo visible y lo decible que se asegura de que una actividad particular sea visible y otra no, que cierto discurso se entienda como tal y otro como ruido.” (*apud* Chuh, 2019, p. 23)

En un esfuerzo por pensar de manera transversal sigo, en un primer momento, la desviación epistemológica de Martín-Barbero poniendo atención en lo que producen las imágenes para luego explorar las posibilidades que localizo en *otras* formas de relacionarnos con las fotografías. ¿Qué hacemos con lo que vemos? ¿Qué podemos hacer con lo que vemos? ¿Cómo establecer una relación distinta con la imagen fotográfica?

## 1.1 Hegemonía y Discurso Fotográfico

La cultura moldea nuestras creencias. Percibimos la versión de la realidad que ella comunica. Paradigmas dominantes, conceptos predefinidos que existen como incuestionables, imposibles de desafiar, nos son transmitidos a través de la cultura.

Gloria Anzaldúa,  
*Los movimientos de rebeldía y las culturas que traicionan*

Nombrar instituye y al instituir se generan mecanismos de producción, circulación, control y delimitación de los discursos (Foucault, 1980). Estos mecanismos operan en el discurso fotográfico y su resultado es un repertorio restringido de representaciones. La imagen fotográfica, inscrita en el régimen visual y la visualidad, tiene efectos materiales por lo que es necesario entender los tres procesos mediante los que opera. De acuerdo con Nicholas Mirzoeff (2011), la visualidad<sup>6</sup> clasifica a partir de nombrar, categorizar y definir<sup>7</sup>. Luego, separa y divide en grupos a los sujetos políticos, los clasifica con fines de organización social. Por último, logra que esta separación aparezca como legítima y por lo tanto pueda volverse estética o *estetizable*. De acuerdo con el autor, la autonomía reclamada por el *derecho a mirar* es opuesta a la autoridad de la visualidad. La *contravisualidad* que propone Mirzoeff, no sólo se refiere al hecho de cambiar la forma de ver o mirar, sino al intento de reconfigurar por completo a la visualidad. Por lo que a partir de modificar nuestra relación con la imagen y retomando el concepto de *contravisualidad*, propongo un encuentro con la imagen fotográfica que posibilite ampliar la mirada.

---

<sup>6</sup> Mirzoeff (2011), interpreta la visualidad como una tecnología de control, “un medio de transmisión y diseminación de la autoridad”. Llevando a cabo una genealogía de la visualidad a través de tres periodos históricos: El Complejo de las Plantaciones (1660-1860) “visualidad de supervisión (*visuality of oversight*)” en el regimen de esclavitud. El Complejo Imperial (1860-1945) caracterizada por el colonialismo, guerras territoriales, del soldado misionero al fascismo. El Complejo Militar-industrial (1945-al presente), una visualidad post-panóptica que se centra en la biopolítica, en las últimas décadas en el marco de "la guerra contra el terror", buscando universalizar la soberanía de la visualidad.

<sup>7</sup> En el sentido de la denominación de lo visible de Foucault, un régimen de verdad que desarrolla un pensamiento sistematizador y racional.

La hegemonía es un fenómeno que no solo afecta a las representaciones sino que limita nuestra mirada. El concepto de hegemonía acuñado por Antonio Gramsci, está relacionado con la dominación y mantenimiento del poder cultural que ejerce una persona o un grupo sobre otros, los subalternos o subordinados, que son sometidos. El grupo hegemónico impone sus propios valores, creencias e ideologías y así configura y sostiene el sistema político y social; generando una visión homogénea, restrictiva del pensamiento que se disemina, se reproduce y se afianza a partir de producciones culturales<sup>8</sup>. El grupo dominante, ostenta un liderazgo cultural, moral e ideológico y somete a los otros por medio de una combinación de estructuras culturales y simbólicas (Gramsci, 2017). De acuerdo con Martín-Barbero (1987), el concepto de hegemonía, hace posible pensar en la dominación social ya no como una imposición desde un exterior, sino como un proceso en el que las clases subalternas reconocen como suyos los intereses del grupo dominante (p. 85). Los productos culturales están cargados de significado, valores, prejuicios y mensajes que promueven las relaciones de poder y subordinación. La hegemonía es un hecho cultural y una forma de concebir el mundo que otorga cierta estabilidad a las sociedades por lo que da cuenta de lo que en cierto contexto y momento histórico es (in)visible dentro del régimen escópico que define lo que es (in)admisibile y censurable.

En un contexto de globalizado y mediatizado, no podemos negar el impacto y la importancia de la fotografía como parte de esta producción cultural que promueve las ideas y valores del grupo dominante. El discurso hegemónico del género en la fotografía contemporánea mexicana regula las imágenes que son permitidas y aceptables en un contexto sociocultural

---

<sup>8</sup> Es preciso mencionar que Gramsci plantea que la hegemonía no es algo ni totalmente puro ni tampoco inmutable. A lo largo de la historia, las clases dominantes están en un constante proceso de lucha con otras ideologías; a esta aceptación, por cierto no total ni completamente pasiva, se le conoce como consenso.

específico, representaciones directamente relacionadas con las construcciones sociales del género, raza y clase.

A pesar de que sabemos que es resultado de una intención, una interpretación y que es susceptible a la manipulación<sup>9</sup>, la imagen fotográfica aparece como un fragmento de la realidad. Como escribe Susan Sontag (2001), “las imágenes fotográficas no parecen ser declaraciones sobre el mundo, sino partes de él, miniaturas de la realidad que cualquiera puede hacer o adquirir” (p. 4). Me interesa de manera particular la fotografía como medio ya que, a diferencia de la televisión y el cine, esta se ha caracterizado desde su comercialización por su relativa accesibilidad por sus características materiales de producción, distribución y consumo<sup>10</sup>. Las características tecnológicas de la fotografía, su diversidad de usos, su capacidad de reproducción, su cualidad mimética y su naturaleza *indicial* la dotan de posibilidades privilegiadas como objeto cultura. Además, me interesa la fotografía, como práctica cultural, por su localización en los entremedios<sup>11</sup> pero sobretodo, por que tanto la imagen como el evento fotográfico, están atravesados por la experiencia corporal y temporal. La fotografía me permite pensar a partir de la performatividad de la imagen y por lo tanto reflexionar en su capacidad de acción.

Al mismo tiempo, como señala Jessica Evans (2000), es necesario que no pensemos únicamente en las *representaciones* que aparentemente produce la fotografía (p. 107). Sino que

---

<sup>9</sup> La foto ha sido manipulable desde su origen, la manipulación de la imagen se ha vuelto más común y sofisticada en su tránsito de lo analógico a lo digital.

<sup>10</sup> Sontag (2001) escribe: “Las primeras cámaras, fabricadas en Francia e Inglaterra a principios de la década de 1840, solo tenían inventores y aficionados para operarlas. Como no había fotógrafos profesionales, tampoco podía haber aficionados, y tomar fotografías no tenía un uso social claro (...) Fue su industrialización la que proporcionó usos sociales para las operaciones del fotógrafo, así como la autoconciencia de la fotografía como arte” (pp. 6-7). A diferencia de otros medios que relacionados con la imagen, la producción y reproducción de la imagen fotográfica es mucho más accesible, desde la comercialización de la cámara fotográfica se incrementó el acceso a este medio que ha seguido en aumento debido a la evolución tecnológica.

<sup>11</sup> En su obra *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie (La fotografía: un arte intermedio)*, publicada en 1965, donde Bourdieu, reúne sus reflexiones sobre la práctica fotográfica y habla de la fotografía como una práctica entre el arte y el arte popular, entre objetividad y subjetividad. El autor escribe: “Podría decirse de la fotografía lo que Hegel decía de la filosofía: Ningún otro arte, ninguna otra ciencia, está expuesto a ese supremo grado de desprecio según el cual cada uno cree poseerlo enseguida” (Bourdieu, 2003, p. 43).

además tengamos en cuenta el discurso epistemológico de la generación de conocimientos “legítimos”.

Cuando pensemos en fotografía debemos tomar en cuenta que suele ser usada por el régimen discursivo para hacer las apariencias equivalentes con la realidad; para reducir el campo de lo que puede ser conocido a lo que es observable. (...) Debemos tener cuidado con las afirmaciones relacionadas con ver claramente y sin distorsiones, ya que siempre están vinculadas con relaciones de poder y con los marcos de referencia a priori que regulan la relación de ver con saber. (Evans, 2000, p. 107)

En el caso de la imagen fotográfica, considero que el discurso hegemónico contribuye a la reproducción y sobrevivencia de una cultura patriarcal<sup>12</sup>, resultado de la desigualdad y la subordinación de las mujeres ante los hombres. En México, las representaciones hegemónicas contemporáneas de lo femenino se forman a partir de una visión racista, clasista y colonial a partir de la cual se conforma el régimen de la visualidad. Estas representaciones pueden ser rastreadas a lo largo de la historia en diversos géneros de la fotografía<sup>13</sup>. Más adelante explicaré mi interés particular en la fotografía contemporánea mexicana sin embargo conviene apuntar que:

La fotografía como arte, es solo una pequeña porción de todas las fotografías que existen y circulan, por eso es difícil asimilarla bajo esta categoría. No obstante, es en el terreno de la Historia del Arte donde se han generado algunos de los debates más importantes acerca de este medio. (Evans, 2000, p.106)

---

<sup>12</sup> El patriarcado es un constructo analítico que supone una relación de desigualdad y subordinación entre hombres y mujeres. Sin duda, la fotografía ha sido utilizada como una herramienta para construir y reforzar los roles de género.

<sup>13</sup> Repertorios fotográficos, conformados a partir de la fotografía documental, la fotografía etnográfica, la fotografía de prensa, la fotografía artística, la fotografía publicitaria...

Consciente de la relación de la fotografía con la construcción de aparatos ideológicos que restringen la manera en la que interpretamos el mundo y le damos sentido –los modos de ver –, me interesa pensar en la imagen fotográfica desde el marco dinámico de la disciplina de las ciencias de la comunicación a partir de los estudios culturales<sup>14</sup> particularmente desde la cultura visual<sup>15</sup>. Como un proyecto desde la interdisciplina que abreva de los campos necesarios para producir un conocimiento interesado, atravesando los límites académicos.

---

<sup>14</sup> Los estudios culturales surgieron en la escuela de Birmingham y centraron la atención en cómo los grupos subculturales resisten las formas dominantes de cultura e identidad. La etapa inicial de los estudios culturales fue desarrollada por Richard Hoggart, Raymond Williams y E.P. Thompson a principio de la década de 1960. Qué más adelante incorporaron la dimensión feminista gracias autores como Angela Mc Robbie y Paul Gilroy. En América Latina, hacia finales del siglo XX, algunos de los precursores de los estudios culturales fueron Néstor García Canclini, Jesús Martín-Barbero y Nelly Richard con una perspectiva decolonial.

<sup>15</sup> Rogoff (1998), señala que la aparición de una arena relativamente nueva, como la cultura visual, ofrece la posibilidad de desenmarcar algunas de las discusiones en las que hemos estado involucrados con respecto a las presencias y ausencias, la invisibilidad y los estereotipos, deseos, reificaciones y objetivaciones desde los campos disciplinarios –la historia del arte, los estudios cinematográficos, los medios de comunicación masivos y la comunicación, las articulaciones teóricas de la visión, el espectador y las relaciones de poder que animan la arena que llamamos el campo de visión–. (p. 17).

## 1.2 Feminismo y Cultura Visual

Para localizar las coordenadas de mi encuadre teórico y metodológico con mayor precisión, es importante hablar de la formación del terreno en el que me ubico y que me permite pensar en *otras* prácticas de significación con las imágenes fotográficas. Recupero la descripción que realiza la teórica Amelia Jones (2008), respecto al origen, la conformación y los alcances de la cultura visual:

Los estudios culturales se desarrollaron con la fuerte motivación de romper las distinciones convencionales que definen las disciplinas y privilegian ciertos tipos de cultura sobre los que se consideran orientados a las “masas” o “populares”. La cultura visual retoma este impulso democratizador, pero se centra en las imágenes visuales y en el problema de la visualidad. Al igual que los estudios culturales, la cultura visual abreva de varios modelos complementarios para examinar los sistemas de signos, las instituciones y otros aspectos de la experiencia cultural –como el marxismo, la semiótica, el psicoanálisis– pero debido a que la cultura visual se desarrolló como un modo de análisis un poco más tarde, mucho de lo que define su ímpetu político lo adquiere del feminismo y otros discursos sobre derechos, incluida la teoría antirracista y poscolonial y la teoría gay/lésbica o *queer*. La cultura visual, naturalmente, también está profundamente informada por los modelos críticos de análisis visuales desarrollados en las disciplinas de la historia del arte (incluida la historia y la teoría de la fotografía) y los estudios cinematográficos. A través de estas últimas influencias y fuerzas, la cultura visual se ha desarrollado mucho más allá de su conexión inicial solo con los estudios culturales. (p. 2)

La socialización y mediación de las imágenes tienen resultados materiales, por lo que la importancia de la cultura visual está en comprender la fuerza experiencial, social y política que reside en las imágenes, así como en su intertextualidad; entendiendo de manera crítica los efectos de las representaciones y el mundo de la cultura visual<sup>16</sup>. En un contexto como el nuestro donde, como escribe Mirzoeff (1998), la experiencia humana es más visual y visualizada que nunca antes, las sociedades industriales y post-industriales viven en culturas visuales caracterizadas por una globalización de lo visual que demandan nuevas formas de interpelación (p. 4), poniendo especial atención en los contextos específicos donde se genera el evento visual<sup>17</sup>. Como escribe Deborah Dorotinsky (2011) en *Cultura visual y género: La Historia del Arte en el campo expandido*<sup>18</sup>, “las imágenes que se producen dentro del marco de la cultura como una formación social viva, informan los 'modos de ver' que son específicos para momentos históricos, grupos sociales, etnicidades y géneros” (p. 99), por lo tanto, el evento visual es un acto político que se produce en un espacio y momento particular.

La cultura visual es un modelo de pensamiento crítico sobre el mundo de las imágenes que saturan la vida contemporánea; desde el principio, ha estado destinada a romper las limitaciones disciplinarias que definen qué y cómo se van a analizar las imágenes dentro de una práctica visual crítica (Jones, 2008, p. 1). La cultura visual o estudios visuales son un espacio

---

<sup>16</sup> El enfoque neo-Marxista y posestructuralista, a partir de la noción del discurso o regímenes discursivos de Michel Foucault para construir el conocimiento y la relaciones de poder, sus efectos de verdad y su producción particular de subjetividades, ha sido fundamental para este esfuerzo crítico.

<sup>17</sup> De acuerdo con el autor, las partes constituyentes de la cultura visual no están definidas tanto por el medio sino por la interacción entre quien mira y quien es mirado, lo que puede denominarse como el evento visual. Este evento engendra un intervalo temporal que es fundamental para el encuentro con la fotografía que propongo en la tercera parte del texto.

<sup>18</sup> En este texto, Dorotinsky (2011) narra como la cultura visual o los estudios visuales algunas veces entendidos como parte de los estudios culturales, desde principio de los años noventa, van tomando relevancia en la academia mexicana y tensionan la disciplina de la historia del arte. Señala la relevancia de la cultura visual para los estudios feministas y la necesidad de reflexionar sobre estos campos amplios que conforman los modos de ver contemporáneos. La investigadora escribe “...nos encontramos ya pensando, no sólo desde la historia del arte en “varias historias de las imágenes”, la investigación sobre arte contemporáneo y en el campo de la comunicación, la semiótica y la semiología (...) dibujaron un horizonte mucho más complejo” (p. 103).

interdisciplinario donde toda mirada implica una localización<sup>19</sup>, un espacio que también abarca las relaciones que surgen a través de las imágenes. Irit Rogoff (1998), ya apuntaba que dentro de las discusiones de la cultura visual era posible cuestionar “cómo los cuerpos de pensamiento produjeron una noción de visión al servicio de una política o ideología particular y la poblaron con un conjunto selecto de imágenes, vistas a través de aparatos específicos y atendiendo las necesidades de subjetividades distintas” (p. 21). Desde aquí podemos pensar en las maneras en que las imágenes nos constituyen y por lo tanto problematizar las representaciones de género, raza y clase<sup>20</sup>. A partir del pensamiento crítico me interesa superar la clasificación, separación y legitimación de determinadas representaciones limitadas y aparentemente inmóviles, para poder imaginar posibilidades *alternativas* a partir de estructuras más flexibles y tácticas más fluidas, un encuentro distinto, otras formas de leer la imagen –*los modos de ver*–.

El feminismo es una forma de relacionarnos con los otros y una manera de pensar, conviene apuntar que son varias corrientes las que conforman y tensionan el feminismo, no hay un solo feminismo sino muchos feminismos<sup>21</sup>. De acuerdo con Sarah Ahmed (2017), vivir una vida feminista implica aproximarse a cualquier tema de manera crítica, es un cuestionar constante; un gesto esperanzador hacia un futuro posible (p. 2). Para este trabajo me interesa pensar en el feminismo como una forma de entender la cultura visual en la que estamos inmersos; una metodología que responde a la necesidad de generar conocimiento desde otros

---

<sup>19</sup> Esta localización permite un posicionamiento político, una posicionalidad crítica y una enunciación desde un lugar y momento específico.

<sup>20</sup> La perspectiva feminista interseccional que surge de los feminismos negros, busca dar cuenta de las relaciones imbricadas de poder, Kimberlé Crenshaw (1989) define la interseccionalidad como “el fenómeno por el cual cada individuo sufre opresión u ostenta privilegio en base a su pertenencia a múltiples categorías sociales”. Más allá de del feminismo blanco hegemónico, las aportaciones de Angela Davis, Audre Lorde, bell hooks, Chela Sandoval, Cherríe Moraga, Gloria Anzaldúa, Chandra Talpade Mohanty, María Lugones, entre otras, son fundamentales para pensar en las distintas opresiones de las mujeres. Para una genealogía más detallada consultar *La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación* (Viveros Vigoya, 2016).

<sup>21</sup> Para un panorama más amplio véase El feminismo estadounidense tercermundista: el movimiento social diferencial I, en *Metodología de la Emancipación* de Chela Sandoval (2015, pp. 91-130).

lugares para abordar temas afuera de la estrechez de la cultura falocéntrica y el punto de vista masculino. Como señala Jones (2008), “el feminismo y por supuesto la cultura visual, ambos (y especialmente los dos juntos) han tenido un papel fundamental en anular los supuestos del modelo modernista formalista empleado para determinar el significado y valor de las imágenes visuales” (p. 35).

El feminismo es una praxis política que contrarresta y resiste el imperativo totalizador de los conocimientos “legítimos” e interviene los discursos hegemónicos. Como práctica política y discursiva, el enfoque feminista permite poner atención en las relaciones de poder y los efectos de las políticas del cuerpo que condicionan y moldean la mirada. Políticas que producen una mirada disciplinada, donde el ojo es entrenado para discernir entre lo aceptable y lo aberrante, un campo de visión acotado, donde el espectador no puede ver más allá de los límites impuestos por la visualidad.

De acuerdo con Betterton (2003), este enfoque tiene una tradición que es resultado de las luchas feministas alrededor de la representación. Los modos de ver y leer las imágenes implican una cierta conciencia de cómo el género moldea la mirada. Suponen la comprensión de términos como género y patriarcado, reflexividad en la representación del yo. Además implican la voluntad de explorar cuestiones de identidad y diferencia, interés y compromiso con las políticas del cuerpo y la capacidad de leer a contrapelo un texto dado o cualquier producción cultural (p. 12).

Este andamiaje epistémico y metodológico es el que me permite proponer un análisis encarando, experienciado, pensado e imaginado en el cuerpo de quien mira la fotografía. Por lo que, como señala Rían Lozano (2010):

...en tanto que individuos diferenciados –marcados por categorías sexuales y de género, de clase social, raza, religión, etcétera–, deberemos situar-nos y reinscribir-nos. Por ello resulta fundamental retomar la estrategia feminista que desde hace ya varias décadas ha abogado por la creación de sujetos o subjetivaciones (en este caso sujetos investigadores) parciales e inestables, nómadas y, sobre todo, explícitamente implicados. (p. 52).

La metodología con la que trabajé se desprende de esta tradición feminista contemporánea, que propone los conceptos del *conocimiento situado*, el *punto de vista* y la *mirada encarnada*, desarrollados por Sandra Harding, Chela Sandoval y Donna Haraway, entre otras teóricas feministas. Para Haraway (1995), la posibilidad de sentido implica la presencia del cuerpo, sin este no hay significación posible, “la visión desde un cuerpo, complejo, contradictorio, estructurante y estructurado, contra la visión desde arriba, desde ninguna parte, desde la simpleza” (p. 335). Ni totalitarismo, ni relativismo sino una alternativa que parte del sujeto y por lo tanto, se sabe parcial, localizada y corporeizada pues, como lo señala Haraway (1998), “es precisamente en las políticas y la epistemología de las perspectivas parciales donde se localiza la posibilidad de una investigación racional y objetiva” (p. 194).

De acuerdo con Ileana Diéguez (2019), “pensar situadamente es reconocer la condición de experiencia en la producción de cualquier práctica, incluso en el pensamiento, en la medida en que se trata de una inmersión en las singularidades” (p. 113). Esta aproximación metodológica es una postura que resulta incómoda, una propuesta que desde un principio desecha la neutralidad y deja claro la naturaleza crítica e interpretativa del conocimiento; una posicionalidad abierta a la revisión y a la crítica. Situarse en este terreno implica formular preguntas con un interés político explícito, en este caso la generación de un encuentro con las imágenes fotográficas que posibilite *otras* prácticas de significación.

Tanto la crítica literaria como la cinematográfica han sido fundamentales para articular las principales críticas feministas de los estudios visuales en torno a las políticas de representación y la conformación de la mirada. En su ensayo *A través del espejo: Mujer, Cine y Lenguaje*, Teresa de Lauretis (1992) explica la noción de *Mujer*<sup>22</sup> como una unidad contenida y coherente que se yuxtapone a la noción de *Hombre*; como seres sociales, las mujeres se construyen a partir de los efectos del lenguaje y la representación<sup>23</sup> (pp. 26-29). La autora se refiere al potencial epistémico radical del feminismo como:

La posibilidad de concebir al sujeto social y a las relaciones de la subjetividad para la socialización de otro modo: un sujeto constituido en el género, seguramente, no sólo por la diferencia sexual sino más bien a través de representaciones lingüísticas y culturales, un sujeto engendrado también en la experiencia de relaciones raciales y de clase, además de sexuales; un sujeto, en consecuencia, no unificado sino múltiple y no tanto dividido como contradictorio. (De Lauretis, 1989, p. 8)

Este potencial epistémico, que radica en el feminismo como teoría crítica, es fundamental para pensar en la posibilidad que tienen las imágenes para (a)normalizar como (in)visibilizar cuerpos. Sobre todo me interesa señalar la potencia que se localiza en la mirada. De acuerdo con Azoulay (2012), dentro del paradigma de la cultura visual, la imagen no es el *telos*, ni el único

---

<sup>22</sup> Como señala bell hooks (1992), el concepto *Mujer* en abstracto borra la diferencia entre mujeres en contextos sociohistóricos específicos. Conviene apuntar que, como escribe Martha Easton (2012), la identidad femenina ha sido concebida como una propiedad biológica inherente al cuerpo. Concepción esencialista y problemática ya que se ha demostrado que el género es resultado de una construcción ideológica realizada socialmente. La autora sostiene que como parte de la creciente conciencia de las diferentes experiencias de vida de las mujeres, también se ha entendido que la categoría de “mujer” en sí misma no es monolítica y que no hay un solo “feminismo” sino muchos “feminismos” (p. 101). De igual manera Chandra Mohanty, en su ensayo *Under western eyes; Feminist Scholarship and Colonial Discourses* (1984), problematiza la noción de *Mujer* y señala la necesidad de incorporar categorías como clase, etnia, raza, para poder entender las experiencias heterogéneas de las mujeres sobre todo las del tercer mundo.

<sup>23</sup> Conviene subrayar que la imagen fotográfica debe ser entendida como una tecnología social, en términos de De Lauretis una *tecnología de género* con características específicas que interpela al individuo y lo construye como sujeto, de la misma manera que lo hace el lenguaje, ya que el género es una serie de valores, ideas, e ideales sobre lo masculino y lo femenino.

objeto de investigación. “La imagen es la fuente de un conocimiento de las condiciones de posibilidad de la mirada, pero nunca es suficiente en sí misma, la imagen es un punto de partida” (p. 56).

Para entender cómo se conforma la mirada, es necesario retomar algunas de las principales teorías feministas que analizaron las formas en que ésta opera. Para la teórica del cine Laura Mulvey (2006), la mirada cinematográfica se compone a partir de dos principios: la escopofilia, resultado del voyerismo, placer que se obtiene de ver ese otro mundo que no es propio y, el ego-libido, el aspecto narcisístico de la escopofilia que deviene del grado de identificación con el personaje. En la teoría de Mulvey (2003), el hombre es el portador de la mirada y el contexto es una sala de cine oscura, donde la audiencia observa una pantalla rectangular donde se conjugan tres miradas: la de la cámara, la del espectador y la del personaje (pp. 44-53).

Por otro lado, Kaja Silverman (1989), en *Radical Refusal*, habla de la mirada como algo que se encuentra más allá del acto de ver; se refiere a la mirada como el efecto de ser visto. Para Silverman (1989), la mirada es verse a uno mismo siendo visto, por lo que la mirada se exterioriza y depende de la perspectiva desde dónde se mira y por lo tanto permite la posibilidad de pensar en un espacio político, (pp. 54-85). La teórica bell hooks (1992), plantea la posibilidad de agencia en la mirada, una respuesta que requiere cierto tipo de táctica para cambiar las realidades en las que estamos inscritos; la agencia como capacidad de acción, una potencia dentro del marco de la dominación, el *ver*, como una contestación y una confrontación. Ver de manera crítica y en ese acto situar el placer; una mirada crítica para una intervención crítica (pp. 115-132). Desde el paradigma de los estudios visuales, Azoulay (2012) propone la *mirada*

*práctica* que permite que converjan múltiples miradas en una sola imagen fotográfica, “donde lo visible nunca será un cociente fijo que pueda ser transmitido de manera inmediata” (p. 57).

Partiendo de estas líneas de pensamiento me sumo al esfuerzo para *ampliar la mirada*: una mirada múltiple desde una perspectiva feminista no lineal, no colonial y no occidental. A pesar de los límites del discurso fotográfico y de las restrictivas interpretaciones visuales dominantes, es necesario buscar significados parciales y estratégicos. Desde una perspectiva crítica<sup>24</sup>, es posible pensar en lo que hacen las imágenes cuando el espectador se convierte en un testigo activo y con capacidad de tomar decisiones, un observador afectado por la imagen, capaz de alterar el significado normativo. En este trabajo mi intención es *ampliar la mirada* con cada una de las fotografías, generando un encuentro particular con cada una de las imágenes para permitir el surgimiento de *contrahistorias*, situando a la imagen –a su lectura– en el espacio de la acción política.

---

<sup>24</sup> En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Walter Benjamin (1936) planteó la posibilidad de un espectador crítico con capacidad de juzgar y analizar los productos culturales.

## CAPÍTULO DOS

### De la Selección de las Imágenes

#### 2.1 Antecedentes de la Fotografía Mexicana Contemporánea

Fue a principios del siglo XX cuando en México, de acuerdo con la Historia del Arte, las mujeres se incorporaron a la práctica fotográfica. Hacia la segunda mitad del siglo XX, la fotografía tomó un papel importante frente a las Bellas Artes<sup>25</sup>, generando una tensión que se mantiene hasta la fecha debido a la jerarquía de las prácticas artísticas y su resistencia a una transformación.

Tanto a nivel nacional como internacional, Tina Modotti, Lola Álvarez Bravo, Kati Horna, Mariana Yampolsky, Graciela Iturbide, Flor Garduño y Ruth Lechuga son algunos de los nombres de las representantes de la *fotografía mexicana*<sup>26</sup>. Una fotografía caracterizada, en gran parte, por abordar el estereotipo de *lo mexicano*<sup>27</sup>, una construcción simbólica de la vida social ligada al territorio y a temas nacionalistas, junto con la reproducción de ciertos lugares comunes; práctica situada en la estética de la documentación social y con una tendencia poética, donde predomina el uso del blanco y negro. Durante este periodo también hubo producción de otros géneros con una menor proyección, entre ellos el retrato y exploraciones como el fotomontaje, trabajados por artistas como Lola Álvarez Bravo; o el geometrismo desarrollado por Laura Cohen.

---

<sup>25</sup> Tanto la Historia del Arte como las Bellas Artes son resultado del pensamiento estético imperial y occidental. Aunque, como señala Lozano (2010), desde la década de los 60, siguiendo la línea de las vanguardias europeas, las últimas tendencias marcaron un nuevo rumbo para las temáticas y prácticas artísticas, por lo que el término Bellas Artes pasó a ser una categoría para la historización de los periodos anteriores (p. 78).

<sup>26</sup> La visión autoral de estas fotógrafas tuvo una fuerte influencia en los trabajos de las generaciones venideras, tanto en la fotografía documental como en la fotografía de prensa.

<sup>27</sup> Uno de los temas más trabajados por los fotógrafos del siglo XIX ha sido la de los indígenas y sus comunidades. Temática que ha sido recurrente en el trabajo de fotógrafas Mariana Yampolsky, Graciela Iturbide, Ruth Lechuga y Lourdes Grobet. La fotografía es también un dispositivo de construcción de la alteridad. Para quien le interese la formación de la mirada racializada véase: Barrieros J. (2008): La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico en *Nómadas*, núm. 35, octubre: pp. 13-29

Entre las décadas 1930-1940 se consolidó la presencia de las fotografías impresas en los diarios y revistas, fue la época de oro de las revistas ilustradas. En los años de 1950 empezaron a destacar tres figuras fundamentales para el fotoperiodismo mexicano Nacho López, Héctor García y Rodrigo Moya. (Monroy, 2010, p. 19-20). El fotoperiodismo mexicano de finales de los años 70, tuvo un fuerte impacto en la fotografía como documento social. De esta época se desprenden personajes como Christa Cowrie, cofundadora del periódico *Unomásuno*, primera jefa de fotografía de un diario mexicano. En 1978 se conformó el Consejo Mexicano de Fotografía en México (CMF), en este mismo año se llevó a cabo la Primera Muestra de Fotografía Latinoamericana Contemporánea y el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía, promovidos por el CMF y la exposición *Imagen histórica de la fotografía en México*<sup>28</sup> (Monroy, 2015, p. 22).

La exposición fue resultado del inicio de la sistematización del conocimiento del ámbito fotográfico a partir de una visión historiográfica y estuvo acompañada de la publicación del libro homónimo, publicado en 1978. “Los textos del catálogo-libro gestaron importantes vetas de estudio para la fotografía, pero desde una nueva línea de trabajo, propiamente como historiadores de la fotografía” (Monroy, 2015, p. 17). Recojo algunas de los pasajes de la introducción de *Imagen histórica de la fotografía en México* donde puede apreciarse el ánimo nacionalista, histórico y documental que permeó en las aproximaciones historiográficas de la fotografía en México.

Entendiendo la fotografía como parte de un patrimonio socio-cultural que unifica, delata o contraviene conceptos históricos de un pueblo, la preocupación de su persistencia y el

---

<sup>28</sup> Exposición coordinada por la historiadora Eugenia Meyer, en colaboración con Rita Eder historiadora del arte; René Verdugo, fotógrafo y curador; Néstor García Canclini, antropólogo, y Claudia Canales, historiadora (Monroy, 2015, p.17).

interés en salvaguardar y conservar este tipo de testimonios históricos, han incitado al Instituto Nacional de Antropología e Historia a realizar una investigación sobre la fotografía en México. (Meyer, 1978, p. 7)

Y en su carácter de fuente de primera mano, la fotografía obliga al historiador a detenerse y pensar que más que una mera producción artística, es una herramienta que enriquece la capacidad de comprender, de criticar nuestro pasado y que supone una participación activa. Deja entonces de ser un simple registrador de acontecimientos, mero recolector del hecho histórico estático y empolvado, para convertirse en constructor consciente y activo de su futuro. (p. 10)

La concepción de la fotografía como documento histórico, social y cultural está ligada a sus principales funciones prácticas, por un lado, la documental y por otro, la periodística. Este criterio también es resultado de la manera en que se ha estudiado y trabajado con la fotografía en México, la fotografía documental junto con el fotoperiodismo han sido los géneros sobre los que más se ha escrito. Lo anterior nos permite distinguir la relación entre el estudio, la producción fotográfica y la formación del discurso fotográfico contemporáneo. Como escribe el sociólogo Pierre Bourdieu en su obra *La fotografía: un arte intermedio*, publicada por primera vez en 1965:

Las normas que organizan la captación fotográfica del mundo según la oposición entre lo fotografiable y lo no-fotografiable, son indisociables del sistema de valores implícitos propios de una clase, de una profesión o de una capilla artística de la cual la estética fotográfica no es más que un aspecto, aun cuando pretenda, desesperadamente la autonomía. (*apud* Monroy, 2015, p. 23)

Este panorama funciona para establecer de manera general el contexto mexicano<sup>29</sup>, donde se inserta la obra de las cinco fotografías cuyas imágenes son el punto de partida de este trabajo. Conviene subrayar que el interés de esta investigación no se centra en la fotografía mexicana como tal, sino en ciertas imágenes que pertenecen a la *fotografía contemporánea*, cuya producción en México tiene antecedentes comunes, siendo el discurso experimental y conceptual el más inmediato. La investigadora Laura González (2001) sostiene que la fotografía contemporánea mexicana explora la discursividad simbólica pensando en el imaginario social de manera compleja. De acuerdo con la investigadora Rebeca Monroy (2010), “en estos años finiseculares se gestaron nuevas formas, estilos y expresiones que deambularon por la ruta posmodernista, la deconstrucción del discurso, el reensamble y la reinención que pusieron en práctica los fotógrafos” (p. 30). Para este momento la fotografía es ya una práctica consolidada, legítima y con un lenguaje propio, que explora una diversidad de temas desde distintas perspectivas y con estilos particulares.

---

<sup>29</sup> Para mayor profundidad sobre el tema consultar *Fuga mexicana* de Olivier Debrouse, *Fotógrafas en México 1872-1960* de José Antonio Rodríguez y *Mujeres detrás de la lente* de García Krinsky.

## 2.2 Las Fotografías

El trabajo de Patricia Aridjis, Maya Goded, Ana Casas Broda, Yvonne Venegas y Eunice Adorno, se vincula con mi interés por reflexionar en torno a la imagen fotográfica y la mirada hegemónica, mirada que no sólo es mayoritaria, sino que se impone sobre las otras y que tiende a apropiarse de las prácticas que buscan desafiarla. En un primer momento, la selección fue resultado de una intención por trabajar con imágenes producidas por mujeres como una intervención feminista<sup>30</sup>. Además, que desde hace tiempo estaba familiarizada con sus trayectorias<sup>31</sup>, la selección de un grupo acotado me permitirá llevar a cabo el análisis normativo de la imagen y desarrollar mi propuesta con mayor profundidad.

La selección de este grupo de fotografías surgió a partir de encontrar características comunes. Estas cinco mujeres nacieron entre 1965 y 1982, un periodo menor a 20 años por lo que comparten un marco referencial histórico y social. La mayor parte de su producción se ha realizado en México; son herederas tanto del auge del fotoperiodismo social como de la marcada línea de la documentación de lo mexicano. Estas cinco fotografías, están influenciadas por el pensamiento feminista<sup>32</sup>, en gran parte de su obra se diluyen los límites entre lo público y lo privado. Realizan trabajos fotográficos de largo aliento, donde predomina el ensayo fotográfico y el retrato es un punto nodal<sup>33</sup>.

---

<sup>30</sup> Como parte del esfuerzo por visibilizar la obra producida por mujeres para contrarrestar la perpetuación de una jerarquía de género (Pollock, 1998).

<sup>31</sup> Desde hace más de una década me dedico a la práctica fotográfica, como parte de mi formación, he participado en distintos seminarios, cursos y talleres en torno a la imagen fotográfica en lugares como la Fundación Pedro Meyer y el Centro de la Imagen y otros espacios independientes, desde finales de 2018 me integré a la red de fotografías en México, al que pertenecen Goded, Aridjis, Venegas y Adorno. En México, la mayor parte de la producción fotográfica está centralizada en la CDMX y el círculo fotográfico que incluye a fotógrafos, investigadores, curadores y críticos es bastante acotado.

<sup>32</sup> Ya sea que se asuman como feministas o no, su obra refleja la influencia de los feminismos de la segunda ola, de donde se desprende el argumento de “lo personal es político”.

<sup>33</sup> Las fotografías que seleccioné para este trabajo son *retratos*, considero que en el retrato reside una potencia para pensar en las múltiples posibilidades de lectura de la imagen. En palabras de Nancy (2018), “*The portrait resembles (me), the portrait remembers (me), the portrait looks at (me)*. (El retrato se asemeja (a mi), el retrato (me) recuerda, el retrato (me) mira.)” (p.20)

A comienzos del siglo XXI, en un contexto del tránsito de la fotografía a lo fotográfico<sup>34</sup>, el debate sobre los límites de la fotografía (fotografía como género, documento, arte...) retomó importancia. Durante este periodo, el trabajo de estas fotógrafas ya era un referente<sup>35</sup> en distintos lugares de creación, reflexión y educación en torno a la imagen fotográfica, como el Centro de la Imagen, la Fundación Pedro Meyer, la Escuela Activa de Fotografía y otros espacios emergentes de la Ciudad de México. Su trayectoria ha sido reconocida por instituciones como la Secretaría de Cultura (entonces Conaculta) a través de las becas del Fondo Nacional para la Cultura y las artes (FONCA); su obra ha sido expuesta, publicada y difundida a nivel nacional e internacional en instituciones públicas y privadas. Su producción se ha insertado en el discurso canónico del arte que legitima la producción y circulación de las imágenes.

Es necesario tener en cuenta que la producción de su obra está enmarcada por el periodo de la *posmodernidad fotográfica*, momento en que la fotografía en México se mueve al espacio del arte y se convierte en algo más que la mera representación de la realidad. La oposición de la fotografía artística a la de contenido político, construida en las décadas anteriores, se derruye.

Con la posmodernidad la fotografía recobraré su verdadera dimensión como medio heterogéneo y variado, con múltiples posibilidades de concepción, realización y difusión.

A partir de los 90, será imposible definir a la fotografía sólo como género o como arte.

Con la posmodernidad como clave y el Centro de Imagen como símbolo, la fotografía como concepto moderno hará implosión. (González, 2005, p. 12)

En este periodo comienza el surgimiento de obras que, como escribe Sacchetti (2010), “liberan la noción de género de la de sexo e invitan a repensar el concepto de feminidad

---

<sup>34</sup> La fotografía deja de ser el fin último, se convierte en un medio de exploración: La Bienal de la ruptura 2017 es el ejemplo más claro y polémico de este desplazamiento.

<sup>35</sup> Con esto me refiero a que eran parte central de las discusiones y debates en torno a la producción fotográfica.

normativo y en algunos casos, apuntan en dirección al discurso *queer* de la performatividad de las identidades sexo-género” (p. 40). En este contexto existen mayores posibilidades para concebir otras propuestas visuales; en otros momentos temporales y espacios geográficos ya se habían generado proyectos que cuestionaban las representaciones y desafiaban a la mirada hegemónica denunciando la estructura patriarcal de la sociedad. Por ejemplo, las prácticas feministas de los años ochenta, importantes críticas sobre los estereotipos de la feminidad y los roles de género, impuestos y reproducidos en los medios como la televisión y el cine<sup>36</sup>.

Apuntalado por el ímpetu deconstructivo del postestructuralismo, una de las prácticas (y críticas) de la fotografía feminista fue problematizar en su totalidad la categoría de Mujer, volviéndola opaca en lugar de transparente, como un rechazo al supuesto iluminista que supone que un mayor conocimiento de los objetos es igual al progreso. (Evans, 2000, p.109)

Me interesa trabajar con estas fotografías para pensar en los límites de la representación que derivan de una mirada hegemónica en un contexto específico. Las imágenes a las que me aproximo se encuentran entre el registro y la *representación* de la realidad. Considero que, en el desplazamiento hacia el plano artístico, la imagen tiene la posibilidad de rebasar los objetivos y límites de la fotografía documental y se mueve de lo objetivo<sup>37</sup> a lo subjetivo. Estas imágenes se insertan en lo que hoy denominamos *fotografía contemporánea mexicana* y que González (2005) describe ampliamente:

Si pudiera encontrarse una característica común a la multiplicidad de estrategias de uso y manipulación de la producción fotográfica de fines de siglo, ésta sería la de la

---

<sup>36</sup> Me refiero a trabajos fotográficos como los de Claude Cahun, Judy Chicago, Hannah Wilke, Martha Rosler, Ana Mendieta, Nan Goldin, Cindy Sherman, Esther Ferrer y Alicia D’Amico por mencionar algunos.

<sup>37</sup> La fotografía sugiere una visión de la realidad, nunca es imparcial, siempre lleva implícita una subjetividad.

aproximación conceptual. No interesaría la capacidad representativa del medio cuanto la crítica de la representación a través de éste. Así en la foto mexicana contemporánea se observará una confusa convivencia de discursos antagónicos modernos y posmodernos, desde aquellos relacionados con la concepción autónoma del medio hasta los más híbridos y heterogéneos usos del formato, la técnica y el soporte fotográfico. (p. 20)

Además de una conexión generacional, estas cinco fotografías también cuentan con un espacio de producción en común: México. Todas ellas siguen activas en cuanto a la generación de proyectos en torno a la imagen fotográfica. Las temáticas de su obra son diversas, pero comparten una visión corporeizada, una relación cercana con y desde el cuerpo, que obliga al espectador a prestar atención, a mirar de manera distinta, quizá. Con la finalidad de establecer un marco temporal de la producción de estas fotografías, a continuación, enlisto algunos de los trabajos más relevantes.

**Patricia Aridjis (1960)**

*Las horas negras* (2000-2007); *Ojos de papel volando* (2011); *Arrullo para otros* (2016).

**Ana Casas Broda (1965)**

*Album* (2000); *Cuadernos de dieta* (1994); *Kinderwunsch* (2003-2011).

**Maya Goded (1967)**

*Tierra negra* (1994); *La plaza de la soledad* (1998-2001); *Tierra de brujas* (2006-2007); *Welcome to lipstick* (2010); *La última cenicienta* (1997-2014); *Desaparecidas* (2005-2006).

**Yvonne Venegas (1970)**

*Retratos desde Tijuana* (1996); *María Elvia de Hank* (2010); *INÉDITO* (2011); *GESTUS* (2015); *San Pedro Garza García* (2018).

**Eunice Adorno (1982)**

*Mujeres Flores* (2010); *Octubre Rojo* (2013); *No hay tal lugar* (2016); *Desandar* (2019).

Las imágenes con las que trabajé forman parte de proyectos fotográficos realizados entre 1998 y 2015, un periodo menor a veinte años que posibilita el establecimiento de conexiones y digresiones en el discurso visual de las autoras, un espacio compartido que habilito a través de esta investigación. Me interesaba sobre todo la obra que tenía que ver con el género y la representación del cuerpo; en especial cuerpos que habían sido invisibilizados o estereotipados por el discurso del cine, la televisión y la fotografía. Como sostiene la teórica Judith Butler (2006), el cuerpo en sí no existe aparte de su enunciación, ya que es un producto de sistemas performativos y discursivos. Los proyectos fotográficos que retomo para esta investigación están ligados a un interés personal por explorar temáticas que atraviesan el cuerpo. El trabajo sexual (Goded), el encierro (Aridjis), la maternidad (Casas), el retrato (Venegas) y lo doméstico (Adorno).

Generalmente la obra de estas fotógrafas ha sido presentada bajo la categoría de “otras miradas<sup>38</sup>”, etiqueta que obedece a la lógica de agregar lo diferente, lo abyecto y lo transgresor como un colofón del discurso hegemónico. Esta categorización me llevó a pensar en la (im)posibilidad de las fugas de la mirada hegemónica. Para mí, su obra se localizaba en el límite

---

<sup>38</sup> En el contexto de las políticas de la representación es necesario que prestemos atención a la forma en la que se desarrollan los debates culturales que desafían los sistemas de producción dominantes y cuestionemos si en realidad se les da espacio a las visiones alternativas y a los grupos marginalizados.

del repertorio de las representaciones aceptables y normativas; por lo tanto, contenía cierta potencia para desestabilizar la mirada hegemónica<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> Con la finalidad de consolidarse la mirada hegemónica se apropia y normaliza los discursos alternativos, los incorpora por medio de prácticas como la reinterpretación, la disolución, la inclusión o bien los excluye de manera indiscriminada.

### 2.3 ¿Qué Hacemos con lo que Vemos?

En un inicio la conformación de este corpus me permitió reflexionar sobre el trabajo de estas cinco fotografías y pensar en la crítica de la representación y las formas en que, desde visiones diversas, aparecen los cuerpos en la imagen. Durante el desarrollo de la investigación y a partir de su socialización, surgió la necesidad de cuestionar la pertinencia de la selección a partir de las siguientes preguntas<sup>40</sup>: ¿son realmente imágenes que desafían a la mirada hegemónica?, ¿por qué trabajar con la obra de fotografías que han logrado insertarse en el canon<sup>41</sup> de la producción fotográfica contemporánea mexicana?, ¿cuál es la relación que existe entre en su obra?

En un segundo momento, que no fue inmediato y que no obedece a una lógica secuencial, me enfoqué en la reflexión en torno al modo en que miramos a la imagen fotográfica para encontrar ahí otras posibilidades. Trabajando con las imágenes me quedó claro que la desestabilización de la mirada hegemónica no se encontraba en la representación de los cuerpos, sino que más bien derivaría de la performatividad de la imagen fotográfica y de la *puesta en práctica* de mi propuesta para *ampliar la mirada*, como señala Lozano (2010) “una desestabilización puede provenir de sus modos de distribución y visibilización, su tratamiento formal y de contenido o las lecturas que generen” (p. 80).

En ocasiones las fotografías toman su tiempo para generar una conexión con el observador, después de pasar meses mirando y revisando los proyectos, tomando distancia y volviendo a ellos, seleccioné imágenes, donde el cuerpo (presente o ausente) se convierte en un

---

<sup>40</sup> Aunque quizá no logre responderlas del todo, considero importante anotarlas al margen pues son preguntas que me acompañaron a lo largo de la investigación.

<sup>41</sup> De acuerdo con *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, el canon “remite a un espacio que institucionaliza, o bien, a una lista que conglomerada, para intentar fijar ciertas normas o valores en un campo cultural” (Szurmuk et al., 2009, p. 50).

dispositivo de reflexión. Cuerpos que son resultado de relatos históricos y políticos, por lo tanto, de discursos de poder y significaciones de contextos particulares. Al mirar estas cinco imágenes me pregunto ¿a qué cuerpos se aproximan?, ¿cómo se muestran estos cuerpos?, ¿pueden desplazarse esos marcos de representación hegemónica?

No hay imagen que sea únicamente percibida. La imagen es comprendida, interpretada, hasta cierto punto inventada por el individuo que la observa que también la inviste con un rango preciso de significado. La comunicación tiene lugar donde hay grados de invariancia entre los rangos de interpretación que los diferentes individuos colocan en una imagen dada. (Burgin, 2009, p. 27)

Barthes (2007) sostiene que para realizar el análisis de la imagen se debe considerar el contexto de los elementos presentes, signo, significante y código. Según la interpretación canónica, la imagen contiene un mensaje lingüístico, un mensaje icónico codificado y un mensaje icónico no codificado. Me parece importante llevar a cabo un análisis que va de enumerar los elementos, comprender su relación y realizar una descripción estructural; con la finalidad de comprender sus límites y problemáticas<sup>42</sup>. Como sostiene Stuart Hall (2006), “las condiciones de percepción son el resultado de un conjunto altamente codificado, incluso virtualmente inconsciente, de operaciones: decodificaciones” (p. 167).

De acuerdo con Peggy Phelan (2002), para Barthes la fotografía debe ser interpretada, de hecho, desarrollada por el observador. “Por lo que podemos decir que nos hemos desplazado de la era del espectáculo como tal a la era de la respuesta del espectador a ese espectáculo; donde la

---

<sup>42</sup> Sin embargo, este no es el objetivo principal de mi investigación por lo que el análisis descriptivo y técnico de las fotografías, se incluye en la parte final de este trabajo. Las coordenadas con las que me aproximo a la imagen fotográfica se localizan en otro lugar que no es el del análisis semiológico.

respuesta del espectador se vuelve su propio *performance*<sup>43</sup> (p. 983). La fotografía es una *realidad* que se construye de manera activa, el acto de describir la imagen genera por sí mismo un metalenguaje por lo que mi objetivo es ampliar la mirada para encontrar fisuras y develar otras capas de significado. Una mirada ampliada como intervención declarada *a priori* ya que el encuentro con la imagen es al mismo tiempo uno de exceso y de insuficiencia. Si aceptamos que la imagen fotográfica tiene *narratividad* y que funciona como un soporte de la memoria, de lo que ha sido; existe entonces la posibilidad de generar un encuentro con la imagen usando la *imaginación política*<sup>44</sup>, para dar sentido a través de la experiencia y condiciones propias, como una manera de intervenir en la realidad, de ver la imagen como lo que es y lo que puede ser.

*Narratividad*: es la potencia que reside en la performatividad de la imagen fotográfica para ser el origen de una historia que permite colocar a los personajes en situaciones y lugares específicos, la posibilidad de generar *contrahistorias*, historias posibles a partir de una *mirada ampliada*.

El desarrollo de estas *contrahistorias* está intrincado con la posibilidad de pensar en *realidades alternativas posibles* y está relacionado con la propuesta de fabulación crítica<sup>45</sup> de Sadiya Hartman, las lecturas utópicas de José Esteban Muñoz y con la fenomenología

---

<sup>43</sup> A lo largo del texto uso la palabra *performance* en su idioma original o la traduzco como *actuación* o *ejecución*, según sea el caso. Lo anterior se debe a que *performance* es un término ubicuo que no tiene una traducción directa al español. Para una breve y clara genealogía acerca del uso y las complicaciones de este término en América Latina, puede consultarse el texto introductorio de *Estudios avanzados de performance* de Diana Taylor (2011).

Se elige *ejecución* por su asociación con *hacer* y con actualización o puesta en acto, en general, y por su extendida aplicación al dominio del arte (música, poesía, teatro), en particular. La traducción en español de *performance* por *actuación* resulta también pertinente ya que evoca significados tales como *presentación delante de una audiencia* o *puesta en escena* que son inherentes al concepto de *performance* que Richard Bauman desarrolla desde sus primeros trabajos sobre el tema. (Taylor, 2011, p. 8)

<sup>44</sup> Un esfuerzo intelectual y afectivo. “Un camino ante el cual no hay respuestas, sino escasos referentes y viejos conceptos -“teorías”- por desmontar” (Diéguez, 2019, p. 117).

<sup>45</sup>Una herramienta que Hartman utiliza en su práctica académica para dar un sentido productivo a los vacíos y silencios en el archivo de las mujeres esclavizadas y que introdujo en su obra *Venus in Two Acts* (2008).

restaurativa<sup>46</sup> de Eve Sedgwick. En este caso el término *contrahistorias* no debe ser leído como una oposición o negación sino como un rechazo a las historias impuestas por el discurso hegemónico. Las *contrahistorias* se localizan en el espacio que Sedgwick (2003) denomina *beside* y “que comprende una amplia gama de deseos, identificación, representación, repelencia, paralelismo, diferenciación, rivalidad, inclinación, torsión, imitación, retirada, atracción, agresividad, deformación y otras relaciones” (p. 8). Esto no es sólo un intento de pensar en posibilidades para un tiempo que aún no llega, sino la puesta en práctica de una mirada para evidenciar la artificialidad del régimen visual.

Como escribe Belting (2007), “el cambio en la experiencia de la imagen expresa también un cambio en la experiencia del cuerpo” (p. 30). A partir de una mirada ampliada, encarnada y que implica la subjetividad de quien mira las imágenes en un momento y contexto específico, con la incertidumbre de un mal aterrizaje, de una caída en un terreno fangoso y con la subjetividad a cuestas, propongo dar un salto para llevar a cabo un encuentro distinto con las imágenes, un encuentro encarnado. Movimiento que llevaré a cabo con las siguientes preguntas en mente: ¿qué hacemos con lo que vemos?, ¿qué provocan las imágenes? Para finalmente poner en práctica una forma de mirar que posibilite ver algo más allá de lo que la hegemonía visual y el análisis tradicional y “legítimo” de la imagen<sup>47</sup> permiten.

---

<sup>46</sup> “Lo que podemos aprender mejor de tales prácticas son, quizás, las muchas formas en que los yoes y las comunidades logran extraer sustento de los objetos de una cultura-incluso de una cultura cuyo deseo declarado a menudo ha sido no sostenerlas”(Sedgwick, 2003, pp. 50-51).

<sup>47</sup> De acuerdo con Hall, cualquier signo ya constituido es potencialmente transformable en más de una configuración connotativa (2006, p. 169). Por lo que considero esta propuesta como un evento que problematiza y que infringe nuestras expectativas y rechaza nuestras construcciones de sentido común, el conocimiento que damos por sentado de las estructuras convencionales de significación para generar otros sentidos ante los discursos dominantes de la imagen fotográfica.

### CAPÍTULO 3

#### Ampliar la Mirada

La veo, me veo y me transfiguro en multitud de colores y de tiempos.  
Estoy y estuve en muchos ojos.  
Yo sólo soy memoria y la memoria que de mí se tenga.

Elena Garro,  
*Los recuerdos del porvenir*

Al igual que el sustento teórico de esta investigación, mi propuesta se sostiene en un andamiaje conformado por diversas ideas, indicios que encuentro en las voces de otros para ver eso que se asoma dentro y fuera de la imagen. Una práctica citacional, una estructura imbricada y flexible que puede ser ampliada y renovada. Contra los modos tradicionales de interpretación de las imágenes que privilegian la objetividad informativa, propongo una práctica inestable y parcial, que expone mi subjetividad, corporalidad y experiencia. Reconozco los límites y alcances de este trabajo, consciente del proceso de la significación de la imagen, concentro mi atención en las realidades que percibe quien mira la imagen fotográfica. Por ende, más allá del análisis de la fotografía esta es una búsqueda de transformación de la mirada.

Trabajando con las fotografías desde una perspectiva multidimensional, mi propuesta busca *traslucir* capas de significado, intento desmontar prácticas que se presentan como objetivas y neutrales y que son resultado de un ordenamiento político, económico, lingüístico y simbólico al que Monique Wittig (2003) denomina *straight mind*<sup>48</sup> (p. 133). Lo que presento es una lectura que no puede separarse de mi subjetividad, “eso que le añadido a la foto y sin embargo ya está en ella” (Barthes, 2007, p. 105), un análisis resbaloso que busca colarse en las zonas porosas de la imagen. Para resaltar el papel del espectador como actor que da sentido a la

---

<sup>48</sup> En este caso el término *straight mind* hace referencia al sistema heterosexual que no solo oprime a lesbianas y heterosexuales sino a los diferente, oprime a todas las mujeres y también a hombres que se encuentran en la posición de dominados.

imagen, retomo como antecedentes conceptuales al *punctum*<sup>49</sup>, del que Barthes (1980) habla en *La cámara lúcida*, así como la *mathesis singularis*<sup>50</sup> que le otorga a la fotografía la capacidad de animar al espectador (2007, p. 55).

Como mencioné en la primera parte, seleccioné un proyecto de cada fotógrafa y de estos elegí una imagen para llevar a cabo el análisis<sup>51</sup> con las fotografías. En estos análisis que prefiero denominar *encuentros*, más allá de extraer conclusiones encuentro posibilidades. Al tratarse de un trabajo que habla de la imagen fotográfica, comienzo cada sección con la reproducción de la foto pues la descripción formal nunca es suficiente ya que no agota las posibilidades de la imagen. Para contextualizar, enseguida presento una breve introducción de la fotógrafa y su obra, para luego poner en práctica una *mirada ampliada*, un *encuentro* donde la performatividad de la imagen fotográfica es el elemento básico para generar *contrahistorias visuales*, “...como si la imagen lanzase el deseo más allá de lo que ella misma muestra...” (Barthes, 2007, p. 109).

Sobre el potencial revelador de la imagen fotográfica, Giorgio Agamben (2007) escribe, “la fotografía es siempre más que una imagen: es el sitio para un espacio, una brecha sublime entre lo sensible y lo inteligible, entre una copia y una realidad, entre un recuerdo y una esperanza” (p. 26). De esta manera podemos pensar en *realidades alternativas posibles* que surgen del encuentro con la fotografía. Un encuentro que, a pesar del entendimiento que tenga acerca de la imagen, no remueve el afecto que produce en mi ni cancela la relación imaginaria

---

<sup>49</sup> “*Punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)” (Barthes, 2007, p. 65).

<sup>50</sup> Cuando escribe “acepté, por tanto, erigirme en mediador de toda la Fotografía: intentaría formular, a partir de algunos movimientos personales, el rasgo fundamental, el universal sin el cual no habría fotografía” (Barthes, 2007, p. 38).

<sup>51</sup> El análisis de cada una de las imágenes se comenzó a partir de breves apuntes en libretas, al margen de los libros, notas en el reverso de las imágenes, algunas se perdieron a lo largo del desarrollo de la investigación otras fueron incorporadas de manera condensada en la sección de anexos como brevísimos mapas de significado.

sino que parte de esta, como escribe Gatens (2003, p. 467), a partir del pasaje del filósofo Baruch Spinoza sobre la imaginación:

Una imaginación es una idea que indica la constitución actual del cuerpo humano.

... Por ejemplo, cuando miramos al sol, imaginamos que está a unos 200 pies de nosotros.

En esto estamos engañados durante el tiempo que ignoramos su verdadera distancia; pero cuando se conoce su distancia, se elimina el error, más no la imaginación [ya que esta imaginación] que no es contraria a la verdad, y no desaparece en su presencia. (*apud* Gatens, 2003, p. 466)

Intento superar la bidimensionalidad material de la fotografía desplazándome al plano de la mirada. Ahí, donde por medio de las conexiones que se establecen con quien mira, el significado se multiplica y el evento fotográfico se prolonga, como escribe Jean-François Lyotard (2014), “lo visible es legible, audible e inteligible” (p. 11). A lo largo del desarrollo del trabajo, la experiencia con cada una de las imágenes va acumulándose por lo que retomo estrategias que surgen del encuentro con unas para ampliar la mirada con otras<sup>52</sup>. Concibo a la fotografía como un dispositivo de experiencia que conjuga una multiplicidad de tiempos. Me interesa mirar la imagen tensionando la temporalidad lineal, imaginando desde un tiempo y espacio específico. Una visión, un punto de vista: una imagen.

---

<sup>52</sup> A partir de la acumulación de experiencia, la mezcla y relación de los sentidos, se generan conexiones entre las imágenes por lo que quizá sería útil pensar en este conjunto de fotografías como una constelación, en donde cada fotografía puede verse desde diversos ángulos y donde el conjunto también cobra un sentido interrelacional a partir de la posicionalidad de quien mira.

### 3.1 La Mujer (des)aparecida

La fotografía es como un teatro primitivo, como un *tableau vivant*, la figuración del aspecto inmóvil y pintarrajeado bajo el cual vemos a los muertos.

Roland Barthes,  
*La cámara lúcida*

#### Figura 1

*Fotografía de La Plaza de la Soledad, Maya Goded*



Maya Goded es una de las fotógrafas mexicanas contemporáneas más reconocidas, su trabajo ha sido exhibido en Estados Unidos, América Latina, Europa, China y África. Ha sido galardonada por el Fondo Prince Claus (2010), la Fundación J. Simon Guggenheim (2003), el Fondo Eugene Smith (2001), el Fondo Mother Jones (1993), y en cuatro ocasiones por el Sistema Nacional de Creadores (2018, 2012, 2008, 2003). En su trabajo se percibe una constante atracción por lo oscuro y marginalizado, generalmente las mujeres son las que protagonizan sus proyectos. De acuerdo con su biografía, su interés se centra en temas relacionados con la sexualidad femenina, la prostitución y la violencia de género en una sociedad donde los roles de

la mujer son bastante limitados y están rodeados de mitos como la castidad, la fragilidad y la maternidad (Maya Goded, 2019).

Desarrollado entre 1998 y 2001, *La Plaza de la Soledad* es un proyecto fotográfico sobre trabajadoras sexuales<sup>53</sup> en el barrio de La Merced, una de muchas de las zonas marginalizadas de la Ciudad de México. Este proyecto de largo aliento es un acercamiento a la cotidianidad de la vida que se vive día con día, en la zona centro de la ciudad. Una de las motivaciones de Goded era el descubrir los “secretos de los cuerpos de estas mujeres”. La fotógrafa describe el proyecto de la siguiente manera:

Este proyecto fotográfico surgió de la necesidad de encontrar respuestas a interrogantes que, de manera inconsciente, me llevaron a recorrer calles y plazas. (...) Durante más de cuatro siglos La Merced y la Plaza de la Soledad ha sido un espacio para el comercio sexual y también para la religiosidad, practicada en las muchas iglesias del barrio, y que constituye una parte fundamental de la vida de las sexo-servidoras. Sí. Quería hablar de prostitución, y eso implicaba hablar sobre la desigualdad y la transgresión, sobre el cuerpo, el sexo, la maternidad, la niñez y la vejez, el amor y el desamor. Después de cinco años de fotografiarlas, comprendí lo que buscaba: desentrañar los secretos y los significados que el cuerpo de las mujeres encierra. (Goded, 2019)

A pesar de que esto fue escrito casi veinte años atrás, la descripción de La Merced continúa vigente, es como si el tiempo hubiera sido suspendido, las condiciones para las mujeres no han cambiado. La Merced es una de las zonas más antiguas de la Ciudad y desde sus orígenes

---

<sup>53</sup> Históricamente, las discusiones en torno al trabajo sexual han sido complejas y existen muchos puntos de vista al respecto. Para un breve contexto del debate en México veáse Reyes, S. F. (2014). Trabajo sexual, una aproximación. *Debate Feminista*, 50, 333–335. [https://doi.org/10.1016/S0188-9478\(16\)30141-4](https://doi.org/10.1016/S0188-9478(16)30141-4) Para un panorama general de los principales debates feministas en torno al tema ver la entrevista realizada a la teórica Silvia Federici, Alabao, N. (2018). El sexo para las mujeres ha sido siempre un trabajo. *Contexto y Acción*, 195. <https://ctxt.es/es/20181114/Politica/22841/silvia-federici-el-sexo-ha-sido-un-trabajo-para-las-mujeres.htm>

ha estado relacionada con el comercio, la plaza del barrio obtuvo su nombre del monasterio de Nuestra Señora de la Soledad, construido a finales del siglo XVI. En este lugar los papeles de víctima y victimario parecen ser intercambiables, las mujeres son explotadas desde temprana edad para luego ser forzadas a reclutar a otras mujeres jóvenes de la Ciudad de México y de Estados cercanos como Tlaxcala, Puebla y el Estado de México. Debido a la tolerancia de la explotación sexual por parte del Gobierno de la Ciudad, así como de la corrupción y la ilegalidad, el tráfico de mujeres es una práctica común. La presencia de las trabajadoras sexuales frente a los comercios y moteles es constante a lo largo del día y durante la noche. Ubicada solo a unos metros de la Parroquia de la Santa Cruz y Nuestra Señora de la Soledad, La Plaza de la Soledad es uno de los puntos más populares para la práctica del lenocinio.

En *La Plaza de la Soledad* las circunstancias están al descubierto: los cuartos de motel como escenario, sábanas de polyester; las mujeres y sus clientes frecuentes; las paredes desnudas y la limpia; los niños y la plaza; tacones y basura, la carne, la morgue, un cuerpo sin vida. El cuerpo como un dispositivo *narrativo*, un dispositivo precarizado. Supersticiones y rituales, placeres y miedos, pobreza y muerte, todo está ahí. ¿Qué es lo que queda por saber?

### ***¡Viva México!***

Estoy pensando en México como un lugar de enunciación política y como un espacio donde tanto la vida y la muerte se experimentan de manera *comunal* y la realidad excede lo enunciable. Desde el año 2006, el crimen relacionado con la violencia ha tenido como resultado 150 mil muertes (O'Neil, s/f). El registro de personas desaparecidas sigue incrementándose,

desde ese mismo año, México cuenta con 71,678 personas desaparecidas<sup>54</sup> (Secretaría de Gobernación, 2020). En este país es inevitable evitar la experiencia de la violencia y de la muerte. Como resultado del régimen neoliberal y colonial, el mecanismo de la necropolítica considera como desechables a ciertos grupos de personas, cuerpos que no importan. En el caso específico de la serie fotográfica de Goded, este grupo está conformado por mujeres que debido a su condición de género y clase resultan ser prescindibles.

Achille Mbembe se refiere a la *necropolítica* como la forma de administrar a la población por medio de la violencia, donde la decisión de quien vive o muere es la última expresión de la soberanía (Mbembe, 2003). Este concepto es fundamental para pensar en las formas en que las mujeres de La Plaza de la Soledad han sido marginalizadas y explotadas por el Estado mexicano que opera como una máquina necropolítica, restringiendo sistemáticamente el acceso a la salud, a la vivienda, a la seguridad, a la justicia, a la protección contra el trabajo forzado, a la dignidad humana y al más básico de los Derechos Humanos: el derecho a la vida. El capitalismo neoliberal es, a costa de todo, un capitalismo que explota y descarta a muchos en beneficio de solo unos cuantos. La restricción y el despojo de derechos básicos intensifica la precarización de la vida; bajo estas condiciones las mujeres se convierten en seres humanos en extrema vulnerabilidad. Pensando en este contexto me parece importante recuperar el concepto de *precariedad* de Judith Butler y Athena Athanasiou (2013):

Precariedad describe de manera exacta la vida de aquellos cuyo “lugar apropiado es el de no-ser/no-estar”. Esto está relacionado con la desechabilidad asignada socialmente (una condición que resulta fundamental para el régimen neoliberal) así como distintas

---

<sup>54</sup> Cifra actualizada al mes de julio de 2020. Los datos estadísticos de la información que conforma el Registro Nacional de Personas Desaparecidas y No Localizadas pueden consultarse en el siguiente sitio <https://versionpublicarnpdno.segob.gob.mx/Dashboard/Index>

modalidades de miedos, muerte social, abandono, estado de empobrecimiento, racismo individual, fascismo y homofobia, ataques sexuales, militarización, desnutrición, desastres industriales, accidentes laborales, privatización y gubernamentalización de aversión y empatía. (p. 19)

En la imagen de *La Mujer (des)aparecida* encuentro ese lugar de no-ser/no-estar, un lugar precario, un lugar de violencias múltiples donde los cuerpos desaparecen. La vulnerabilidad de un grupo y la falsa idea de la inevitabilidad.

En adelante me voy a referir a la masculinidad violenta mexicana como *machismo*, un término que se usa de manera coloquial pero que encierra un contexto y características específicas de actitudes, conductas, prácticas sociales y creencias que refuerzan la superioridad del hombre por sobre la mujer, el machismo es una forma de masculinidad cuyas raíces pueden ser rastreadas en tiempos de la Colonia pero cuya configuración reciente está relacionada con la *subjetividad del endriago*. En palabras de Sayak Valencia (2018) los sujetos endriagos “deciden utilizar la violencia como una herramienta para empoderarse y adquirir capital” (p. 34).

Los sujetos endriagos han surgido de un contexto específico: el posfordismo. Esto otorga la evidencia y genealogía básica para explicar la conexión entre la pobreza y la violencia entre el nacimiento del sujeto endriago y el capitalismo gore. (Valencia, 2018, p. 33)

La incapacidad de respuesta del Estado mexicano es una de las principales causas del aumento del número de feminicidios durante las dos últimas décadas. La violencia machista mata a diez mujeres al día, esta violencia es resultado de una estructura política patriarcal derivada y reforzada por el neoliberalismo, aunque, de acuerdo con Valencia, no solo está circunscrito a este sistema. El capitalismo gore “se caracteriza por la práctica explícita de violencia conspicua” (Valencia, 2018, p. 98).

Las brutales realidades económicas y sus circunstancias significan que los cuerpos, los sujetos y la carne se convierten en centros, mercancía e intercambio. La acumulación de capital por medio de la perturbación, reformulación e infiltración del proceso de producción a través del necroempoderamiento. Ruptura. Disrupción. (Valencia, 2018, p. 96)

En 2012 el número general de homicidios disminuyó sin embargo este no fue el caso del número de mujeres asesinadas (Zerega, 2019). De acuerdo con información oficial, en la Ciudad de México 33 mujeres fueron asesinadas entre enero y agosto de 2019 (Glac, 2019), cifra que es probablemente mucho más baja que la real ya que los *feminicidios* no son clasificados como tales debido a que implican un alto costo político para las instituciones gubernamentales encargadas de la prevención del delito e impartición de justicia.

En México la ley y las instituciones de impartición de justicia están estructuradas de forma patriarcal, una de las consecuencias más evidentes es la doble victimización que sufren las víctimas de la violencia. Los cuerpos de las mujeres que son abusados de maneras violentas, son calumniados, vilipendiados y difamados; se les atribuye una falsa apariencia. El Estado intenta justificar las muertes atribuyendo la responsabilidad a las víctimas bajo el argumento de que al desafiar los códigos de género normativos son las mujeres las que se ponen en riesgo; estos cuerpos no cumplen con los ideales femeninos designados. Estos cuerpos<sup>55</sup> no solo desafían las leyes del Estado sino las reglas patriarcales de comportamiento. El Estado junto con la lógica social argumenta que las trabajadoras sexuales deberían asumir la responsabilidad de sobrexponerse a los riesgos de la masculinidad; bajo este discurso, son las mujeres las que toman

---

<sup>55</sup> Los cuerpos trans son blancos específicos de esta violencia. No es mi intención dejarlos fuera de la conversación, sin embargo, considero que es necesario un trabajo aparte debido al tipo de violencias específicas y las condiciones complejas que les corresponden.

la decisión de convertirse en trabajadoras sexuales y por lo tanto mueren a causa de la violencia machista que ha sido normalizada.

El discurso oficial oculta una realidad compleja con la finalidad de negar la obligación del Estado y la responsabilidad de la sociedad. A pesar de que la Ciudad de México ha impulsado una agenda política liberal que incluye cambios como la despenalización del aborto (2007), el matrimonio entre personas del mismo sexo (2009) y la descriminalización del trabajo sexual (2019); las creencias y valores de la sociedad mexicana siguen siendo conservadores. Por ejemplo, tanto los medios tradicionales como las redes sociales desplegaron reacciones negativas a las protestas contra la violencia del 25 de noviembre, *Día Internacional para la Eliminación de la Violencia contra las Mujeres*; más de tres mil mujeres marcharon hacia el Zócalo por el Paseo de la Reforma, en 2019, enunciando las consignas “Ni una menos” y “América Latina será toda feminista”. Cuatro días después, el performance que se originó en Chile y que ha sido replicado en múltiples lugares del mundo, *Un Violador en tu Camino* del *Colectivo Las Tesis*, se llevó a cabo en el Zócalo de la capital de México, el corazón del centro de la Ciudad; solo a unas cuantas cuerdas de la Plaza de la Soledad, nuevamente cientos de mujeres se reunieron para protestar contra la violencia patriarcal y reclamar justicia para los cuerpos desaparecidos y protección para sus propias vidas.

En los días siguientes fue posible observar las respuestas hostiles a las protestas y expresiones de los grupos feministas sobre todo en las redes sociales, dos controversiales videos se volvieron virales y llegaron a los medios nacionales. Uno de los videos realizado por miembros jóvenes de uno de los equipos de futbol más populares en México y otro por un

supuesto grupo de integrantes del ejército, ambos parodiando el performance *Un violador en tu camino*<sup>56</sup>.

La reacción adversa de gran parte de la sociedad y la parcialidad de la cobertura mediática son parte de un problema estructural enclavado en una sociedad machista y resultado de un Estado que opera como una máquina necropolítica y una población permeada por la subjetividad del endriago. Esta condición estructural y cultural legitima la violación de las mujeres, refuerza las actitudes de una sociedad que considera sus cuerpos como desechos y permite que un Estado, dispuesto a tolerar la desaparición y privación de las vidas de las mujeres, quede impune. Bajo estas condiciones, ¿de qué manera podemos confrontar la desaparición de los cuerpos?, ¿queda algún rastro de *vitalidad*? y si es así, ¿cómo podemos aprehenderlo?

Antes de intentar responder estas preguntas, es importante aclarar lo siguiente. Primero, el performance y la teatralidad de la violencia operan en un rango que va de la exhibición a la desaparición de los cuerpos; yo haré referencia a la desaparición. Segundo, los cuerpos de las trabajadoras sexuales de *La Plaza de la Soledad* están suspendidos en un estado de precariedad: silenciadas y desaparecidas bajo la lógica de la desposesión. Por lo que quiero reconocer la habilidad de sus cuerpos para reclamar y reapropiarse de un espacio al cual primero fueron desplazadas para luego, del mismo, ser removidas.

El potencial para hacer esto se encuentra en una *sustancia fugitiva* que quizá resulte inasible y cuya existencia excede el tiempo de la vida tal como la concebimos: un movimiento colectivo que se relaciona con lo que Paul Connerton (2011) denomina el *espíritu del luto*. “La afirmación de que las historias legitiman un orden contemporáneo del poder político y social es

---

<sup>56</sup> Para mayor contexto consultar los artículos periodísticos *How the viral protest ‘A Rapist in Your Path’ became a defiant anthem for 2019, Nunca más silencio: Así se vivió en CdMx el performance ‘Un violador en tu camino’* y “*Un violador en tu camino*”: *el respaldo, la burla y la réplica*, que fueron publicados próximos a las fechas en las que ocurrieron los acontecimientos descritos.

una afirmación persuasiva. Pero tiene por lo menos una deficiencia significativa. Es ciega a las historias que nacen del espíritu del luto” (p. 30).

Por último, localizaré este potencial en el encuentro con una fotografía que se desprende del proyecto *La Plaza de la Soledad*, considero al espíritu del luto como una fuente de una energía colectiva que circula entre todos nosotros, a través del tiempo, urdiendo pasado y futuro en lo que Rebecca Schneider (2018) denomina *resonancia interválica (intervallic resonance)* (p. 300). Schneider (2018) escribe “una fotografía por sí misma, sin importar si describe un gesto como imagen formal, hace un gesto hacia un futuro espectador” (p. 299). En esta fotografía la tensión se extiende a través del tiempo, es inaprensible y fugitiva, así como el espíritu del luto.

### ***Performatividad: El evento fotográfico persiste***

Siguiendo el giro icónico de Gottfried Boehm (2017), subrayo la necesidad de “ampliar los parámetros en las que son entendidas imágenes para no fijarlas bajo modelos de interpretación o signos específicos, ya que cada imagen es vista bajo diferentes condiciones de expresión y percepción” (p. 17). La existencia predominante de contradicciones posibilita el ejercicio de prácticas críticas. Como resultado de un encuentro con la imagen fotográfica, encuentro situado en los límites de lo imaginario y lo simbólico, propongo la posibilidad de *re-significar*, un acto donde la imagen es el punto de partida para la producción de *realidades alternativas posibles*<sup>57</sup>.

La naturaleza performativa de la imagen posibilita *(re)crear* la realidad que representa, la significación de la imagen se localiza precisamente en ese encuentro activo. Este proceso

---

<sup>57</sup> Schneider recupera el término *otherwise* a partir del llamado que hace Ashton Crawley para “hacer, performear, producir algo diferente a lo que tenemos”, para fines de este trabajo traduzco este concepto como *realidades alternativas posibles*.

creativo nos permite redirigir la realidad que se nos ha impuesto. De acuerdo con Azoulay (2012) “el encuentro con la imagen fotográfica continúa el evento de la fotografía que sucedió en otra parte” (p. 23). La fotografía es el resultado de un encuentro que “involucra a por lo menos cuatro protagonistas –una cámara, quien se encuentra detrás de la lente, quien se enfrenta la cámara y, quien se convierta en el espectador viendo el producto de este encuentro–” (Azoulay, 2012, p. 23). Este encuentro múltiple hace posible *el llamado y la respuesta*, es además un movimiento a través del tiempo y el espacio que excede a la experiencia individual.

En la fotografía de Goded no encontramos el retrato de un cuerpo humano de carne y hueso. Por lo que, a primera vista, uno de los personajes está ausente. Pero si *atendemos* la imagen, los rastros están ahí, pidiendo nuestra atención. Para poder escribir, hablar y convocar a los cuerpos desaparecidos, es necesario pensar en *realidades alternativas posibles*. Schneider (2018) escribe:

En la naturaleza de producción-reproducción iterativa de los medios (teatro, fotografía, cine, video, artes digitales, así como en las técnicas gestuales del cuerpo), la llamada o el grito circulan, de mano a mano, de pantalla a pantalla, de ojo a ojo, de dispositivo a dispositivo. (p. 51)

La imagen circula y sus impresiones vibran en cada encuentro como un espectro. No pienso en la imagen fotográfica como una interrupción sino como un flujo, una reaparición imbricada pero también como un borramiento.

### ***Rechazo y maniobra: ver más allá***

La selección de esta imagen tiene que ver con su ambigüedad, al permanecer en un momento de indeterminación permite una aproximación resbalosa y quizá más liberadora. Debo

aclarar que mi objetivo no es asignar un significado definitivo; en contra de la soberanía del punto de vista único, estoy a favor de un encuentro con la imagen que permita la apertura y la fugitividad expandiendo los límites bidimensionales de la imagen para que pueda convertirse en un *lieu de memoire*. Reconozco el importante trabajo de las feministas negras pues sus aportaciones que han sido fundamentales para el desarrollo de estas ideas, por lo que a continuación cito a las mujeres del *Practicing Refusal Collective* (Colectivo Practicando el Rechazo):

La práctica del rechazo que invoca el nombre del colectivo señala el rechazo del status quo como una forma de vida. Es el rechazo a reconocer un ordenamiento social que te interpreta como un ser fundamentalmente ilegible e ininteligible. Es un rechazo a adoptar los términos que disminuyen la subjetividad en la que uno es presentado y, una forma de usar la negación como una fuente generativa y creativa de poder desordenante para abrazar la posibilidad de vivir de otra manera (*otherwise*), la práctica del rechazo es un esfuerzo para crear una posibilidad ante la negación. (Campt, 2019, p. 25)

La práctica del rechazo, que sucede en lo cotidiano del día con día, está construida a partir de un *trabajo afectivo* que quiero conectar con el *movimiento* requerido para aproximarnos a los cuerpos que se encuentran en un estado de fragilidad. Quiero poner en práctica el rechazo a través de esta imagen fotográfica de un cuerpo (*des*)*aparecido*; para hacerlo, es fundamental que dejemos de ser espectadores pasivos y nos transformemos en testigos activos, aproximándonos a la imagen a partir de la *hapticalidad* término acuñado por Tina Campt (2019):

*Hapticalidad (hapticality)*: el trabajo resultado de sentir a través de la diferencia y la precariedad; el esfuerzo por sentirse implicado o afectado en modos que habilitan una

intimidad restaurativa; la manera en la que nos sentimos y cómo nos sentimos a través de los otros en la ausencia de contacto. (p. 42)

De acuerdo con Campt, la *hapticalidad* es el trabajo que demanda que uno (o nosotras) dibujemos una conexión que no está ahí, una difuminación del límite interior y exterior del marco. Un borramiento entre lo corpóreo y lo incorpóreo. Un desenfoque del ahora, del después, del futuro: una posibilidad múltiple.

Extendiendo los argumentos de Schneider, Azoulay y Campt, sostengo que esta fotografía es simbólica y opera como un vehículo, una puerta, un portal para *entrar en el tiempo*. Mi intención es transformar este encuentro fotográfico en un *compromiso* con la imagen y sus implicaciones, una transformación que implica por lo menos tres estados: *mirar lentamente*, *escuchar* y *abrir*.

### ***Mirar lentamente***

Estamos acostumbrados a pasar las imágenes, una tras otra, la que sigue, pasamos y seguimos, movimiento. Y es así como evitamos la persistencia y esquivamos la fijación de la imagen, evadimos la experiencia corporal, cancelando la posibilidad de que las imágenes cobren vida. Me interesa saber qué es lo que pasa si pausamos, qué sucede cuando tomamos la imagen en nuestras manos, cuando la dejamos por algunos minutos en nuestra pantalla, cuando regresamos a ella una y otra vez más... y una vez más. ¿Qué sucede cuando dejamos de consumir y permitimos que, por medio de la acumulación, un *ritmo lento* amplifique el significado, qué sucede cuando dejamos que la fotografía trabaje sobre nosotros?

Quedémonos con esta imagen, extendamos la duración y rehuyamos lo inevitable: la culminación de un acto violento, un cuerpo desaparecido, la ausencia de vida. Quedarnos con la

imagen implica una disposición corporal que habilita una *transmisión histórica*. La expansión del tiempo es fundamental para entender que en esta fotografía hay algo más de lo evidente, algo *vivo*. Hagamos una pausa.

Primero, intentemos reconocer lo que estamos viendo: un muro de concreto, una escena interior o exterior, indeterminable. Parte de la pared está cubierta por una oscura mancha, tizne; algo ha sido quemado, pedazos de madera. Un cuerpo delineado con aerosol, un grafiti, una práctica ilegal y furtiva. Los trazos en la pared de concreto son una moderna inscripción en piedra: un memorial, la intención de permanecer, *reaparecer*. En esta fotografía, el cuerpo ambivalente habla por aquellos cuerpos que han sido silenciados. Relaciono esta inscripción con las tablillas de maldición grecorromanas, “escritas en secreto, venenosamente, por o para el esclavizador, clavadas y enterradas porque estas hablan de lo que no puede ser enunciado” (Johnson, 2009, p. 106).

Mirar lentamente nos permite confrontar los silencios a través del tiempo, “los silencios a menudo juegan un papel crucial en aumentar la pragmática de los comienzos y finales” (Connerton, 2011, p. 54). Confrontar los silencios posibilita el surgimiento de una memoria viva y encarnada. ¿Estamos ante el final de las historias de lo *inevitable*, de las historias de los condenados, o es este el principio de las historias que las mujeres desaparecidas reclaman... podemos escucharlas, podemos verlas?

### ***Escuchar***

Por medio de un diálogo silencioso que genera una frecuencia particular, necesitamos comprometernos con la imagen de manera íntima, escuchar el silencio, ver lo invisible. Repentinamente la imagen gana peso, ¿acaso se vuelve palpable? Campt (2017) escribe, “el

silencio es una modalidad que rodea e infunde al sonido impacto y afecto, generando la posibilidad de registrarlo como algo significativo” (p. 4).

De acuerdo con el *Oxford Living Dictionaries* (Diccionario viviente de Oxford), escuchar es prestar atención al sonido o la acción. Cuando uno escucha, uno está escuchando lo que otros dicen y tratando de entender lo que significa. El acto de escuchar implica un complejo proceso afectivo, cognitivo y conductual. El proceso afectivo incluye la motivación de escuchar a otros, el proceso cognitivo incluye poner atención, entender, recibir e interpretar contenido y mensajes relacionales; y procesos de comportamiento incluyendo la respuesta a otros con retroalimentación verbal y no verbal. (*Listening, s/f*)

Christina Sharpe (2016) pregunta, “¿cómo podemos pensar (y repensar y repensar) preocuparnos de manera lateral, en el registro de lo intramural, en una configuración diferente de la violencia del Estado?” (p. 20). Schneider (2018) pregunta, “¿Cómo poder construir relaciones en y a través de la diferencia, piel a piel o movimiento a movimiento, en un mundo animado por el gesto y la respuesta reverberatoria?” (p. 305). Estas preguntas son un llamado al escenario social, nuestro actuar demanda un *proceso afectivo* que transforme el encuentro con la imagen en un compromiso.

La recepción y la interpretación del contenido tienen que ser transformados en un estado mucho más activo. Escuchar a la imagen, implica un *look for and look out* (buscar atentamente), abrimos a la resonancia de una frecuencia que perdura como práctica afectiva y relacional. Escuchemos la imagen: la ausencia de un cuerpo de carne y hueso, el grafiti de un cuerpo sin manos que extender, sin pies para moverse, un cuerpo incompleto que rechaza la clausura y la conclusión (*clousure*). La pared es un telón palimpséstico, si ponemos atención podemos ver las letras y símbolos en la pared que se desvanecen. El cuerpo *re-clama* el espacio, un espacio que

en algún momento fue de desplazamiento y de desaparición: el escenario del lugar de no-ser/no-estar; un quiasma en el lenguaje fotográfico, la semiótica de la violencia continúa.

Schneider (2011) escribe sobre el “evento duracional –que sigue en marcha a través de los aspectos circulatorios del llamado, las mecánicas reverberatorias de la interpelación, el llamado y la respuesta” (p. 140). Para la teórica “aproximarse al documento que circula, de manera duracional– un evento vivo que continúa– posibilita la dinámica de atestiguar como un llamado para rendir cuentas... dar cuenta de la atrocidad nunca podrá hacerse de manera completa, este acto debe continuar” (p. 140). De qué forma podemos relacionarnos con los cuerpos que la violencia ha tratado de borrar y, siguiendo a Sharpe (2016), “de qué manera podemos comprometemos y miramos uno al otro en formas que cambian a través del tiempo, lugar y espacio y que, aun así, perduran” (p. 101).

Escuchemos con cuidado, esta fotografía nos pide que miremos y que busquemos con cuidado (*look for and look out*) reconociendo nuestra corresponsabilidad. Compartir el escenario implica una participación activa, sentir de manera transversal, rendir cuenta de lo que estamos viendo, una afectación que nos hace responsables. La distinción entre lo animado y lo inanimado se borra, la imagen cobra vida; el vínculo entre lo individual y lo colectivo se dibuja.

### ***Abrir (portales): a lieu de memoire***

Si por medio del *trabajo afectivo* logramos *comprometernos* con esta fotografía y reconocemos el estado precario de un cuerpo que (*no*) *está presente*, ¿de qué manera podemos generar un reconocimiento encarnado?, ¿si regresamos a la imagen una y otra vez, podemos abrir la puerta para la *intranimación*<sup>58</sup>?, ¿es posible que los cuerpos desaparecidos actúen a través de

---

<sup>58</sup> Utilizo este concepto a partir de lo que refiere Schneider en entrevista con Lucia Ruprecht, (2017). *In Our Hands: An Ethics of Gestural Response-ability*.

los cuerpos con vida?, ¿de qué manera podemos dar un paso en el tiempo y crear un espacio para una *contrahistoria visual*?, ¿acaso nuestra participación puede reparar la violencia?

Quizá las respuestas rebasan esta investigación, pero por ahora podemos resonar en la frecuencia del rechazo, haciendo eco del reclamo de justicia. Esta fotografía es una imagen de una *re-aparición*, un acto de rechazo al silencio que la muerte impone/de la muerte impune. El encuentro con la imagen es un llamado colectivo, una alerta. La imagen murmulla y al mismo tiempo grita: *¡Oye! No te olvides de nosotras. Aún estoy aquí, mírame, quédate por un rato*. Los cuerpos desaparecidos se rearticulan en un solo cuerpo incompleto, la imagen adquiere vitalidad.

Leer las imágenes de esta manera es leer un medio (la fotografía) por medio de otro (el teatro), es acceder a la complicidad del encuentro vivo y la itinerancia de la esencia temporal que no solo “tuvo lugar” sino que “tiene lugar” en el la trepidación de un tiempo sincopado. (Schneider, 2011, p. 163)

La existencia de un tiempo sincopado en la frecuencia del rechazo genera la posibilidad de borrar el límite de lo que está dentro y fuera del marco generando una conexión. Por medio del *trabajo afectivo* el tiempo sincopado permite abrir un portal para transformar al encuentro fotográfico en un compromiso.

*Compromiso*: Una reconfiguración del encuentro fotográfico, visto a través de la intimidad. Un equilibrio frágil que es sobrecogedor e inefable a la vez. Una correlación. Un diálogo silencioso, la encarnación del espíritu del duelo; abrir un portal a través de la porosidad entre mundos.

-Estuve aquí   -Estoy aquí   -Estaré aquí

-Fui ella   -Soy ella   -Seré ella

-Aquí estuve   -Aquí estoy   -Aquí estaré

-Ella fui      Ella soy      -Ella seré

¿De qué manera *atendemos* a lo que inevitablemente *re-aparece*?, ¿Qué tipo de presencias necesitamos en este momento histórico?, ¿Qué sentido tiene comprometernos con la imagen fotográfica? Con estas preguntas en mente, pienso en el portal como la reconfiguración del *lieu de memoire*, un espacio para aprehender nuestra conexión a través de la precariedad y para tomar acción en contra de un Estado necropolítico y de la violencia machista. Un compromiso activo que implica extender la mano aun cuando nos impidan extenderla, nombrar cuando los nombres han sido acallados; ante la desposesión no cesar el reclamo, aparecer y rechazar la violencia permanente, reaparecer y rechazar la muerte inevitable. Abrir el portal nos permite establecer una conexión entre el concepto del espíritu del duelo de Connerton con *the wake* (la estela, el despertar), el concepto que Sharpe (2016) define como los “procesos, a través de los cuales pensamos en nuestras relaciones con ellos (los que no están); rituales por medio de los cuales se representa el dolor y la memoria” (p. 21).

Abrir un portal que nos permita asir el (in)evitable pasado en el presente, conectar las experiencias pasadas con las acciones presentes por medio de una relación *afectiva*. Comprometernos con la imagen implica el devenir de la encarnación de una realidad (in)existente, devenir inmanente de la imagen en un cuerpo.

(...)

Contarlos a todos.

Nombrarlos a todos para decir: este cuerpo podría ser el mío.

El cuerpo de uno de los míos.

Para no olvidar que todos los cuerpos sin nombre

son nuestros cuerpos perdidos.

(...)

El pasaje de Antígona González (Uribe, 2012, p. 13) reverbera en la misma frecuencia de la fotografía de *La Mujer (des)aparecida*<sup>59</sup> de la Plaza de la Soledad, frecuencia que borra los límites espaciales y temporales abriendo un portal en donde nos situamos y asumimos de manera comprometida la responsabilidad de los eventos de nuestros tiempos<sup>60</sup>.

---

<sup>59</sup> Me refiero a la imagen del proyecto de *La Plaza de la Soledad* de Maya Goded.

<sup>60</sup> Para ampliar el contexto actual de la violencia contra las mujeres ver *Foro "Violencia contra las mujeres y feminicidio: reflexión y propuestas"* disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=b38RJ3Uc8Zg>

### 3.2 El Cuerpo Herético

Sin embargo, no es (me parece) a través de la pintura como la fotografía entronca con el arte, es a través del teatro.

Roland Barthes,  
*La cámara lúcida*

#### Figura 2

Fotografía de *GESTUS* de Yvonne Venegas



Yvonne Venegas es una fotógrafa que nació en Estados Unidos y creció en la frontera, Tijuana una ciudad de contrastes y disparidades de raza, género, clase. Estudió en el *International Center of Photography* en Nueva York, cuenta con una Maestría en Artes Visuales de la Universidad de California. Ha formado parte de varias exposiciones colectivas en México, Bélgica, Perú, Polonia, España y Estados Unidos (Venegas Yvonne, s/f). Su trabajo fue premiado en la X Bienal de Fotografía del Centro de la Imagen en la Ciudad de México; obtuvo el premio *Magnum Expression Award 2010* de la agencia *Magnum Photos* y miembro del Sistema Nacional de Creadores del Fonca en 2011 y 2015.

Venegas suele realizar proyectos alrededor de temas relacionados con la imagen fotográfica, muchos de sus proyectos son autorreferenciales. Desde temprana edad tuvo contacto cercano con la práctica fotográfica, su padre es fotógrafo y propietario de *Venegas Fotografía*

*Fina* un estudio en Tijuana que, durante esos años, contaba con una creciente clase media. Esta experiencia permeó en su práctica, en una entrevista Venegas comenta:

Crecí en el estudio fotográfico de mi padre, para mí hacer foto también es ver cómo los otros desarrollan esa actividad. ¿Cómo pensar la fotografía desde sí misma? No sólo se trata de tomar fotos y exhibirlas, sino de reflexionar en la manera en que nos afecta su práctica. (Rodríguez, 2019)

En sus más recientes proyectos la reflexión que realiza alrededor de la práctica fotográfica es evidente. En *El lápiz de la naturaleza*<sup>61</sup> (2019), Venegas parte del título de Henry Fox Talbot, personaje clave y fundacional de la fotografía, y se pregunta “¿Es verdad que la naturaleza, es decir, la luz en el caso de la fotografía, crea lo que vemos en las fotos?” (Rodríguez, 2019). En este trabajo aborda de manera crítica la construcción de lo femenino a partir de la mirada de los “grandes fotógrafos”, una serie de retratos de mujeres y autorretratos en blanco y negro que reporducen las imágenes más icónicas de la historia de la fotografía.

En *Días únicos: el estudio y su archivo* (2019), lleva a cabo una revisión del archivo del estudio de su padre y hace una selección de las fotografías que fueron rechazadas y que no llegaron a las manos de los clientes por que no cumplían con los estándares requeridos. Venegas re-presenta a un grupo de la sociedad específico a través de la selección de fotografías de bodas de los miembros de la sociedad de clase media tijuanaenses de los años 70. Una activación del archivo que nos permite pensar otras posibilidades de la práctica fotográfica comercial. Estos proyectos siguen la línea que Venegas ha marcado a lo largo de su quehacer fotográfico.

---

<sup>61</sup> Proyecto homónimo al del proto-fotógrafo William Henry Fox Talbot. *El lápiz de la naturaleza* es el primer libro fotográfico conocido, 24 ilustraciones que mostraban las posibilidades de la fotografía, entre las que se encontraban imágenes de arquitectura, esculturas, naturaleza muerta, paisajes y algunas reproducción de litografías. Disponible para consulta en <http://www.gutenberg.org/files/33447/33447-h/33447-h.html>

*Gestus*, el proyecto de donde se desprende la fotografía que presento, es una serie conformada por 50 imágenes en blanco y negro con la Ciudad de México como locación. *Gestus* también es una aproximación de Venegas a la práctica fotográfica desde *otro* ángulo, en este caso el trabajo gira en torno al retrato, uno de los géneros más populares de la fotografía<sup>62</sup>. Como escribe Esther Gabara (2004), los retratos demandan una definición de identidad influenciada quien percibe al sujeto. “Los límites borrosos de la identidad causan problemas adicionales para la función mimética de un retrato, que depende de la noción de que los espectadores podrán reconocer el sujeto retratado” (p. 36).

*Gestus*, construye un relato posible a partir de una sobreposición de momentos imperfectos, el momento previo a la toma de la imagen, la víspera, la preparación. El espacio, la iluminación, la composición, la escena. Los personajes, la pose, el gesto. En el retrato el sujeto es revelado o documentado; en esta imagen se releva el acto fotográfico, se abre la toma y aunque no alcanzamos a ver la cámara podemos inferir que está presente.

La tecnología del retrato fotográfico expuesta, el espacio es un cubo blanco con las paredes desnudas, las cajas suavizadoras parecen reflectores que apuntan hacia el cuerpo. Ante la cámara, el sujeto fotográfico echa mano del repertorio de representaciones disponibles: el cuerpo de la mujer a gatas apoya pies, rodillas y manos en el piso. En este caso, el teatro es el medio para acercarme a la imagen fotográfica, donde *la teatralidad del retrato* permite leer el espacio de la fotografía como un espacio escénico y observar las representaciones que producen los cuerpos. La escena es la sesión fotográfica y el personaje principal es el cuerpo de la mujer,

---

<sup>62</sup> Desde sus orígenes el retrato fotográfico ha sido una herramienta utilizada para fines de clasificación, identificación, racialización, patologización y vigilancia. El retrato ha sido explotado de manera comercial y sobretodo en el ámbito de la publicidad.

donde el drama está subordinado a la sensación de verse a uno mismo y de ser visto como *otro*, reconocer al sujeto retratado a través de una mirada que es fluida y relativa.

### ***La teatralidad del retrato***

En el contexto de una cultura saturada por imágenes me parece importante retomar una de las tesis del filósofo Guy Debord (2006), “en las sociedades donde prevalecen las condiciones modernas de producción, toda la vida se presenta como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que se vivió directamente se ha trasladado a representaciones” (p. 117), relaciones mediadas por la imágenes. Por lo tanto, con la misma intención de Venegas, quiero atender la manera en que nos afecta la práctica fotográfica. ¿De qué manera el acto fotográfico está atravesado por la relación entre experiencia vivida y representación, la acumulación y la repetición?

Desde el primer momento el nombre del proyecto de Venegas, *Gestus* me remite a Brecht; *Gestus* como una práctica teatral, una actitud física que representa la condición del personaje donde el cuerpo es el protagonista. De acuerdo con Artaud, la teatralidad se refiere a todo aquello que no obedece a la palabra. Esta se encuentra ahí, en el cuerpo, en la escena, en la configuración de los signos corporales y espaciales, que rebasan el lenguaje textual. En esta fotografía podemos observar la teatralidad del retrato, que implica una relación ambivalente con lo real: algo del gesto parece exagerado; el gesto se repite y reaparece en el escenario fotográfico. Schneider (2014) especifica, citando a Barba “es cierto que la pose, como cualquier gesto, ritual y claramente cualquier *tableau vivant* es una cuestión de iteración comunicativa, el cuerpo decidido” (p. 23). Reiteración<sup>63</sup> del cuerpo a través de la pose, el gesto internalizado para

---

<sup>63</sup> La reiteración del gesto permite que este sea entendido de manera independiente a su autor, el gesto se entiende independientemente del sujeto que lo produzca.

reaparecer en el escenario fotográfico. La iterabilidad como un hilo de significado que vincula al personaje y al espectador.

*Teatralidad:* Es el resultado de una dinámica perceptiva donde el espectador distingue una conducta teatral en el sujeto mirado. Implica la iteración y conjugación de signos. La escena, el cuerpo y el gesto. Mímesis, presencia y ritual. El cuerpo se asume como personaje y apela a la imaginación del espectador, un acto de llamado y respuesta.

En esta fotografía, el artificio es revelado, podemos ver a los sujetos fotográficos<sup>64</sup> en búsqueda del gesto. Esta imagen nos permite ver el registro de la pose, la re-creación del gesto, un gesto internalizado en el cuerpo, que aparece en el escenario propicio. Pensando en el planteamiento de Schneider (2011) “qué es lo que hace el error, eso que hace falta, lo que no es del todo correcto de eso que intenta reproducirse y que sin embargo acierta” (p. 156). En esta imagen, el error es la toma abierta que nos permite ver el artificio del retrato fotográfico.

En su libro *La presentación del yo en la vida cotidiana*, Goffman (2007) plantea que “lo performativo se configura en la presentación del sí mismo” (p. 27). La dramaturgia es un ritual donde se crea un sentido de realidad compartida por lo menos durante cierto tiempo, la realidad social, es construida, reproducida y mantenida; estos rituales tienen un poder coercitivo. De manera paralela, Brecht (2015) sostiene que las personas no tienen rasgos de carácter propios o derivados de la naturaleza humana por lo que los personajes dramáticos expresan roles contruados socialmente. La fotografía como una escenificación de la realidad; la representación como resultado de la acumulación y la repetición.

---

<sup>64</sup> Recordemos que el acto fotográfico requiere por lo menos de un cuerpo, ya sea la persona detrás de la cámara, la persona frente a la cámara o bien la persona que observa la imagen fotográfica.

***El escenario / la tecnología de la imagen***

*Gestus* es un entrecruzamiento, un ejercicio de documentación de la práctica fotográfica, un quiasma. La imagen del acto fotográfico que revela la tecnología que empleada para generar el retrato. El escenario es el lugar donde tiene lugar la representación. El montaje y el escenario compuesto por otro, la toma y el momento seleccionados por Venegas, dejando al descubierto el artilugio. Si ampliamos la mirada, el encuadre de la imagen nos permite pensar en distintos planos de legibilidad, por un lado, lo que está dentro de los límites de la imagen y lo que está fuera del margen, lo que no aparece pero que asumimos como presente.

En esta fotografía se revela el trabajo del cuerpo requerido para generar una imagen y la interacción de los cuerpos presentes; en el plano interior, lo que vemos dentro de los límites de la imagen, una escena es sencilla, dos suavizadores para iluminar al sujeto fotográfico, cuerpo activo; en el plano exterior, fuera del alcance de la vista, no alcanzamos a ver a quien se encuentra detrás de la cámara, cuerpo activo; y en un metaplano, Venegas y su cámara observando el acto fotográfico y a partir de este generando una imagen, cuerpo activo.

Poner atención en el escenario fotográfico nos permite develar las capas de significado y la multiplicidad de lecturas que permite el encuadre. La tecnología del acto fotográfico es expuesta, poniendo al descubierto el medio. La toma abierta nos permite ampliar la mirada para entender el desdoblamiento que sucede cuando confrontamos al retrato en un espacio escénico donde se produce una representación para ser mirada por otros (quien está detrás de la cámara, quien presencia el acto fotográfico, quien mirará la fotografía). En la imagen de Venegas, el acto fotográfico es dramatizado a través de este entrecruzamiento de planos.

En su ensayo *Stieglitz: equivalentes*, Krauss (2002), se refiere a las puertas como articulaciones móviles entre dos espacios. Para pensar en el plano interior y exterior de esta

fotografía, retomo lo que la teórica escribe respecto a la puerta giratoria, a partir de la imagen que emplea Walter Benjamin.

La puerta giratoria está construida de tal manera que no presenta ninguna diferencia entre las superficies interiores y exteriores –o, mejor dicho, no presentan más que una diferencia provisional y funciona de tal manera que está a la vez abierta y cerrada–. En el campo de acción de la puerta giratoria, el acto significativo que consiste en pasar de un espacio a otro se desarrolla sin referente fijo y estable. (Krauss, 2002, p. 146)

Al revelar la tecnología de la imagen, la fotografía de Venegas, como una puerta giratoria, nos permite desplazarnos a un espacio donde dejamos de ser espectadores y nos volvemos testigos del acto fotográfico; la conciencia del escenario fotográfico modifica nuestra percepción. El retrato como el teatro se crea para para ser mirado, *experimentado*<sup>65</sup>.

### ***El cuerpo / el gesto***

En el escenario del acto fotográfico, donde la cámara es un vínculo entre quien toma la foto y quien posa; el cuerpo de quien es retratado cobra un papel fundamental. Como escribe Taylor (2011), sabemos que “el cuerpo no es un espacio neutro o transparente; el cuerpo humano se vive de forma intensamente personal (mi cuerpo), producto y copartícipe de fuerzas sociales que lo hacen visible (o invisible)” (p. 12), la teórica del performance habla de “la representación, la transmisión de conocimiento a través de gestos corporales, la mirada del espectador y el uso del espacio” (p. 12), como ejemplos de los elementos que articulan los artistas del performance en su práctica; elementos que también cobran importancia en el acto

---

<sup>65</sup> Término que propongo y que explico más adelante, ya que considero necesario hacer una diferencia entre una experiencia pasiva y receptiva y experimentar como un verbo activo que se deriva de la experiencia. Distinto a experimentar.

fotográfico. Retomo lo anterior para pensar en las posibilidades del cuerpo que se re-presenta ante la cámara a través del gesto, considerando la tensión que se desprende del acto de posar ante el aparato fotográfico.

Para Barthes, hay dos paradojas esenciales e incómodas en el acto de la presentación fotográfica o la autorrepresentación. Primero está el deseo de que la imagen fotográfica "coincida con mi yo (profundo)", sabiendo que "mi propio yo, nunca coincide con la imagen"; la "Fotografía es el advenimiento de mí mismo como otro". En segundo lugar, el sujeto posando se convierte en un objeto, no solo en la impresión fotográfica real sino en el proceso mismo de objetivarse a través de la propia pose. Tal proceso, confiesa Barthes, lo hace "sufrir invariablemente una sensación de falta de autenticidad, a veces de impostura". "No soy sujeto ni objeto, sino un sujeto que siente que se está convirtiendo en un objeto". (Shusterman, 2012, p.70)

Teniendo esto en cuenta, me interesa centrar la atención en el cuerpo que aparece en el plano interior de esta fotografía: una mujer con un cuerpo voluptuoso en ropa interior negra, medias estampadas y tacones negros, las uñas pintadas y una pulsera metálica gruesa en el antebrazo derecho. Como explica Taylor (2011), citando a Butler, el cuerpo no es un espacio neutro, es un lugar donde reside la sedimentación de actos de género, y está atravesado por categorías como la sexualidad, raza, clase. "El cuerpo en sí, no existe aparte de su enunciación, es producto de sistemas discursivos y performativos" (p. 15). El cuerpo es como un personaje que reproduce un repertorio de gestos aceptables y permitidos a partir de lo que dicta el discurso hegemónico de la feminidad en un contexto específico. Ante la cámara y la mirada, la construcción de un cuerpo sexualizado, sujeto que se convierte en objeto, un cuerpo explícito. ¿Puede éste volverse herético, es decir, puede recobrar agencia en el proceso de la objetivación?

La imagen fotográfica es un fragmento del tiempo, un corte de la secuencia donde la interrupción del movimiento potencia el gesto y permite ver los sedimentos; el cuerpo fotográfico que deviene gesto, un gesto cargado de significado social. En *Gestus*, la fotografía capta ese momento donde el cuerpo echa mano del repertorio de lo femenino. El cuerpo actúa como un personaje e internaliza los modelos de comportamiento socialmente apropiados.

De acuerdo con Jones (2002), “la presentación performativa del yo, ya sea fotográficamente documentada o "en vivo", siempre es una *actuación* del otro... donde se producen sujetos encarnados” (p. 965). Es en este espacio de intercambio de subjetividades donde ocurre la encarnación de los sujetos. En esta fotografía voy a referirme particularmente a la encarnación de un cuerpo atravesado por el género, producto de los sistemas discursivos y performativos que van sedimentándose en el cuerpo. Una práctica de improvisación en un escenario constrictivo, el autor del género siempre se encuentra fuera de uno mismo, es decir en un cuerpo social que no tiene un solo autor. El género siempre se está “haciendo” con o para con otro, aunque el otro sea sólo imaginario (Butler, 2006, p. 13). De nuevo un gesto, la imagen señala en tanto estiliza algo, la presencia de una esencia que no existe, el género. Butler señala que:

Mi agencia no consiste en negar la condición de tal constitución. Si tengo alguna agencia es la que se deriva del hecho de que soy constituida por un mundo social que nunca escogí. Que mi agencia esté repleta de paradojas nos significa que sea imposible.

Significa sólo que la paradoja es la condición de posibilidad.” (2006, p. 16).

Mirando el cuerpo explícito que aparece imagen de Venegas, quiero plantear las preguntas formuladas por Schneider (2011): ¿Puede una pose presentarse como evidencia de una agencia activa si la acción esencial es teatral, citacional o siempre en una relación anacrónica o

temporalmente sincopada con la acción? ¿El “problema” con el género está vinculado, históricamente, a la mimesis, la mascarada y la teatralidad de la imitación, la copia, el segundo sexo? (pp. 152-153). Y agrego, ¿Cómo se proyecta un cuerpo que se sabe observado? ¿La mujer fetichizada logra convertirse en un sujeto con agencia? ¿Es el cuerpo, es un doble, es la máscara?

Propongo ampliar la mirada y observar la agencia del cuerpo, que establece una relación crítica con el género a través del gesto. Superando las limitaciones del régimen visual y la normatividad del género que impone la mirada hegemónica para develar al *cuerpo herético explícito*.

Si mi hacer depende de qué se me hace o, más bien, de los modos en que yo soy hecho por esas normas, entonces la posibilidad de mi persistencia como “yo” depende de la capacidad de mi ser de hacer algo con lo que se hace conmigo. (Butler, 2006, p. 16)

Para Butler (2006), esto no significa que seamos capaces de rehacer el mundo, sino que más bien hay un nuevo rumbo de lo humano que se genera durante el proceso de rehacer lo humano, “es al reconocer los términos que restringen la vida y las posibilidades del género que emerge la crítica” (p. 17). Repensar lo humano implica pensar en los marcos dentro de los que se configura *lo humano* para pensar en la posibilidad de otras configuraciones y generar una *contrahistoria visual*.

El contacto sensorial, la tactilidad explícita y dispuesta entre el espectador y lo visto, existe como un inconsciente óptico<sup>66</sup>, como un secreto del perspectivismo que el capitalismo ha explotado a su favor para crear una falsa separación entre el espectador y el sujeto observado tal como la falsa separación entre productor y consumidor.

(Schneider, 1997, p. 536)

---

<sup>66</sup> Término que hace referencia al empleado por Walter Benjamin en su ensayo “A small History of Photography” (1979).

Si reconocemos la artificialidad de esta distinción y nos comprometemos como testigos activos, a través de un contacto sensual que enreda y liga a los cuerpos de quien mira y es mirado, una complicidad y un compromiso, una *visualidad táctil* que modifique al inconsciente óptico; quizá logremos contrarrestar los efectos de la mirada hegemónica. Si la inestabilidad y la artificialidad de las posiciones de género se vuelve evidente, si nuestra mirada es consciente, podemos rechazar la imposición del régimen visual y la normatividad del género. Como escribe Butler, “necesitamos pensar en un mundo donde ni la ropa, ni la pose, ni los atributos del cuerpo, tienen algún significado en relación al género” (*apud* Schneider 2010, p. 540).

Citando a Phelan (2002), “nuestro encuentro con el retrato fotográfico duplica el encuentro fotográfico previo entre fotógrafo y modelo” (p. 981). En este re-encuentro, el objeto aparentemente inmóvil se vuelve sujeto a través de mi mirada encarnada, de mi respuesta activa a su actuación en el escenario fotográfica y apropiación del gesto. Una respuesta corporal donde el discurso internalizado del género moldea y limita mi manera de *experienciar* la imagen.

*Experienciar*: Una práctica situada en un momento y espacio particular que implica la disposición corporal en un momento de estasis que genera una subjetivación recíproca, una mimesis sensual. Una desviación<sup>67</sup> de la mirada que vuelve a sí misma, trastornando la unidad corporal al relacionarla con la vastedad de lo que se extiende afuera.

A través de esta práctica logramos establecer una relación sujeto-sujeto, colapsando la distinción entre quien observa y quien es mirado. En el marco de la teatralidad la mirada se vuelve recíproca, reconozco el gesto que miro, reconozco el cuerpo que observo. Un tránsito que permite una reapropiación donde no existe el original, sino un mimetismo una reapropiación de

---

<sup>67</sup> Recupero el término de *desviación* en el sentido que le da Jean-Luc Nancy (2007): ...debe extenderse. Al extenderse, se desvía de sí-no se divide verdaderamente, no se corta, sino que se desvía. De este desvío, debe regresar, volver a “sí misma”. Pero esta vuelta pasa por un afuera. Solamente allí ella podría constituirse en “adentro” y en egoidad. (p.10)

lo apropiado: *Cuerpo-fetiché-cuerpo / Carne-gesto-carne*. El cuerpo se mueve en el escenario, un solo show para mirarse a sí mismo en los ojos de quienes lo observan, la elección del gesto, el corte temporal de la cámara. Mi mirada le otorga agencia al cuerpo o el cuerpo le otorga agencia a mi mirada, nuevamente un quiasma.

*Experienciar* la imagen de Venegas, implica pensar en el metaplano más allá del escenario falocéntrico dispuesto por la mirada hegemónica y situar nuestra mirada en un metaescenario donde ni la ropa, ni la pose ni los atributos corporales tienen ningún significado respecto al género, la distinción entre cuerpo, doble y máscara se diluye. En este metaescenario la mirada no consume al cuerpo, sino que dialoga, se cuestiona a sí misma y se toca.

Si el cimientamiento de la identidad de género es la repetición estilizada de actos en el tiempo, y no una identidad aparentemente de una sola pieza, entonces, en la relación arbitraria entre estos actos, en las diferentes maneras posibles de repetición, en la ruptura o la repetición subversiva de este estilo, se hallarán posibilidades de transformar al género. (Butler, 1998, p. 297)

A primera vista parece que en esta imagen no hay tal ruptura, el gesto como parte de la “reserva de actitudes estereotipadas que constituyen elementos de significación ya establecidos” (Barthes, 1995, p. 18), se repite. Consideremos que la escena fotográfica, desde un principio, está orientada hacia un futuro en donde puede ocurrir un cambio, “hacer que la reproducción sea explícita es un esfuerzo por pedirle a un tiempo que se sitúe una relación crítica con otro tiempo” (Schneider & Ruprecht, 2017, p. 110), el tiempo en el que se realiza el gesto y el tiempo en el que se mira el gesto. Si miramos conscientemente a partir la mimesis sensorial que implica la visualidad táctil, bajo las capas de la opresión del régimen visual podemos resignificar la norma reconociendo la agencia del cuerpo explícito que se vuelve herético. Como sostiene Bulter

(2006), nacer mujer es entonces nacer con una feminidad apropiada, el género es una categoría histórica no una correspondencia anatómica. “Los términos para designar el género nunca se establecen de una vez por todas, sino que siempre están en proceso de ser rehechos” (p. 25).

*Cuerpo Herético*: cuerpo que desafía las normas establecidas a partir de la reapropiación de éstas. Por medio de la elección deliberada de un gesto rechaza la imposición del discurso hegemónico. Su actuación se desplaza a un metaescenario donde el cuerpo fotográfico se encarna a partir de una mirada consciente, a partir del llamado y la respuesta, una mirada recíproca.

A partir de esta mirada consciente, la pose puede presentarse como evidencia de una agencia activa, el cuerpo que se sabe observado también observa, haciendo y deshaciendo estereotipos. Es en la mimesis y en la teatralidad de la imitación donde la puerta giratoria nos permite transitar a un espacio de significación que no está limitado por las normas del género ni el discurso hegemónico: el metaescenario de la fotografía, un espacio *queer*, en palabras de Sedgwick (1993), “una red llena de posibilidades, aberturas, superposiciones, disonancias y resonancias, lapsos y excesos de significado donde los elementos constitutivos del género y de la sexualidad de cualquier persona no están hechos (o no pueden hacerse) para significar monolíticamente” (p. 8), aquí la máscara es múltiple, el fetiche desaparece y el cuerpo se encarna. *Cuerpo-fetiché-cuerpo. Carne-gesto-carne.*

### 3.3 El Cuerpo Familiar

El retrato está suspendido entre dos extremos: por un extremo, el de la semejanza y, por el otro, el de la extrañeza. Por un lado, identifica, y por otro, se distancia.

Jean Luc Nancy,  
*Portrait*

#### **Figura 3**

*Fotografía de Kinderwunsch de Ana Casas*



Casas nació en España en 1965, en 1974 se mudó a la Ciudad de México, donde estudió fotografía, pintura e historia, se dedica a la fotografía desde 1983. A partir de ese año y hasta 1985, tomó clases en la Casa de la Fotografía, que más tarde daría origen al Centro de la Imagen, de 1985 a 1989 formó parte del Taller de los Lunes, fundado por Pedro Meyer (Hernández, 2013, p. 33). Se integró al Centro de la Imagen en 1994, como coordinadora del área académica y desde 2007 y es asesora del Seminario de Fotografía. En 2012 fundó Hydra + Fotografía, con Gabriela González Reyes y Gerardo Montiel Klint, una plataforma para generar proyectos relacionados con el medio de la fotografía (Casas, s/f). En este espacio, Casas implementó un programa educativo conformado por talleres, seminarios, tutorías personalizadas para proyectos fotográficos, su papel en la educación y difusión de la fotografía es parte fundamental de su carrera profesional. Fue coordinadora del programa fotográfico del Centro de las artes de San

Agustín de 2007 a 2015. Desde 2016, realiza el programa Incubadora de Fotolibros y en 2017, junto con Maya Goded y Gisela Volá, desarrolló el taller Modos de ver: Fotografía con perspectiva de género (Casas, s/f).

La obra de Casas tiene intenciones documentales, aparejadas de una búsqueda expresiva interna, una fotografía estética y autobiográfica. La fotógrafa conjuga el fotodocumentalismo con la fotografía conceptual teniendo como resultado proyectos que caben dentro de lo que la investigadora Laura González define como *fotografía mexicana contemporánea*. A través del medio fotográfico y formatos híbridos, sus proyectos muestran un amplio interés por la crítica de la representación. El trabajo de Casas se centra en la exploración de la identidad y la memoria, la experiencia del cuerpo vivido, la vida cotidiana y la subjetividad de la fotógrafa, lo que posibilita una lectura desde los márgenes del discurso hegemónico.

*Cuadernos de dieta*, es un proyecto fotográfico donde Casas retrata su propio cuerpo y sus cambios, una antropología corporal que va registrando la transformación de su apariencia a partir del control de su peso. A lo largo de 14 años desarrolló el proyecto *Álbum*, que comprende una serie de imágenes en Viena. Fotografías donde aparece principalmente junto a su abuela pero también con otros miembros de su familia. *Álbum* es un proyecto que incluye el desarrollo de un libro publicado en el año 2000 y una exposición, donde se incluyen textos, diarios y fotografías de archivo de sus antepasados. Estos trabajos son una muestra de la manera de Casas de aproximarse a la fotografía: proyectos de largo aliento, que conjugan la fotografía, el archivo y el texto; desarrollados a partir de lo íntimo y lo personal, donde el cuerpo es el eje articulador. El autorretrato es una constante en su trabajo, como señala Jones (2002) “la fotografía de autorretrato, se convierte en una especie de tecnología de encarnación, y sin embargo, paradójicamente, señala nuestra debilidad e incoherencia como sujetos vivos y encarnados” (p.

950). Casas amplía su cuerpo en los cuerpos de otros, presenta su cuerpo en relación a otros cuerpos. En *Álbum* la fotógrafa aparece al lado de su abuela, su madre y su hermana y en *Kinderwunsch*, el proyecto de donde se desprende la fotografía que presento, junto a sus hijos.

En estos proyectos Casas lleva a cabo un borramiento de lo público y lo privado desafiando las representaciones hegemónicas del cuerpo femenino, un cuerpo en constante estado de cambio. En *Cuadernos de dieta*, la obsesión por el control del peso y la apariencia física impuesta por la norma social. En *Álbum*, el cuerpo que envejece, el cuerpo para la muerte. En *Kinderwunsch* el cuerpo que es madre, el cuerpo para otros. La obra de Ana Casas, nos coloca en una posición extraña, un espacio dislocado. Nuestra mirada parece estar invadiendo el espacio de la imagen, traspasando los límites, muy cerca de los cuerpos. Fotografías que inquietan y que pulsan. Un pasado que retorna de manera vertiginosa, fragmentos que resultan demasiado familiares. La intimidad expuesta.

### ***Más allá de la madre buena y la mala madre***

Como resultado de las construcciones socioculturales de la feminidad y de los códigos de representación binarios, nuestra mirada está condicionada a distinguir entre la dicotomía de la buena o a la mala madre, los estándares de la maternidad glorificada<sup>68</sup> pesan sobre nuestras espaldas. El concepto monolítico y esencialista de la mujer abnegada dispuesta a la entrega total que pone sus capacidades al límite, esconde el cansancio, la frustración, la culpa, el enojo, el arrepentimiento y el deseo. Entender y vivir la maternidad fuera del marco de la cultura

---

<sup>68</sup> La maternidad como “destino único” de las mujeres, es resultado de los discursos normativos que clasifican entre madres buenas y malas madres. Suprimiendo las experiencias de los diversos tipos de maternidades y las domestica por medio de la institución de la familia.

patriarcal es una lucha que aún no se gana pues su conceptualización, así como sus implicaciones han sido relegadas a la esfera privada.

*Kinderwunsch* el proyecto de donde se desprende la fotografía que presento, es un trabajo que complejiza la concepción hegemónica de la maternidad y revela capas más profundas; la maternidad como una experiencia llena de contradicciones. Casas empezó en este proyecto en 2006 y el desarrollo de este trabajo fotográfico le tomó seis años, aunque bien puede leerse como una continuación de sus anteriores trabajos. Esta serie es un registro vivo donde los hijos de Ana son una extensión de su corporeidad biológica, emocional y fotográfica.

*Kinderwunsch* es un libro donde textos y fotos construyen una narración que explora la complejidad de la experiencia de la maternidad y de la relación entre mis dos hijos y yo. (...) Su columna vertebral es este tejido en constante cambio de las relaciones entre nosotros en el proceso de convertirme en madre y de la construcción de la identidad de ellos. Como en mis trabajos anteriores, el cuerpo y la casa son ejes fundamentales del proyecto. (Casas, s/f)

El proyecto está compuesto por una serie de imágenes a color que fueron tomadas en la casa<sup>69</sup> de la fotógrafa. Fotos donde predomina el contraste, tonos fríos donde sobresale el color rojo de algunos elementos de la casa, sillones, sábanas y juguetes. La obscuridad de las imágenes se opone a la piel de los cuerpos, siempre iluminada, imágenes que producen un efecto onírico. En la serie, también se integran imágenes de los ultrasonidos y fotos de Casas en la sala de hospital. Las imágenes se complementan con textos que corresponden a reflexiones personales atravesadas por la maternidad en torno a su relación con sus padres, su abuela, sus hijos.

---

<sup>69</sup> La casa como el origen, el espacio privado que se le ha dado a la maternidad, es expuesto por medio de la fotografía.

Para ella la fotografía es una búsqueda de apariciones de una realidad no siempre visible, está interesada en el espacio enigmático que elude las interpretaciones, un espacio singular para cada espectador (Casas, s/f). *Kinderwunsch* es una palabra alemana que se traduce como el deseo de tener un hijo<sup>70</sup>. El proyecto fotográfico complejiza la concepción de la maternidad, pone en evidencia sus tensiones y contradicciones. Experiencia vivida en un cuerpo femenino, identidad contingente y movediza. Las fotografías de *Kinderwunsch* desacralizan el concepto de la buena madre acuñado por la lógica patriarcal, que sostiene la maternidad y la familia tradicional como el centro de la sociedad capitalista. Para la fotógrafa, “la maternidad tiene que ver con la sexualidad, el problema es que la sexualidad se considera como algo que no se debe ver. Y la sensualidad tiene que ver con el contacto, con el roce, con el vínculo” (EFE, 2014).

La obscuridad de la imagen y las líneas del borde del tapete rojo llevan nuestra atención hacia el centro de la fotografía donde, iluminados por una luz artificial, se encuentra el hijo y la madre, un cuerpo en relación a otro. Resalta el blanco de la playera del niño y del papel higiénico. A primera vista parece ser una escena de un niño que juega con su madre, sin embargo, hay algo de siniestro en la foto, enfatizado por la saturación del color, la sombra y la luz. Casas aparece inmóvil, mientras que su hijo está en movimiento. Esta imagen resulta extrañamente familiar, un sentimiento, una emoción que se deriva de lo *unheimlich*, que Kristeva define claramente.

Esta inmanencia de lo extraño en lo familiar se considera una prueba etimológica de la hipótesis psicoanalítica según la cual “la inquietante extrañeza es esa variedad particular de lo terrorífico que se remonta a lo conocido desde hace mucho tiempo, a lo familiar desde hace mucho tiempo”, lo cual confirma para Freud las palabras de Schelling según

---

<sup>70</sup> “Casas se sometió durante cinco años a un tratamiento de fertilidad” (EFE, 2014).

el cual “se llama *unheimlich* a todo lo que, estando destinado a permanecer en el secreto, en lo oculto ha salido a la luz”. (Kristeva, 1996, p. 359)

Si miro la fotografía, hay algo que reconozco, pero no logro identificar del todo. El retrato de la relación madre-hijo nos permite el acceso a un infra-saber, pero a la vez genera cierta resistencia, un saber que preferiríamos ignorar<sup>71</sup>. Como señala Boehm (2017), “podemos observar que la atención del observador es dirigida por indicadores dentro de la imagen que, independientemente de la índole que sean, hacen referencia a subtextos o textos existentes que se encuentran fuera de la representación” (p. 52). Aunque parezca ocultarse, hay una verdad expuesta, el *punctum*, eso que me lastima y punza. La fotografía se carga de significado, se vuelve pesada, los significados se acumulan y traslapan.

El cuerpo de donde se desprende la existencia del otro, el cuerpo de madre, se encuentra desnudo, expuesto, rendido. De rodillas, Ana tiene la misma altura que su hijo. El niño la ha cubierto casi por completo con papel higiénico blanco, este simula un velo que cubre toda su cabeza y rostro. El endeble material cubre la mayor parte de su cuerpo, dejando al descubierto parte de sus senos y pezones, rodeando un vientre abultado hace un alto y deja ver el pubis cubierto de vello, unos muslos gruesos y apenas parte de sus manos. En este cuerpo, recio y vulnerable a la vez, hay una honestidad inefable.

El *kinderwunsch* de Casas es también el deseo por llenar los propios huecos de su infancia. Esta foto es un canal que la guía de nuevo a sí misma. “Cada hijo es otra visita a la propia infancia (...) El deseo en el cuerpo” (Casas, s/f). La maternidad como un acto que también es egoísta, un sufrimiento placentero. En la foto no vemos el rostro de Ana, a pesar del ritual fotográfico que demanda su presencia, ella parece estar en otra parte, en otro tiempo. La

---

<sup>71</sup> Como mencioné al principio de este trabajo, la hegemonía no solo afecta a las representaciones, sino que limita nuestra mirada. Estamos condicionados para pasar por alto lo que no encaja con la norma.

fotografía captura a los dos cuerpos en una relación íntima de intercambio en un mismo espacio, sin embargo, genera un tiempo sincopado, una cesura entre el pasado de su infancia y el presente con su hijo. La fotografía pulsa y resuena, distorsionando el tiempo lineal, mirando simultáneamente hacia el pasado y hacia el futuro.

### *Imagen espejo*

De acuerdo con Mulvey (2003) retomando a Lacan, la imagen constituye la matriz de lo imaginario, de reconocimiento o reconocimiento equivocado y por lo tanto la primera articulación de Yo. Como si la fotografía tuviera una doble exposición, dos continuos temporo-espaciales que se superponen. A través de la mirada la imagen singular se transforma en un evento múltiple. ¿Qué es lo que veo cuando miro esta fotografía?, ¿a quién estoy mirando?, ¿qué es eso que sale a la luz a pesar de que estaba destinado a permanecer oculto? Un pasado (im)propio, algo reprimido que retorna. Experiencias que sólo pueden transmitirse con un lenguaje primario que resulta insuficiente. De acuerdo con Elissa Marder (2012), para Barthes la fotografía como medio es letal ya que “la muerte se elimina del ámbito del lenguaje y se inscribe directamente sobre el cuerpo” (p. 149). La significación de esta imagen que no está del todo mediada por la palabra. Cada vez que la miro, esta foto me provoca desconcierto y desorientación, pequeñas nostalgias que van acumulándose en el cuerpo.

Hoy veo a mi madre y pienso en la fotografía de Casas, necesito volver a ella, ampliar la mirada para entender qué es eso que me punza. ¿Qué pasa si miro la imagen como un deseo por llenar los propios huecos de mi memoria? ¿Qué sucede si miro al hijo y a la madre como una extensión de mi cuerpo?

El claroscuro de la fotografía envuelve a los cuerpos y protege mi mirada. Miro la foto, al fondo la puerta semiabierta es una señal; por medio del deseo, intento asir el pasado que se evapora y conectar la memoria intermitente con las acciones presentes. En ese contraste de luz y sombras, intento abrir un portal por medio de una relación *afectiva*, en un momento de estasis someto mi cuerpo para *experimentar* la imagen en un momento y espacio particular, nuevamente desviando<sup>72</sup> la mirada. A partir de la foto de Casas, siento el peso de la presencia de los recuerdos ausentes, memoria que tiene que ser reconstruida. Algo que no reconozco como propio, sin embargo existe, una carga de falta de sentido y la necesidad de encontrar eso que me es familiar; más que cualquier certidumbre por lo menos la sombra de un recuerdo.

Esta foto es un pasaje hacia un pasado im-propio, quizá porque yo fui ese niño. Es un nodo que re-articula una memoria compuesta por algunas zonas luminosas y otras llenas de sombras, inaccesibles, una profundidad inabarcable. Esta imagen genera un encuentro de realidades múltiples en un plano que me es ajeno, memoria voluntaria e involuntaria, el intersticio entre el presente y el pasado, memoria capaz de darle vida a los cuerpos sin vida. Las imágenes mentales se traslapan con la imagen fotográfica. Algo que estuvo ahí pero que ya no está, algo que permanece de manera móvil y me acecha.

Esta fotografía es un espejo roto, de manera fragmentada aparecen capas de significado. Por un lado, la fotografía me provoca esa experiencia familiar que me desconcierta, la naturaleza ambivalente de la imagen entre lo vivo y lo muerto, entre lo que es y lo que fue. El *punctum* se genera en un espacio fuera del margen de la foto, un lugar que está inevitablemente conectado a mi experiencia. En la foto aparece el cuerpo de Ana inmóvil, aparentemente rendido, su hijo envolviendo su cuerpo como si este le perteneciese –el cuerpo de mi madre–.

---

<sup>72</sup> *Desviación* en el sentido que le da Jean-Luc Nancy (2007).

Si bien la foto es el resultado de un encuentro que ya pasó, al mirar la foto de Casas se desprende una necesidad de ver eso que pertenece a otro tiempo, interrumpir el flujo progresivo, nuevamente una desviación de la mirada. Imagen espejo, intento reconstruir y modificar un pasado fragmentado por medio de la rememorización. Belting (2005), escribe “sabemos que todos tenemos o que todos poseemos imágenes, que viven en nuestros cuerpos o en nuestros sueños y esperan a ser convocadas por nuestros cuerpos para aparecer” (pp. 305-306). Al mirar la fotografía, esta me devuelve el indicio de una parte esencial de mi vida.

*Rememorar*: es la respuesta activa que se genera a partir de mirar la fotografía lateralmente y encontrar la cesura que permite la reconstrucción de la memoria a partir de recuerdos y deseos. Una desestratificación que se logra través de una experiencia corporeizada en el presente.

No puedo envolver el cuerpo de mi madre, no puedo acercarme. –Ya no soy una niña–. Esa verdad que resulta del *no-olvido* se me escapa. Miro la foto a partir de la insuficiencia que implica habitar esa cesura para encontrarme, para encontrarla: la imposibilidad es lo que me pincha. Estoy cada vez más lejos de mi madre, no recuerdo mi infancia. Como invocar los recuerdos, estoy de rodillas al igual que Ana, me rindo. La presencia de la ausencia me sofoca, su sombra es demasiado pesada. Con las mismas intenciones de Ana, intento visitar mi infancia para poder establecer una relación con mi presente. No lo logro, yo soy ese niño que envuelve el cuerpo de su madre y borra su rostro. El cuerpo sin rostro es un cuerpo que me aloja incómodamente, se muestra como una presencia corporal llena de posibilidades que resulta apabullante. Al mirar esta foto, que es una evidente señal del paso del tiempo, me siento expuesta, *el punctum* inevitablemente está ligado a la muerte y el hecho de nunca estar preparado para ella.

Algunos idiomas, como el alemán, hacen una distinción entre el término la memoria como un archivo de imágenes (*Gedächtnis*) y la memoria como una actividad que es una recolección de imágenes (*Erinnerung*). Esta distinción significa que poseemos y producimos imágenes. En cada caso, los cuerpos, sirven como un medio viviente que nos hacen percibir, proyectar o recordar imágenes y también habilita a nuestra imaginación para censurarlas o transformarlas. (Belting, 2005, p. 306)

El deseo de liberarme del sentimiento de olvido precede a la imagen. La luz que hace posible la fotografía es la misma que me ciega si la miro de frente. Situada en la cesura entre pasado y presente, vuelvo a la foto, a partir de la insuficiencia y de la imposibilidad de la *vis a vis*, el encuentro con la imagen surge a partir de una mirada lateral, un deseo por atravesar el tiempo –rememoro–. El pasado emana de la fotografía y me cubre en un encuentro de silencio, omisiones y exclusiones que imposibilitan mirar hacia atrás y regresar a casa. Fotografía pulsante y punzante, mirada deseante. La necesidad de un trabajo afectivo sostenido para rechazar, re trabajar y deshacer un pasado que parece espectral. Inefabilidad, imposibilidad, cercanía y lejanía. Las palpitations aumentan su ritmo, el lenguaje no alcanza a describir la imagen, es insuficiente, retorno a lo simple –No seré madre–.

### 3.4 Lo que Permanece

*The Past –or, more accurately, pastness– is a position. Thus, in no way can we identify the past as past.*

Michell-Rolph Trouillot,  
*Silencing the past*

#### **Figura 4**

*Fotografía de Fraum Blaum (Mujeres Flores) de Eunice Adorno*



Eunice Adorno, es una fotógrafa que vive y trabaja en la Ciudad de México, estudió fotografía en el Centro Morelense de las Artes in Cuernavaca y formó parte del Seminario de Fotografía Contemporánea del Centro de la Imagen. Formó parte del programa educativo de SOMA y del seminario Fotonarrativa y Nuevos Medios en la *Fundación Pedro Meyer*, entre otros. Recibió la beca de jóvenes creadores que otorga el FONCA en tres ocasiones (2009-2010, 2012-2013 y 2016). En 2010 recibió el Premio Nacional de Fotoperiodismo Fernando Benítez por el proyecto *Fraum Blaum (Mujeres Flores)* y en 2011 fue seleccionada para el World Press Photo Joop Swart Masterclass en Holanda. Su trabajo ha sido exhibido en muestras colectivas e individuales en Hannover, Madrid, Praga, Río de Janeiro, Los Ángeles y Nueva York (*Eunice Adorno, s/f*).

Comenzó su carrera como fotoperiodista y en la actualidad desarrolla proyectos relacionados con la memoria, en diferentes formatos entrelaza la foto documental, el archivo y el relato, “su trabajo se ha interesado por documentar distintas comunidades en México que, en sus formas de vivir y representarse, tiene una obstinada relación con el pasado” (Adorno Eunice, s/f). A continuación menciono dos de sus más recientes proyectos que dan muestra de muestra de esto. *Octubre Rojo* (2013), es un archivo híbrido que reúne frases, dibujos, fotografías y videos que documentó en la residencia para universitarios homónima en Mazatlán Sinaloa, fundada tras el movimiento estudiantil de los años ochenta. De acuerdo con la fotógrafa su intención era conocer la historia de la casa y las formas de organización que se daban en esta (*Octubre Rojo*, s/f); Adorno, establece una relación de cercanía con los sujetos de sus proyectos fotográficos. En *Desandar* (2019), construye ficciones narrativas a partir de la historia fragmentada de algunas de las mujeres del Partido Liberal Mexicano, las “anarquistas”. *Desandar* es un proyecto de transmisión y activación de la memoria compuesto por fotografías, negativos, documentos, collages, la reapropiación del archivo en diversos soportes visuales (*Desandar de Eunice Adorno*, 2019), su obra es una práctica de imaginación e interconexión.

*Fraum Blaum* es el nombre en bajo alemán, la variedad lingüística que hablan las comunidades de la serie fotográfica de donde se desprende la fotografía que aquí presento. *Mujeres Flores*, es un proyecto fotográfico que realizó con grupos de mujeres menonitas<sup>73</sup> de las comunidades de Nuevo Ideal, Durango y la Onda, Zacatecas (Adorno Eunice, s/f). En un inicio

---

<sup>73</sup> Los menonitas son seguidores de las creencias de Menno Simons, un líder pacifista del movimiento anabaptista durante la Reforma Protestante. Las comunidades se han visto continuamente obligados a migrar para no comprometer su forma de vida. El mayor número se encuentra ahora en México (Towell, s/f). Llegaron a este país migrando desde Canadá, cuando el gobierno los “obligó” a llevar sus hijos a escuelas públicas. El gobierno mexicano les otorgó la posibilidad de adquirir grandes parcelas de tierra que compraron a los latifundistas de las regiones del norte de México. Generalmente usan el bajo alemán para comunicarse y a la fecha se calcula que hay 80,000 en México (Janzen, 2015, p. 76).

el proyecto surgió como un fotorreportaje pero fue extendiéndose y en 2011 se publicó como libro, en palabras de la fotógrafa:

Empezó porque en 2006 fui a hacer un reportaje (...) y fui a la comunidad de Cuauhtémoc, en Chihuahua; me daba mucha curiosidad saber cómo vivían. Esa vez encontré, en uno de los caminos, a cinco chicas adolescentes a la sombra de un árbol, con unos vestidos elegantes, increíbles; medias, sandalias y mocasines. Todo me pareció como fuera de lugar. Saltan del paisaje al que estamos acostumbrados en México. De repente ves a mujeres güeras. Me impresionó que no hablaran ni español ni inglés... sentía que estaba entrando como a otro espacio, me pregunté: “¿Güey, sigue siendo México?, ¿qué está pasando aquí?” (Adorno, 2012)

El propósito de Adorno era mostrar la cotidianidad de estas mujeres que pertenecen a comunidades que son poco conocidas y que son percibidas como grupos conservadores e inaccesibles, ya que algunas de estas practican el hermetismo social. Estas imágenes son el resultado de una mirada ajena a la comunidad<sup>74</sup>, un acercamiento de un sujeto que desconoce el contexto, un ojo curioso que se asombra con lo cotidiano, una mirada etnográfica externa y alejada de la experiencia de la vida cotidiana. En una entrevista, Adorno comenta “me sorprendió el universo femenino tan lleno de color” (Witty, 2021).

La distancia y el extrañamiento de la fotógrafa con la comunidad fueron factores para la selección de los lugares en los que llevó a cabo el proyecto. Eunice, buscó un contexto que fuera más alejado del suyo para generar un encuentro cercano con estas mujeres. “Quería buscarlas como en otro aspecto diferente, más personal, sentimental. Por eso decidí que fuera Nuevo Ideal,

---

<sup>74</sup> De acuerdo con la académica Rebecca Janzen (2015), una mirada no menonita, no entenderá cómo o por qué es importante el peinado de una mujer o la forma en que usa el pañuelo, no sabrán que los cuerpos y la ropa de las mujeres son una línea divisoria entre los diferentes grupos menonitas (p. 81).

Durango, que son mucho más conservadores que en Chihuahua” (Adorno, 2012). Las fotografías de *Mujeres Flores* son el resultado de una mirada que surge de esta tensión. Algunas mujeres de las comunidades más conservadoras no tienen relaciones con personas fuera de su comunidad ya que, debido al conservadurismo de estos grupos, se dedican principalmente a las actividades domésticas, los hombres son los que tienen una mayor interacción social fuera del grupo. Durante el tiempo que pasó con estas comunidades, uno de sus propósitos fue generar una relación de proximidad y cierta intimidad con las mujeres, por lo que pasó un largo tiempo conviviendo con ellas en los espacios domésticos.

La comunidad hablaba alemán, lo que era una barrera para Adorno, que habla inglés y español, por lo que los conoció a través de los lugares donde pasan sus vidas y a través de fotografías familiares que le mostraron. "En mis propias imágenes trato de resaltar la importancia de esos detalles, sus objetos, los momentos y lugares que aprecian". (Witty, 2012)

Adorno es una fotógrafa de gente, lugares y cosas; en *Mujeres Flores* predomina el retrato. El proyecto está conformado por fotografías a color de paisajes de los lugares donde habitan estas comunidades, la naturaleza, los campos, los árboles y las flores. Fotografías, de los espacios interiores las recámaras, los pasillos, la cocina y las flores. De objetos personales: vestidos, adornos, fotografías y flores. La mayor parte del proyecto se compone de retratos de mujeres menonitas de distintas edades, entre los vestidos, la naturaleza y la cotidianidad de lo doméstico, las flores son el eje articulador de estas viñetas de lo cotidiano. En estas fotografías las mujeres son una extensión del paisaje, de la casa y viceversa. Sin duda, la obstinación de Adorno por el pasado, la memoria y el cuerpo, está presente en el proyecto fotográfico *Mujeres Flores*.

La primera vez que la fotógrafa mexicana Eunice Adorno vio a las muchachas de las flores, estaban paradas a la sombra de un árbol, con medias brillantes y mirándola directamente. "Cuando me acerqué a ellos, hubo un silencio misterioso", dijo Adorno. "Cuando hablé con ellos, su única respuesta fue una mirada enigmática. A partir de ese momento, sentí una inmensa curiosidad por ellos". (Witty, 2012)

### ***Foto memoria, cuerpo archivo***

En esta fotografía vemos a cinco mujeres jóvenes de pie, una junto a la otra, llevan el cabello recogido, y usan vestidos con el mismo corte, cuello redondo, hombros amplios, mangas que cubren los brazos, cintura ceñida y falda tableada; las telas son de color verde, guinda, morado y negro. Las cinco tienen casi el mismo color de piel, las mejillas rosadas y ojos claros, aunque dos de ellas llevan unas pequeñas gafas oscuras. Su pose es similar, los brazos al frente, cruzados o sosteniendo algún objeto. El tono de la piel de sus antebrazos contrasta con las telas estampadas con flores. Es una foto llena de luz, las mujeres miran directamente a la cámara, a sus espaldas y llenando todo el fondo de la imagen, se alcanzan a ver parte de una pared de bloques pintada de blanco y un gran portón de metal también blanco. Una imagen sin profundidad de campo; una fotografía plana cuya composición y tonalidad nos remiten a la pintura flamenca, a la fascinación y al placer del realismo. Los colores, la pose, las manos, los rostros, lo real con todos sus matices, fascinación y extrañeza al mismo tiempo. Los rasgos particulares de las mujeres, la fotografía de sí y al mismo tiempo, la generación de la imagen de una vivencia que se extiende. El tiempo de la memoria y el tiempo de quien mira la fotografía.

De acuerdo con Berger (2013), la imagen fotográfica se piensa como un corte en un tiempo que presenta al espectador las apariencias congeladas de un supuesto pasado. El

significado de la imagen se logra mediante la coherencia de las apariencias del evento, tal y como se fotografió –en esa coyuntura precisa–, este significado se extiende más allá del evento. El autor sostiene que la energía de estas conexiones simultáneas y referencias cruzadas amplía el significado más allá de la dimensión de la información instantánea. En este proceso, otro tipo de significado se hace posible. La idea que se desprende de la fotografía, al confrontar el evento se extiende y se une a otros eventos por medio de un acuerdo tácito con la memoria que puede volverse consciente (pp. 90-91). Cuando miramos esta imagen las categorías temporales están en tensión, como si al hacer esta fotografía Adorno realizara un gesto hacia el pasado para captar un momento del futuro; más que un registro, esta fotografía es un recuerdo y una visión.

El entorno de estas mujeres se refracta en esta fotografía a través de los cuerpos podemos ver a otras generaciones; esta imagen es un archivo de la comunidad y un dispositivo de memoria. Hay una transmisión cuerpo a cuerpo, que se multiplica<sup>75</sup>. Cinco cuerpos autorreferenciales que son una cita de generaciones anteriores, un puente que conecta pasado, presente y futuro. Marder (2012), apunta que “en el acto de transformar a la luz en piel, la fotografía transustancia el cuerpo del referente y lo transporta a través del tiempo y el espacio” (p. 157).

Los cuerpos están fuertemente moldeados por su historia cultural y, por lo tanto, nunca dejan de estar expuestos a la mediación a través de su entorno visual, estos actúan como imágenes (de si mismos o incluso en contra de si mismos) al igual que perciben imágenes del exterior. (Belting, 2005, p. 311)

La cámara, al capturar un momento del tiempo, ha sido vincualda con la mortalidad y la petrificación, quiero tensionar este vínculo casi ineludible y pensar en el retorno y la proyección

---

<sup>75</sup> Identidades corporales constituidas, que son reales y que al mismo tiempo que se inscriben socialmente y se producen discursivamente.

a través de la imagen, como si la fotografía funcionara como un relé, un dispositivo estimulado por nuestra mirada, que abre o cierra un circuito en el cual se disipa una potencia mayor que en el circuito estimulador. Si la fotografía es una de las maneras en las que intentamos preservar el pasado, quiero pensar en la imagen de *Mujeres Flores* como un medio para *permanecer* en una existencia desterritorializada y atemporal. De acuerdo con Connerton (1989), “la memoria se sedimenta, se amasa en el cuerpo a través de incorporación es inscripción” (p. 72), quiero mirar esta fotografía poniendo atención en los actos de transferencia cuerpo a cuerpo.

El cuerpo está socialmente constituido en el sentido que se construye como un objeto de conocimiento o discurso, pero el cuerpo no se ve igualmente claramente constituido socialmente en el sentido que está culturalmente configurado en sus prácticas y comportamiento reales. Argumentar la importancia de los performances, y en particular los performances habituales, en transmitir y mantener la memoria, es, entre otras cosas, insistir en esa ambigüedad y en la importancia del segundo término de su significado. (Connerton, 1989, p. 104)

Volviendo a la imagen podemos ver que las cinco *mujeres flores* son una alegoría del porvenir, restos metonímicos que se actualizan con nuestra mirada, “actos vitales de transferencia, al transmitir saber social, memoria, y un sentido de identidad a través de acciones reiteradas, o lo que Richard Schechner llama ‘conducta restaurada’ o dos veces actuada (*twice behaved-behavior*)” (Taylor, 2015, loc. 365).

Ampliar la mirada para dejar de solo ver esta imagen como “una ventana al mundo”, liberarla de su inmediatez y pensar en esta imagen como una *fotografía continua* que denota una repetición, una cita siempre presente, un archivo vivo. No es necesario dibujar una conexión, sino más bien mirar esta imagen a partir de una aproximación performática, donde el pasado no

está sellado, donde el evento, se extiende y se une a otros eventos y se disipa con una potencia mayor. Respecto al performance como memoria, Taylor escribe citando a Roach:

Las genealogías de la performance se basan en la idea de movimientos expresivos como memorias mnemónicas, que incluyen movimientos modelados, realizados y recordados por los cuerpos, movimientos residuales retenidos implícitamente en imágenes o palabras (o en los silencios entre ellas), movimientos imaginarios soñados en la mente. (*apud* Taylor, 2015, loc. 407)

Propongo mirar esta imagen superando la división artificial<sup>76</sup> entre archivo y repertorio que señala Taylor (2015), donde al archivo corresponden los materiales supuestamente duraderos (textos, documentos, edificios, huesos) y al repertorio los más efímeros, como las prácticas coporeizadas (lenguaje hablado, danza, deporte, ritual) (loc. 703). Esta fotografía es archivo y repertorio en tensión, memoria corporal, información, identidad, emoción y mucho más que se transforma, se disipa y se transmite cuerpo a cuerpo.

En esta imagen el cuerpo individual actúa como un cuerpo colectivo, si miramos el cuerpo como archivo y del archivo como cuerpo como propone Lepecki (2010), podemos ver un *continuum* en esta fotografía que se reitera con la pose, los gestos y la alineación de los cuerpos que son una *actualización encarnada* del archivo<sup>77</sup>. Si *experimentamos*<sup>78</sup> esta fotografía y

---

<sup>76</sup> Más adelante, Taylor señala que la relación entre archivo y repertorio no es secuencial, no se trata de verdadero versus falso, mediado versus no mediado, o primordial versus moderno. Este binarismo es resultado de una concepción donde lo escrito y el archivo constituyen al poder hegemónico y el repertorio genera un desafío antihegemónico (2015, loc. 770-783).

<sup>77</sup> El género impacta la forma en la que esos cuerpos participan, así como impacta la etnicidad. Las técnicas de transmisión varían de grupo en grupo. La estructura mental, que incluye imágenes, historias y comportamientos, constituye un archivo y repertorio específicos. (Taylor, 2015, loc. 1978)

<sup>78</sup> Una práctica situada en un momento y espacio particular que implica la disposición corporal en un momento de estasis que genera una subjetivación recíproca, una mimesis sensual. Una desviación de la mirada que vuelve a sí misma, en el sentido que le da Jean-Luc Nancy (2007).

ponemos atención en la repetición, en la alteridad y la diferencia; tensionando pasado, presente en un movimiento circular ¿podemos *entrar en el tiempo*?, ¿es el pasado localizable?

Más allá de la fotografía como documento, estoy pensando en la doble articulación de cuerpo e imagen y por lo tanto en el archivo y el repertorio<sup>79</sup>. Retomando a Foucault, Lepekcy (2010) señala que el archivo no es una cosa, “un recipiente, un edificio, una caja, un sistema para llenar. El archivo es un sistema general para la formación y transformación de declaraciones, que son a su vez transformadas por este sistema general en eventos y cosas” (p. 37). Más que un registro, esta fotografía es un recuerdo, lo que vemos en esta imagen es la contracción y expansión de la memoria, repetición, diferencia, movimiento en lo que aparenta ser estático. El cuerpo deja huella en la imagen, pero también deja su impronta en otros cuerpos, una huella abierta. La repetición como un medio para permanecer. La memoria se incorpora y desincorpora. El repertorio mantiene y transforma las coreografías de sentido: *Mujeres Flores*. A través de la circulación de energía cuerpo a cuerpo, los límites se borran, la imagen no se desvanece hacia el pasado, sino que se proyecta hacia el futuro, al mirar la fotografía podemos entrar en el tiempo, el pasado deja de ser localizable.

### ***Reiteraciones***

En *Mujeres Flores*, lo cotidiano se vuelve trascendente. Los gestos incorporados que aparecen en la imagen fotográfica nos permiten explorar una realidad más distante. Nos percibimos como individuos a partir de imágenes colectivas por lo que esta fotografía nos permite mirar a través del tiempo, de los cuerpos, de generaciones. Al hacerlo, empujamos la imagen más allá de sus límites. “Al traducirla, al transportar la obra a una vida futura más allá de

---

<sup>79</sup> Es necesario aclarar que me estoy refiriendo a la foto y a lo que aparece en la imagen, los cuerpos de cinco mujeres.

sus límites originales, esta traducción también se refleja en el original, cambiándolo para siempre” (Lepcki, 2016, § 4, párr. 2). Si vemos esta fotografía podemos mirar al mismo tiempo hacia un tiempo pasado y hacia un tiempo futuro, reiteración de tiempos y cuerpos. Retomando a Sharpe (2016), esta fotografía es una reverberación, una onda, “el pasado que no es pasado reaparece” (p. 9). *Mujeres flores*, de pie una junto a la otra, visten igual, repiten los gestos son repeticiones vivas. Schneider (2011) pregunta:

Si una pose, o un gesto o un "movimiento" recurre a través del tiempo, ¿qué pulso de tiempo múltiple podría contener una pose o un gesto? ¿Puede un rastro tomar la forma de un pie vivo, o solo la forma de una huella? ¿Puede un gesto, como señalar con el dedo índice, en sí mismo permanecer en la forma de una acción indexada que persigue (o permanece) a través de la repetición en vivo? (p. 37)

En un gesto suspendido, las cinco *mujeres flores* miran hacia el futuro, miran hacia el pasado, me miran, la imagen incorpora y excorpora multiplicidad de tiempos. ¿Qué es lo que señalan estos cuerpos?

En la realidad, el corte temporal que realiza la fotografía no sucede, el intento del acto fotográfico por parar el tiempo posibilita el desplegamiento de tiempos múltiples. El gesto capturado en la foto, la aparente pasividad de las *mujeres flores*, indica el pasado y sugiere el futuro en una oscilación temporal. Lo que aparece en la foto es diferente e igual, al mismo tiempo. De acuerdo con Connerton (1989), recordar es siempre referirnos a un espacio social donde la experiencia se hace posible “nuestros recuerdos están ubicados dentro de los espacios mentales y materiales del grupo” (p. 37). Recordar es imaginarse a uno mismo en relación con algo: los campos, las niñas, las flores; objetos personales, vestidos, adornos, fotografías, flores. La imagen de *Mujeres Flores* es un recuerdo que vuelve a sí mismo, desincorporación e

incorporación, generando la ilusión de que no hay cambio alguno. Ampliar la mirada nos permite traslucir los tiempos<sup>80</sup> que coexisten en la imagen: tiempo nostálgico y tiempo genealógico. Al primero le corresponde el la unidad y el deseo por permanecer igual, al segundo le corresponde la actualización, la proyección y la multiplicidad.

Proximidad y distancia, un intervalo que surge de una mirada ampliada, haciendo posible la existencia de un recuerdo común que se proyecta al futuro. Schneider (2017) escribe, “el gesto como apertura, no como un llamado que siempre mandata una respuesta predeterminada, pero como intervalos, o rupturas, al lado y entre nosotros, como la apertura de las ‘posibilidades intelectuales y políticas” citando a Collins (*apud* p. 118). Esta imagen demuestra lo que la fotografía nos permite a partir de una mirada comprometida<sup>81</sup> que actualiza el presente y modifica el pasado. La foto de cinco mujeres en un espacio y tiempo al margen del régimen de la visualidad<sup>82</sup>, nos permite mirar de manera crítica y pensar, no en un pasado ni en un futuro, sino en un presente alternativo con resultados indeterminados. Ubicuidad y permanencia. Ensayar y rehacer. Tiempos simultáneos

Lo particular toca una fibra universal, a pesar de la luz, de la cercanía y del realismo de la imagen, esta fotografía, más que darnos respuestas, genera más preguntas. Miro la foto una y otra vez, el pasado como recuerdo del futuro, hay otras historias de las *mujeres flores* que no son más para contar<sup>83</sup>.

---

<sup>80</sup> Dejando de pensar en el tiempo de manera lineal, el tiempo progresivo.

<sup>81</sup> Una reconfiguración del encuentro fotográfico, visto a través de la intimidad. Un equilibrio frágil, sobrecogedor e inefable a la vez.

<sup>82</sup> Regimen que, en nombre del progreso y la racionalidad, vigila, divide, clasifica y ordena. Una modernidad que no es tal.

<sup>83</sup> En los últimos años, al igual que en muchas partes de México, la vida de los menonitas ha experimentado un incremento en la violencia derivada del narcotráfico. Algunas veces partes de sus pueblos han sido ocupados por carteles y han enfrentado secuestros, extorsiones y algunos asesinatos (Janzen, 2015, p. 76).

### 3.5 Imagen Diferencial

*To unspeakable wonder  
to freedom that blooms on stumps*  
Édouard Glissant

#### Figura 5

*Fotografía de Las horas negras de Patricia Aridjis*



Patricia Aridjis, cuenta con una trayectoria de más de veinte años como fotógrafa. Ha participado en 26 exposiciones individuales y en más de 60 colectivas en espacios nacionales e internacionales, su trabajo ha sido publicado y exhibido también en China, Estados Unidos, Perú, Bolivia, Argentina, Colombia, Chile, Uruguay, entre otros (FAC, 2018). Desde 2010 es miembro del Sistema Nacional de Creadores. Aridjis ha colaborado en medios periodísticos como *Milenio Diario*, *El Independiente* y *La Revista de El Universal*. Su trabajo se mueve entre el fotoperiodismo y la fotografía social. Los temas que le interesan tienen que ver con la vida cotidiana de hombres y mujeres en contextos de olvido y marginalidad (Aridjis, s/f).

De acuerdo con la fotógrafa, su trabajo está relacionado con su preocupación por el otro, “cuando se trata de las mujeres, pues más, siento mucha empatía por las mujeres que de pronto están en situaciones difíciles, de alguna manera me inquietan porque me reflejo en ellas” (Sánchez, 2018). A través de fotografías de lo cotidiano narra historias que no siempre se quieren

contar. *Arrullo para otros* (2016), es un proyecto que aborda la vida de las trabajadoras domésticas encargadas del cuidado de los niños en distintos lugares del país, expone las situaciones que viven estas mujeres y los contrastes con las de sus empleadoras. *Mujeres de peso*, es otro trabajo documental y tiene que ver con la “percepción de la desnudez en el contexto de la exigencia hacia la mujer de apegarse a un estereotipo” (Sánchez, 2018).

Como escribe Monroy Nasr (2010), “en los años que cerraron el siglo y dieron paso al nuevo milenio se creó con la fotografía de prensa y documental una amplia gama de recursos técnicos, formales e ideológicos renovados” (p. 28). Este es el contexto de *Las horas negras*, el proyecto documental de donde se desprende la fotografía con la que quiero ampliar la mirada. Este ensayo fotográfico se concretó en un libro homónimo en 2007, gracias al apoyo de la beca de Fomento y Coinversiones del FONCA, una serie de imágenes en blanco y negro que retrata la vida de las mujeres privadas de la libertad, cuya producción le llevó más de siete años durante los que visitó varios centros de reclusión en México (Aridjis, s/f). El proyecto también incluye algunas cartas y videos de las mujeres que se encuentran en prisión.

Las condiciones de la situación penitenciaria en México están ligadas al neoliberalismo y al aumento la pobreza, a la declaración de la guerra contra el narcotráfico y al crecimiento de la violencia. El país tiene un sistema penal fallido y un acotado acceso a la justicia que criminaliza la pobreza, la raza y el género. Los estereotipos ocultan la complejidad y diversidad de mujeres que viven en prisión, las diferencias de raza, clase, edad, orientación sexual, discapacidades, entre otras que tienen implicaciones directas en la experiencia de la cárcel. Las simplificaciones y reducciones son utilizadas con fines políticos, son resultado del régimen de visibilidad y lo refuerzan<sup>84</sup>. La experiencia penitenciaria de las mujeres privadas de la libertad suele ser

---

<sup>84</sup> Las mujeres en prisión viven en una condición mucho más precaria que los hombres debido a que cuentan con menos recursos económicos y redes de apoyo. Para entender de manera general algunas de estas diferencias, así

maternalizada, por un lado la mala madre, la mala mujer, la transgresora que contrasta con la mujer buena, sumisa y obediente, la que ha sido engañada para cometer el delito o la víctima de las circunstancias<sup>85</sup>.

En la dimensión dual de la performatividad, invariablemente somos actuados por y actuamos, y esta es una de las razones por las que nos llaman nombres y nos encontramos viviendo en un mundo de categorías y descripciones mucho antes de comenzar a clasificarlas críticamente y esforzarnos por cambiarlas o hacer lo posible para apropiárnoslas. De esta manera, somos, a pesar de nosotros mismos, bastante vulnerables y afectados por discursos que nunca elegimos. (Butler, 2016, p. 24)

Sumadas a las condiciones materiales de violencia, opresión, desarraigo y precariedad, los efectos del discurso y los estereotipos de género extienden el castigo al nivel simbólico, afectando profundamente a las mujeres en prisión aún cuando salen de la cárcel.

### ***Entrar por la otra puerta***

Además de una serie de trámites burocráticos para obtener los permisos para ingresar a a las cárceles, Aridjis se enfrentó a distintas restricciones dependiendo de la administración de los centros de reclusión, durante los siete años en los que llevó a cabo el proyecto<sup>86</sup>. Entre las

---

como los esteotipos derivados de las expectativas sociales de su género, ver *Mujer, Crimen y castigo penitenciario* de Ariza, L.; Iturralde, M. (2017), *El estigma de las mujeres en reclusión en México: una mirada desde el interaccionismo simbólico* de Hernández Armas, C. A. (2018). *Las cárceles de mujeres en México: Espacios de opresión patriarcal* de Salinas Boldo, C. (2014).

Para el contexto del sistema de justicia penal se puede consultar el *Informe de 2012 de Human Rights Watch* (2012) y las últimas propuestas para las reformas al sistema de justicia, violatorias de de los Derechos Humanos denunciadas por Human Rights Watch (2020).

<sup>85</sup> Como proyecto *Las horas negras*, surgió de la intención de fotografiar la maternidad en las cárceles. Después de las primeras visitas a los reclusorios, Aridjis se dio cuenta de la artificialidad de los mitos que rodean la prisión, al estar dentro de la cárcel pudo “ver como las mujeres se apropian de su espacio” (Aridjis, 2014).

<sup>86</sup> Al visitar la cárcel las personas no entran por la puerta por donde ingresan las internas, la experiencia de la prisión pertenece solo a las mujeres que están dentro.

limitaciones y las posibilidades, las trabas y la sensibilidad, Aridjis desarrolló este proyecto que cambió su concepción sobre las mujeres en prisión, en palabras de la fotógrafa:

La cárcel de mujeres encierra cientos de historias tristes, historias de abandono, de maltrato, de amores incondicionales; historias contadas una y otra vez como una letanía dolorosa que no se puede olvidar. Para entrar hay que recorrer un largo túnel que conduce a un mundo femenino casi en su totalidad, un mundo sin colores vivos, sólo beige y azul marino de los uniformes. Un sello invisible sobre el antebrazo hace la diferencia entre los que van de visita por unas horas y los que se quedan por años o simplemente nunca salen. "Llevo siete años, cuatro meses y dos semanas." Cuentas exactas, interminables. Tiempo que transcurre lento y de pronto se convierte en años. Horas negras. (Aridjis, 2004)

*Las horas negras*, fotografías de los muros, las rejas y el alambre de puas. Patios de concreto, lugares para la convivencia entre tendederos improvisados y charcos. Pasillos que conectan los espacios de encierro, iluminados con luz artificial. Las estancias adornadas con fotografías de revistas e imágenes de vírgenes y santos. Espacios habitados hasta por 15 mujeres, cobijas y sábanas que sirven como cortinas, garrafones de agua y una cubeta para el baño. Una flor de plástico en una botella de Coca-Cola, un oso de peluche, un espejo roto pegado en la pared. Los cuadros cerrados son resultado de los espacios reducidos y la proximidad de la fotógrafa con las mujeres. Traducidos al blanco y negro del material fotográfico, el beige y azul marino de la ropa<sup>87</sup>, contrastan con los tonos de la piel. Aridjis se detiene en los tatuajes y las

---

<sup>87</sup> En el sistema penitenciario mexicano se usa el color de la ropa para distinguir a las personas dentro de las cárceles: las internas que están en espera de sentencia visten de color beige, las que cuentan con una sentencia visten de color azul marino. El color negro es exclusivo para las custodias. Al ingresar a las instalaciones, las visitas tienen prohibido usar estos colores para no confundirlos con la población en reclusión. De acuerdo con el informe de *Human Rights Watch* (2012), el 40% de las personas están en prisión en espera de recibir sentencia judicial.

cicatrices que cuentan historias personales. Fotografías de lágrimas y carcajadas, humo de cigarro, niños en brazos. Si miramos lentamente, si atendemos y escuchamos la frecuencia de la fotografía, entre las carencias y la precariedad, podemos entrever destellos de resitencia que posibilitan conexiones.

La imagen no es el doble de una cosa. Es un juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y la palabra, lo dicho y lo no dicho. No es la simple reproducción de lo que ha estado delante del fotógrafo o del cineasta. Es siempre una alteración que toma lugar en una cadena de imágenes que a su vez la altera. (Rancière, 2010, p. 94)

Esta fotografía es una de las pocas imágenes de la serie en donde los cuerpos solo alcanzan a vislumbrarse. El fondo está desenfocado, para poder distinguir los elementos y detalles, la imagen demanda una observación cuidadosa. La foto está tomada desde el interior de una de las estancias, en el foco se encuentra un televisor encendido; en la imagen diferida y granulada de la televisión, podemos ver a una mujer detrás de unos barrotes que no se parece en nada a las que aparecen en el resto de la serie<sup>88</sup>. La televisión se encuentra enmarcada por el ambiente del centro de reclusión, del lado derecho vemos las puertas abiertas de las celdas de las que cuelgan algunas telas. Al fondo, enmarcadas por la luz que pasa por un vano cuadrado, se distinguen por lo menos dos siluetas, un cuerpo que va pasando y otro que carga a un niño. Aunque logramos entrever a los cuerpos, no podemos identificarlos; si bien existe un sentido de intimidad, a partir del lugar desde donde se posiciona la fotógrafa, también hay un distanciamiento que limita nuestra visibilidad. Los cuerpos que aparecen al fondo de la imagen están suspendidos en un estado liminal, un estado de indeterminación entre la percepción y la

---

<sup>88</sup> Seguramente una imagen de una telenovela mexicana donde se dramatiza la vida de la mujer en prisión por medio de estereotipos. En los últimos años ha habido un resurgimiento de producciones nacionales e internacionales que ficcionalizan y romantizan la vida en prisión. Reducciones y representaciones lejanas de la realidad de las cárceles en México.

cognición, entre la proyección y la identificación. La sola descripción de esta imagen es ya una filtración que surge de una mirada afectada.

### *Diferenciales*

La fotografía de Aridjis enfoca lo que está permitido ver, la imagen mediada de la mujer tras las rejas, legible; desenfoca lo que el régimen de la visualidad oculta, la realidad que se vive en prisión, la criminalización de la pobreza, la raza y el género. Mirando la imagen de manera comprometida, podemos reconocer nuestra corresponsabilidad. La foto nos muestra lo que las instituciones carcelarias permiten fotografiar: cuerpos sometidos, una alteridad clausurada, imágenes que normalizan los dispositivos biopolíticos de control, la invisibilización, el despojo, la precarización. La imagen del televisor condensa los discursos artificiales que banalizan la prisión y presentan la pérdida de libertad como si fuera aceptable, en el marco de una dinámica de mostrar y ocultar, como escribe Andrews (2014), retomando a Rancière:

La distribución de lo sensible, es la manera en la que las sociedades determinan lo que puede ser visto y lo permanece invisible, lo que puede ser dicho y lo que no, lo que puede ser escuchado y lo que permanece inaudible. (p. 51)

Mirando esta imagen y pensando en la distribución de lo sensible, quiero plantear lo siguiente: ¿Qué significa la diferencia entre la imagen de la televisión y la fotografía de Aridjis, el espacio mediado por el televisor<sup>89</sup>, su velocidad de circulación y su tiempo de fijación; el no-espacio de aparición para los cuerpos que vemos al fondo de la fotografía y su carácter efímero? El espacio de aparición de las mujeres de *Las horas negras*, está capturado por el régimen de

---

<sup>89</sup> Los medios pueden funcionar como parte de un “soporte infraestructural” cuando facilitan modos de solidaridad y establecen nuevas dimensiones espacio-temporales de la esfera pública, incluyendo no solo a aquellos que pueden aparecer dentro de las imágenes visuales del público, sino también aquellos que están por coerción, miedo o necesidad, viven fuera del alcance del marco visual. (Butler, 2016, p. 14)

visualidad, que en este caso está puesto plenamente al servicio del régimen del castigo, que identifica, clasifica y separa. Un régimen que muestra cuerpos anónimos<sup>90</sup>. ¿Es posible ver algún destello de resistencia en esta fotografía?

En el centro de la fotografía se encuentra la televisión donde aparece un personaje de ficción, una imagen de un cuerpo legible, el cuerpo de una mujer blanca que no corresponde al de las mujeres presas, una construcción aceptable de un sujeto que no existe, el medio oculta a las mujeres en prisión. Si hacemos una pausa y tomamos una distancia crítica podemos resistirnos<sup>91</sup> a mirar únicamente la imagen de la mujer enmarcada por televisor y ampliar la mirada intentando ver los cuerpos borrosos en el fondo, cuerpos que se escapan a nuestra mirada<sup>92</sup>.

Al cambiar de posición y desplazar nuestra mirada de la representación socialmente permitida<sup>93</sup>, hacia las mujeres *borradas* en el fondo de la fotografía podemos reconocer las áreas de resistencia y tensión, las fricciones entre el personaje del televisor y las múltiples realidades

---

<sup>90</sup> Si el horror es banalizado, no es porque veamos demasiadas imágenes de él. no vemos demasiados cuerpos sufrientes en las pantallas. Pero vemos demasiados cuerpos sin nombre, demasiados cuerpos incapaces de devolvernos la mirada que le dirigimos, demasiados cuerpos que son objetos de la palabra sin tener ellos mismos la palabra. (Rancière, 2010, p. 97)

<sup>91</sup> En un intento por superar la separación y clasificación que es resultado de la visualidad, que legitima y vuelve estetizable, la separación y clasificación de acuerdo con Mirzoeff (2011).

<sup>92</sup> Cuerpos que de acuerdo con la ley son parte de los grupos vulnerables en el sistema penitenciario. De acuerdo con el Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública (2017), son grupos vulnerables en los centros penitenciarios: Las mujeres privadas de la libertad, adultos mayores privados de la libertad, personas con discapacidad privadas de la libertad, personas con enfermedad mental privadas de la libertad, personas pertenecientes a alguna comunidad indígena privadas de la libertad, personas de la comunidad lésbico, gay, bisexual, transexual, travesti, transgénero o intersexual (LGBTTTI) privadas de la libertad, personas con VIH o SIDA privadas de la libertad.

<sup>93</sup> Andrews escribe, citando a Silverman, “encontrarse cara a cara con el repertorio de imágenes o la pantalla cultural que se internaliza en los demás y en nosotros mismos, a través del cual las personas son “ratificadas o negadas socialmente como espectáculo”. (*apud* 2014, p. 105).

de las mujeres en prisión. Dos aparatos<sup>94</sup>: el televisor y la cárcel<sup>95</sup>, ambos puestos al servicio del régimen de la visualidad. Mirar esta imagen, también implica pensar en el espacio de diferencia que existe entre lo que establece el marco legal sobre la reinserción social y la realidad que viven las personas dentro de las cárceles mexicanas. Realidades que tienen temporalidades distintas, el tiempo de la prisión y el tiempo de la ley.

### ***Resistencias***

¿Cómo podemos darles cuerpo a esas mujeres borradas por la mirada hegemónica?  
 ¿Cómo podemos reconocer su agencia en la precariedad? ¿Cómo reconocemos las condiciones de una vida vivible, de un lugar habitable y un espacio para la aparición? Como primer paso, es necesario comprometernos con la imagen para rechazar y resistirnos a ver “la fotografía que objetiviza, embalsama y encarcela al sujeto contemporáneo fijándolo en una identidad social

---

<sup>94</sup> Literalmente cualquier cosa que de alguna manera tenga la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar o asegurar gestos y comportamientos, opiniones o discursos de seres vivos. No solo las cárceles, los manicomios, el panóptico, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas, las medidas jurídicas, etc. (cuya conexión con el poder es en cierto sentido evidente), sino también la pluma, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, los cigarrillos, la navegación, las computadoras, los teléfonos celulares y, -por qué no-, el lenguaje en sí, que es quizás el más antiguo de los aparatos. (Agamben, 2009, p. 14)

<sup>95</sup> La cárcel como aparato, es parte del sistema de justicia mexicano y de la estrategia de justicia penal. La reforma de justicia penal publicada en el Diario Oficial de la Federación el 18 de junio de 2008 eleva a rango constitucional el concepto de “reinserción social” y establece como objetivo procurar que las personas sentenciadas no vuelvan a delinquir. Para tener un marco de referencia, transcribo a continuación parte de algunos preceptos constitucionales:

Artículo 14: [...] Nadie podrá ser privado de la libertad o de sus propiedades, posesiones o derechos, sino mediante juicio seguido ante los tribunales previamente establecidos, en el que se cumplan las formalidades esenciales del procedimiento y conforme a las Leyes expedidas con anterioridad al hecho.

Artículo 18: Sólo por delito que merezca pena privativa de libertad habrá lugar a prisión preventiva. El sitio de ésta será distinto del que se destinare para la extinción de las penas y estarán completamente separados.

[...] El sistema penitenciario se organizará sobre la base del respeto a los derechos humanos, del trabajo, la capacitación para el mismo, la educación, la salud y el deporte como medios para lograr la reinserción del sentenciado a la sociedad y procurar que no vuelva a delinquir, observando los beneficios que para él prevé la ley. Las mujeres compurgarán sus penas en lugares separados de los destinados a los hombres para tal efecto. La Federación y las entidades federativas podrán celebrar convenios para que los sentenciados por delitos del ámbito de su competencia extingan las penas en establecimientos penitenciarios dependientes de una jurisdicción diversa. [...]. (*apud* Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública, 2017, p. 233)

estática y petrificada” (Marder, 2012, p. 159), transformando el encuentro fotográfico a través del trabajo afectivo que implica una mirada comprometida, siendo conscientes de ese ligero temblor que nos obliga a profundizar más allá de lo que quisiéramos admitir.

La mirada que quiero poner en práctica no es la que visibiliza, ni la que captura, ni la que traduce en términos del régimen de visibilidad, lo que aparece en la imagen. Por lo que para pensar en otras formas para ampliar la mirada quiero partir del concepto del *derecho a la opacidad* propuesto por Glissant (1981) en *su Discurso Antillano*:

Exigimos el *derecho a la opacidad*. A través del cual nuestra ansiedad por tener una existencia se convierte en parte del drama universal de la transformación cultural: la creatividad de los pueblos marginados que hoy confrontan el ideal de universalidad transparente, impuesto por Occidente, con manifestaciones secretas y múltiples de Diversidad. (*apud* Gulick, 2016, p. 201)

El derecho a la opacidad como el derecho a una singularidad que es irreductible. La opacidad como una estrategia múltiple y compleja. Una estrategia que codifica, por lo que solo es posible ver si realizamos un *trabajo afectivo*<sup>96</sup>, una mirada que se resiste a los términos del régimen de visibilidad que muestra y suprime de manera selectiva. ¿Cómo ver<sup>97</sup> las prácticas de resistencia y rechazo<sup>98</sup> del día a día, las formas en la que estas mujeres rehacen la vida en otros términos<sup>99</sup>?

---

<sup>96</sup> Pensando en lo que puede llegar a ser una fotografía y en lo que puede llegar a hacer.

<sup>97</sup> Revelando lo que veo de manera parcial, de manera anti-reduccionista. Mirada que se resiste al control, a la categorización a la apropiación, e incluso a la percepción.

<sup>98</sup> Es el rechazo a reconocer un ordenamiento social que te interpreta como un ser fundamentalmente ilegible e ininteligible. Es un rechazo a adoptar los términos que disminuyen la subjetividad en la que uno es presentado y, una forma de usar la negación como una fuente generativa y creativa de poder desordenante para abrazar la posibilidad de vivir de otra manera (otherwise), la práctica del rechazo es un esfuerzo para crear una posibilidad ante la negación (Campt, 2019, p. 25).

<sup>99</sup> Procesos imprevisibles, términos que no entendemos porque sistemáticamente se nos ha negado su ejercicio, necesitamos descolonizar los imaginarios.

Si damos un giro y nos colocamos en un lugar velado podemos pensar en esta fotografía como un punto crítico<sup>100</sup>, que nos permite localizar *singularidades*. De acuerdo con Lepecki (2016), las singularidades<sup>101</sup> son potencialidades abiertas para la construcción de una individualización colectiva alejada del término normativo y jurídico de persona, debido a que las singularidades generan, multiplicidad, complejidad y bifurcaciones<sup>102</sup> así como desidentificaciones<sup>103</sup> (§ Introducción, párr. 19-21). La prisión es un lugar de densidades, lleno de cuerpos que se vuelven pesados, donde la percepción del tiempo se modifica. Re-enmarcando la fotografía de Aridjis, vemos a un cuerpo que pasa, escapando a la fijación de mi mirada y a otro que aparece como una sombra. Me interesa poner atención en el movimiento, como el resultado de una posición activa, de una cierta agencia, cuerpos evasivos que se resisten a ser definidos por simple asociación, cuerpos que se resisten al “desgarramiento esencial”, cuerpos que son intraducibles en términos del régimen de visibilidad<sup>104</sup>.

Estos cuerpos irrumpen y transforman el espacio a través de *movimientos de posibilidad* que abren la puerta para *realidades alternativas posibles*. Una zona de ambigüedad, un espacio de vulnerabilidad<sup>105</sup> que habilita la construcción de relaciones al margen de lo establecido, donde el cuerpo frágil se vuelve resistente. Sororidad, maternidad, vulnerabilidad, conceptos que son reapropiados por medio de prácticas opacas: resignificaciones, cruces y tensiones. Como escribe

---

<sup>100</sup> Una zona que expresa objetivamente un problema o conjunto de problemas (Lepecki, 2016).

<sup>101</sup> Aunque el autor se refiere sobre todo a las prácticas disensuales de corporalidad y subjetividad en los trabajos coreográficos, quiero tomar prestado su término para pensar en esta fotografía.

<sup>102</sup> A partir de Didi-Huberman, una extrañeza que implica todas las dimensiones de lo real.

<sup>103</sup> A partir de Butler y Muñoz, una singularidad opera de manera queer por medio de desidentificaciones.

<sup>104</sup> Pensando más bien en una traducción en términos de Glissant (2006): “La traducción como un arte de la fuga, es decir de forma tan hermosa, una renunciación que se consume” (p. 30).

<sup>105</sup> La vulnerabilidad no es una disposición subjetiva. Más bien, caracteriza una relación con un campo de objetos, fuerzas y pasiones que nos afectan o afectan de alguna manera. Como una forma de relacionarse con lo que no soy yo y no se puede dominar por completo, la vulnerabilidad es un tipo de relación que pertenece a esa región ambigua en la que la receptividad y la capacidad de respuesta, se convierten en la base para movilizar la vulnerabilidad, en lugar de involucrarse en su negación destructiva. (Butler, 2016, p. 25)

Sharpe (2016), “reimaginando y transformando los espacios y las prácticas de una ética del cuidado en una ética del ver y estar de manera consciente, una forma de recordar y ver...” (p. 131). *Formas veladas* que no son visibles ni transparentes ya que se encuentran en un espacio que se resiste a la fijación de la imagen, prácticas que se mueven, desenfocando nuestra mirada.

Para dar cuerpo a la opacidad de la imagen es necesaria una relación afectiva y relacional. En un espacio abierto pero *velado*, quiero mirar esta imagen de manera comprometida, incorporando ese temblor que nos obliga a excavar para ver los destellos de resistencia de estos cuerpos en precariedad<sup>106</sup>. Como escribe Sharpe (2016), citando a Hartman en *Venus in two acts*, “escuchar lo no dicho, traducir palabras mal interpretadas y rehacer vidas desfiguradas” (*apud* pp. 32) y respondiendo al llamado de NourbeSe Phillip “contar las historias que no pueden ser contadas” (*apud* pp. 33).

Veo cuerpos que reimaginan y transforman los espacios, acciones micro-políticas para la construcción de una individualización colectiva, formas de convivencia alternativas, intraducibles para el régimen de visibilidad. Estos cuerpos aparecen de tal forma, que escapan a la fijación del término normativo y jurídico de persona: el sujeto político definido por el Estado. No se trata solo de ver sino de tocar, poniendo en práctica la *hapticalidad*<sup>107</sup>, buscando las zonas de contacto en la fotografía; una percepción táctil.

---

<sup>106</sup> Precariedad describe de manera exacta la vida de aquellos cuyo “lugar apropiado es el de no-ser/no-estar”. Esto está relacionado con la desechabilidad asignada socialmente (una condición que resulta fundamental para el régimen neoliberal) así como distintas modalidades de niñedades, muerte social, abandono, estado de empobrecimiento, racismo individual, fascismo y homofobia, ataques sexuales, militarización, desnutrición, desastres industriales, accidentes laborales, privatización y gubernamentalización de aversión y empatía. (Butler y Athanasiou, 2013, p. 19)

<sup>107</sup> Se refiere al trabajo resultado de sentir a través de la diferencia y la precariedad; el esfuerzo por sentirse implicado o afectado en modos que habilitan una intimidad restaurativa; la manera en la que nos sentimos y cómo nos sentimos a través de los otros en la ausencia de contacto. (Campt, 2019, p. 42)

No son cuerpos resilientes<sup>108</sup> y mucho menos pasivos. Son cuerpos en movimiento, que resisten en una fragilidad compartida, en una intermitencia que también es resultado de una diferencia, de un ritmo doble, un tiempo lento y un tiempo fugaz, el tiempo de la prisión, un tiempo sincopado. Al mirar esta fotografía de manera compormetida podemos pensar en la vulnerabilidad como una potencialidad, un espacio donde la resistencia se construye desde los afectos, de manera desordenada y desde abajo. Apariciones intermitentes que escapan a las lógicas de la representación. Cuerpos *singulares* que hacen habitables los espacios de la prisión – los pasillos, sala chica, sala grande, las palapas, la cocina, las estancias, el apando, la perrera–, transgrediendo las normas y reconfigurándolos por medio de prácticas colectivas a partir de lazos afectivos que surgen ahí, donde la mirada hegemónica no alcanza.

La carcel es una herida que no puede ser reparada, como escribe Halbestam en el prólogo *The Undercommons* de Harney y Moten (2013), la carcel es una deuda, por lo que necesitamos *ver más allá y de manera diferente*, pensando en un futuro que modifique nuestro presente. Andando por un camino pavimentado por el *rechazo*, rechazando y creando una disonancia, juntas en un estado de desposesión, juntas en la ruptura (pp. 5-8). La carcel como “una herida abierta”, un espacio que nos une, esa fragilidad que conduce a una resitencia inexplicable, el

---

<sup>108</sup> Como escribe Bracke (2016), el gesto de resisitir la resiliencia puede ser poderoso, como lo muestra la imagen de un póster producido por el *Louisiana Justice Institute*, donde puede leerse:

Deja de llamarme  
Resiliente.  
Porque cada vez que dices  
"Oh, ellas son resilientes"  
eso significa que puedes hacerme otra cosa  
No soy resiliente  
(*apud* Bracke, 2016, pp. 70-71)

Las personas privadas de la libertad tienen derechos intangibles que no son modificables: Derecho a la dignidad humana, Derecho a la igualdad y no discriminación. Así como Derecho a la vida, Derecho a la salud y Derecho a la integridad personal.

dolor que se transforma en risas; no rendirse y sujetarse entre todas, porque mientras las puertas permanezcan cerradas, inventamos otros mundos.

Miro esta fotografía lentamente, quizá solo puedan vislumbrarse<sup>109</sup> destellos en la opacidad de lo diverso. –Lo que he aprendido de estas mujeres, es a confiar, confiar en que hay otras formas de concebir el tiempo y el espacio; un susurro, un secreto–.

---

<sup>109</sup> Vislumbrar: (de lat. *vix*, apenas, y *luminare*, iluminar) 1tr. Ver una cosa aunque de manera muy imprecisa, por ejemplo a causa de la distancia o por falta de luz. Atisbar, columbrar, disitinguir apenas, divisar, entrever, traslumbarse, visear. 2 Tener indicios o ver una pequeña posibilidad de cierta cosa. (Moliner, 2007)

## CONCLUSIONES

La experiencia de lo visual es social por lo que la mirada siempre es compartida. Lo que vemos se constituye a partir de una experiencia compleja, una experiencia performática. La intención de este trabajo ha sido la de generar una reflexión distinta en torno a la mirada hegemónica en la fotografía, una mirada que ha sido moldeada culturalmente. Siguiendo la desviación epistemológica de Martín Barbero, pasando de los medios a las mediaciones, poniendo atención en la articulación de prácticas comunicativas y significativas a *partir de la interfaz del campo visual* y pensando la fotografía como dispositivo de significación. A partir de una mirada comprometida es posible transitar de la fotografía a lo fotográfico. Esta mirada implica un trabajo afectivo con las fotografías que excede al análisis de la imagen y sus elementos. Ampliar la mirada supone un desplazamiento de lo que está en la imagen hacia lo que se muestra, lo que aparece, se corporiza y me modifica. Este movimiento abre un tiempo presente-futuro, en el que es posible pensar lo no pensado y ver cosas que no han sido vistas.

Este proyecto es uno de fragmentos, imágenes que han sido leídas a través de una relación afectiva, una práctica de significación y una mirada situada. Las fotografías con las que trabajé fueron realizadas en un espacio político y social específico, las imágenes son localizables: *La Plaza de la Soledad*, la Ciudad de México, el trabajo sexual, el feminicidio, cuerpos de mujeres desaparecidos. *GESTUS*, la fotografía como una práctica que genera y reproduce discursos, la objetivación y sexualización del cuerpo de la mujer en el escenario fotográfico. *Kinderwunsh*, la maternidad y la memoria, la autorepresentación de un cuerpo abyecto, ilegible, el cuerpo de la madre. *Mujeres Flores*, lo cotidiano y lo doméstico, mujeres menonitas del norte del país, la repetición y la permanencia. *Las horas negras*, la cárcel como aparato que precariza y

borra los cuerpos, las resistencias que solo alcanzan a vislumbrarse. México como un lugar de enunciación y un espacio de producción, a pesar de todo.

Generar sentido, como crear un mundo, solo sucede por y para el otro. Esta práctica ha sido la de una mirada que no pretende fijar sino, a partir de la potencialidad, fisurar y abrir pensando en *realidades alternativas posibles*. A partir de la performatividad y las fuerzas imaginativas, la fotografía abre un espacio que nos permite situarnos en la indeterminación, en el *disenso*. Cinco fotografías: abrir portales, restituir la agencia, experimentar la imagen, tensionar el tiempo y entrever otros presentes.

Disenso significa una organización de lo sensible en la que no hay ni realidad oculta bajo las apariencias, ni régimen único de presentación y de interpretación de lo dado que imponga a todos su evidencia. Toda situación es susceptible de ser hendida desde su interior, reconfigurada bajo otro régimen de percepción y de significación. (Rancière, 2010, p. 51)

A lo largo de este trabajo, mi intención ha sido ampliar la mirada para extender la imagen y generar conexiones a partir de la imaginación encarnada: una producción de sentidos, un acto de comunicación. Localizando las áreas porosas, *rehaciendo* fronteras epistemológicas, tirando y jalando líneas, buscando zonas de contacto para que a partir de estos roces otros también puedan llegar a ese espacio liminar de la fotografía.

Situada en un terreno que, como describe Lozano (2010), posibilita “pensar en la constitución de un nuevo objeto de conocimiento y el modo de aproximarnos a él que, en definitiva, nos dirija hacia la generación de nuevas formas de conocer: nuevos saberes, esta vez plurales, móviles y no dogmáticos” (p. 23). Como respuesta a un *gesto* epistemológico, decidí centrarme en la experiencia que engendra la imagen, empujando mi cuerpo por medio de una

voluntad, un deseo, para aprehender lo que hacemos con lo que vemos. Entretejiendo teorías e ideas y trabajando con estas cinco imágenes, nodos y puntos de contacto, echando a andar la imaginación política y teórica. Mi apuesta pues, se localiza en el área de la esperanza, de la potencialidad abierta e indeterminada, citando a Muñoz (2019), “mi aproximación a la esperanza como una metodología crítica puede ser descrita como una mirada hacia atrás que al mismo tiempo representa una mirada hacia el futuro” (p. 4). Una mirada siempre cambiante, permeable y suceptible a un contexto determinado, una mirada situada, pues como señala Sedgwick (2003), “es solo en los rangos medios de la agencia que se encuentra ese espacio para la creatividad y el cambio” (p. 13). Para pensar con las fotografías, dispositivos materialmente bidimensionales que afectan el cuerpo de distintas maneras, retomo lo que Lepecki (2010) escribe a partir de Spinoza, el filósofo que definió al cuerpo en términos de afectos, concibiéndolo como “un set de velocidades, intensidades y capacidades para afectar y ser afectados; en otras palabras, el cuerpo como un sistema dinámico de excorporaciones e incorporaciones” (p. 36). Un cuerpo afectado por las fotografías fue lo que me permitió desarrollar una propuesta para llegar a otro tipo de conocimiento, donde la foto explota y es *múltiplemente otra*.

Regreso una de las consideraciones que apunté al principio de este trabajo, “el encuentro con la imagen fotográfica continúa el evento de la fotografía que sucedió en otra parte” (Azoulay, 2012, p. 23). Solemos mirar las imágenes “del pasado” con cierta nostalgia, la fotografía es prueba del paso del tiempo y evidencia de la ausencia. Si pensamos en este medio como un *evento duracional* podemos abrir portales a partir de la interpelación, del llamado y la respuesta para permitir que circule una energía vital, generando algo vivo, presente y cambiante. Como escribe Bohem (2017), “sin la fuerza poderosa de lo heterogéneo, lo ambiguo, lo sensible y lo plurivalente no es posible en realidad reflexionar sobre las imágenes” (p. 56). Este trabajo es

una reflexión con las imágenes, flexible y abierta al cambio. Significación y comunicación, “en un campo de tiempos situados, pero aún así maleables” (Schneider, 2018, p. 289), espacios porosos para la aparición de *contrahistorias* y la generación de *realidades alternativas posibles*.

Concluyo de la misma manera que comencé, retomando las ideas que han sido fundamentales para entamar este proyecto, la producción de conocimiento es siempre un esfuerzo colectivo. El desarrollo de este trabajo ha sido resultado de un *acompañamiento*, este desplazamiento ha sido posible gracias a los textos y sus autores, a las relecturas, discusiones y revisiones, a las reflexiones de y con otros. Una práctica citacional que se hace evidente en la forma del texto para mostrar la manera en que se ha entretejido este trabajo. En esta práctica crítica, tanto la apropiación como la desapropiación de las fotografías han ampliado mi mirada. Lo aquí escrito es resultado del *trabajo afectivo* con las imágenes a partir de la performatividad<sup>110</sup> de la fotografía, en un momento específico que se dilata. Es también un mapa, un gesto que señala hacia otra parte, un deseo que pretende extender la imaginación, un llamado. Por el momento dejo las imágenes para que se generen otros encuentros y el evento fotográfico continúe.

### ***Fuera de foco***

Antes de empezar esta investigación, mi intención era llevar a cabo un análisis de las fotografías que, bajo mi consideración, proponían alternativas a las representaciones hegemónicas de las mujeres. Las primeras aproximaciones al tema<sup>111</sup>, me permitieron entender

---

<sup>110</sup> Performatividad como “un proceso diferencial y diferenciador de materialización, que permanece de manera insegura y no anticipada, persistente e interminablemente susceptible a las fuerzas espectrales de la eventualidad (Butler & Athanasiou, 2013, p. 140)

<sup>111</sup> Me refiero a la elaboración y estructuración del protocolo de investigación, el desarrollo del estado del arte, la revisión del corpus de las fotografías, la selección de los proyectos y fotografías para esta investigación.

que lo que buscaba se encontraba más allá de la semiótica de la imagen. Por lo tanto, para hacer explícitos mis intereses y mi subjetividad, era necesario emplear una metodología crítica y comprometida, esto solo podría plantearse desde el feminismo. Desde el inicio, mi propia selección de las imágenes estuvo limitada por el discurso fotográfico, pensando desde el “arte contemporáneo”, las fotografías incluidas en este trabajo forman parte de lo que se considera “el canon”. Al hacer un recorrido por la historia de las fotografías en México y al revisar las trayectorias de estas cinco mujeres, confirmé que la herencia de una tradición fotográfica particular se distribuye de manera heterogénea. La genealogía de las fotografías me permitió establecer conexiones en su lenguaje visual, en la diversidad de temáticas que su obra aborda, las mujeres son un eje central y su aproximación está influenciada por el pensamiento feminista. El discurso hegemónico de las representaciones de *la Mujer* en la fotografía limita las representaciones alternativas a través de la reinterpretación, la disolución, la inclusión y la exclusión discriminada.

La imagen es contingente por eso escribir sobre ella es extenderla, concibo este trabajo como un ensayo<sup>112</sup> fragmentado y abierto, no solo sobre la imagen fotográfica sino un trabajo con las imágenes<sup>113</sup>. Cada análisis es un fragmento, una práctica que surge de la experiencia con cada fotografía que va acumulándose en el cuerpo y que funciona como escenario para el surgimiento de lo que denomino *contrahistorias visuales*, conexiones y heterogeneidad. Incluso las imágenes más urgentes, toman su tiempo, el desarrollo de esta investigación me permitió *experienciar* lo que pasa cuando nos quedamos con las imágenes, cuando volvemos a ellas una y

---

<sup>112</sup> El ensayo, de acuerdo con Adorno, es una escritura fragmentada, una forma abierta, inacabada del pensamiento (*apud* Didi-Huberman, 2015, p. 385)

<sup>113</sup> Ante el pensamiento único privilegiado por la tradición académica, el análisis de la imagen que va de la descripción de los elementos y la técnica no era suficiente para desarrollar una propuesta que me permitiera generar una alternativa a las metodologías imperantes.

otra vez. Como resultado de una dinámica que involucra al cuerpo de quien observa<sup>114</sup>, se develan distintas densidades y la imagen fotográfica se carga de significado. Fue en la mirada donde encontré las respuestas, una mirada encarnada que me permitió movilizar el pensamiento y la imaginación para develar *realidades alternativas posibles*. Solo a través de la mirada, la fotografía se convierte por completo en imagen; a partir de una mirada comprometida el cuerpo acaba de aparecer y se vuelve palpable.

De manera digital e impresas en un formato de 10 x 15 cm, en la pantalla, sobre el escritorio y entre libros, estas fotografías me han acompañado casi por dos años. A partir de una práctica consciente mi manera de mirarlas se ha transformado, se ha ampliado. Conjugando la *imaginación política* con mis afectos, en un tiempo y espacio determinado, pero siempre pensando en el ahora<sup>115</sup>, las fotografías se convirtieron en *portales*<sup>116</sup> que conducen a *realidades alternativas posibles*. Si cierro los ojos puedo ver los detalles, puedo escuchar las historias que están delante, puedo sentir las, puedo mirarme a mí misma.

---

<sup>114</sup> “Un *conocimiento sensible* surgido de los cuerpos y objetos en que centran su mirada los estudios visuales” (Lozano, 2010, p. 23), a partir de la práctica de las propuestas descritas a lo largo de este trabajo como *mirar lentamente, escuchar, trabajo afectivo, experimentar...*

<sup>115</sup> Futuro anterior radical y contrafactual, que tensiona la concepción temporal lineal y progresiva, un tiempo que siempre es ahora. Tiempo subjuntivo. Gramática y dramática del cambio.

<sup>116</sup> Al activar la imagen con el cuerpo se abre este espacio de indeterminación.

## GLOSARIO

Resultado de este trabajo de investigación, este es un glosario abierto y en construcción de términos parciales y provisionales que son re-significados a lo largo del desarrollo del texto. Incluyo también conceptos clave que han sido elaborados por otras voces.

**Compromiso:** Una reconfiguración del encuentro fotográfico, visto a través de la intimidad. Un equilibrio frágil que es sobrecedor e inefable a la vez. Una correlación. Un diálogo silencioso, la encarnación del espíritu del duelo; abrir un portal a través de la porosidad entre mundos.

**Contrahistorias visuales:** Historias posibles que se generan a partir de una mirada ampliada y necesariamente encarnada. A partir de un rechazo a las historias impuestas por el discurso hegemónico. Como apunta Sedgwick (2003), conjugando una amplia gama de deseos: “identificación, representación, repelencia, paralelismo, diferenciación, rivalidad, inclinación, torsión, imitación, retirada, atracción, agresividad, deformación y otras relaciones” (p. 8).

**Cuerpo herético:** Cuerpo que desafía las normas establecidas a partir de la reapropiación de de éstas. Por medio de la elección deliberada de un gesto rechaza a la imposición del discurso hegemónico. Su actuación se lleva a cabo en un metaescenario, donde el cuerpo fotográfico se encarna a partir de una mirada consciente, una mirada recíproca.

**Desviación de la mirada:** La mirada debe extenderse y al llevar a cabo este movimiento, como apunta Nancy (2007), “se desvía de sí-no se divide verdaderamente, no se corta, sino que se desvía” (p. 10). La mirada no puede permanecer allá, en lo otro, de este desvío, debe regresar, volver a “sí misma” de alguna manera. “Pero esta vuelta pasa por un afuera. Solamente allí ella podría constituirse en “adentro” y en egoidad”(p. 10)

**Experienciar:** Una práctica situada en un momento y espacio particular que implica la disposición corporal en un momento de estasis que genera una subjetivación recíproca, una mimesis sensual. Una *desviación de la mirada* que vuelve a sí misma, en el sentido que le da Nancy (2007), trastornando la unidad corporal al relacionarla con la vastedad de lo que se extiende afuera.

**Formas veladas:** Prácticas opacas, como escribe Sharpe (2016), “prácticas de una ética del cuidado en una ética del ver y estar de manera consciente, una forma de recordar y ver... reimaginando y transformando los espacios” (p. 131). Formas que no son visibles ni transparentes, se encuentran en un espacio que se resiste a la fijación de la imagen, prácticas colectivas que se mueven, desenfocando nuestra mirada.

**Hapticalidad (hapticality):** Se refiere al trabajo resultado de sentir a través de la diferencia y la precariedad; el esfuerzo por sentirse implicado o afectado en modos que habilitan una intimidad restaurativa; la manera en la que nos sentimos y cómo nos sentimos a través de los otros en la ausencia de contacto. (Campt, 2019, p. 42)

**Imaginación política:** Un esfuerzo intelectual y afectivo. “Un camino ante el cual no hay respuestas, sino escasos referentes y viejos conceptos –‘teorías’– por desmontar” (Diéguez, 2019, p.117). Situar a la imagen en el espacio de la acción política.

**Mirada ampliada:** Definida situacionalmente a partir de la práctica, implica movimiento, desplazamiento temporal y se conforma a partir del rechazo, compromiso, afecto, deseo... Activar la imagen con el cuerpo para abrir un espacio de indeterminación.

**Narratividad:** La potencia que reside en la performatividad de la imagen fotográfica para ser el origen de una historia que permite colocar a los personajes en situaciones y lugares específicos, la posibilidad de generar contrahistorias, historias posibles a partir de una mirada ampliada.

**Precariedad:** Describe de manera exacta la vida de aquellos cuyo “lugar apropiado es el de no-ser/no-estar”. Esto está relacionado con la desechabilidad asignada socialmente (una condición que resulta fundamental para el régimen neoliberal) así como distintas modalidades de miserias, muerte social, abandono, estado de empobrecimiento, racismo individual, fascismo y homofobia, ataques sexuales, militarización, desnutrición, desastres industriales, accidentes laborales, privatización y gubernamentalización de aversión y empatía. (Butler & Athanasiou, 2013, p. 19)

**Realidades alternativas posibles:** la develación de la posibilidad, el resultado de las *contrahistorias* y la puesta en práctica de una mirada ampliada: futuro anterior radical y contrafactual, que tensiona la concepción temporal lineal y progresiva, un tiempo que siempre es ahora. Tiempo subjuntivo. Gramática y dramática del cambio.

**Rechazo:** Es el rechazo a reconocer un ordenamiento social que te interpreta como un ser fundamentalmente ilegible e ininteligible. Es un rechazo a adoptar los términos que disminuyen la subjetividad en la que uno es presentado y, una forma de usar la negación como una fuente generativa y creativa de poder desordenante para abrazar la posibilidad de vivir de otra manera (*otherwise*), la práctica del rechazo es un esfuerzo para crear una posibilidad ante la negación. (Campt, 2019, p. 25)

**Rememorar:** es la respuesta activa que se genera a partir de mirar la fotografía lateralmente y encontrar la cesura que permite la reconstrucción de la memoria a partir de recuerdos y deseos. Una desestratificación que se logra través de una experiencia corporeizada en el presente.

**Teatralidad:** Es el resultado de una dinámica perceptiva, el espectador distingue una conducta teatral en el sujeto mirado. Implica la iteración y conjugación de signos. La escena, el cuerpo y el

gesto. Mímesis, presencia y ritual. El cuerpo se asume como personaje y apela a la imaginación del espectador, un acto de llamado y respuesta.

## ANÁLISIS DESCRIPTIVO DE LAS FOTOGRAFÍAS

### *La Plaza de la Soledad de Maya Goded*



*Fotografía del proyecto La Plaza de la Soledad, Maya Goded*

Maya Goded Nació en la Ciudad de México, en 1967. Cursó la carrera de Sociología en la UNAM. Posteriormente estudió en la Escuela Activa de Fotografía, en el Centro de la Imagen de la Ciudad de México y en el *International Center of Photography* en Nueva York. De acuerdo con su biografía, “aborda los temas de la sexualidad femenina, la prostitución y la violencia de género en una sociedad donde la definición del rol de la mujer es sumamente estrecha y la feminidad está cercada por los mitos de la castidad, la fragilidad y la maternidad...” (Maya Goded, 2019).

### **Descripción del proyecto fotográfico**

*La Plaza de la Soledad* (1998-2001), es un proyecto fotográfico que surgió de la necesidad de la fotógrafa por entender a las mujeres y su papel en la sociedad, a partir de cuestiona su propio rol.

Un día, estuve sentada en una banca en el centro de la Ciudad de México, detrás de Palacio Nacional, en un barrio llamado La Merced, donde el comercio ambulante, la prostitución, la vida en vecindades y hoteles, y la convivencia con padrotes y ladrones determinan el carácter particular de esta conflictiva zona de la ciudad. Durante más de cuatro siglos La Merced y la Plaza de la Soledad ha sido un espacio para el comercio sexual y también para la religiosidad, practicada en las muchas iglesias del barrio, y que constituye una parte fundamental de la vida de las sexo-servidoras. (Goded, 2019)

El proyecto está conformado por una serie de fotografías blanco y negro que se relacionan con la tradición clásica de la fotografía documental mexicana que captura los momentos representativos de la cotidianidad de los sujetos; también tiene claras semejanzas con el trabajo de Tina Modotti, Lola Álvarez Bravo y Graciela Iturbide. El proyecto fue publicado como libro en 2006.

### **De la selección de la imagen**

De la serie de fotografías en blanco y negro, esta imagen es una evocación sutil a los cuerpos de las mujeres a los que hace referencia el ensayo de Plaza de la Soledad.

### **Descripción general**

Un muro de cemento sin pintar, donde aparece un cuerpo voluminoso con el pecho descubierto, delineado en aerosol. En el fondo y a los costados, se alcanzan a percibir letras y rayones de grafitits anteriores. En el piso hay restos de pedazos de madera que parece que han sido usados para prender fuego ya que la pared está manchada de hollín.

**Ficha técnica**

**Plano:** Entero.

**Encuadre:** Vertical.

**Composición:** Regla de los dos tercios.

**Elementos y arreglo compositivo:** Contraste.

**Mapas de significado**

Un cuerpo que aparece donde otro desaparece.

La huella.

Un cuerpo que tiene como base los restos algo que se ha quemado.

La figura no tiene manos ni pies, un cuerpo que no alcanzó a dibujarse completamente.

Furtividad.

**GESTUS de Yvonne Venegas**

*Fotografía del proyecto GESTUS de Yvonne Venegas*

Yvonne Venegas es una fotógrafa mexicana que nació en Estados Unidos. Creció en la ciudad Tijuana, cuenta con un Maestría en Artes Visuales de Universidad de California y un Certificado del *International Center of Photography* en Nueva York. Ha formado parte de varias exposiciones colectivas en México, Bélgica, Perú, Polonia, España y Estados Unidos (Venegas Yvonne, s/f). Su trabajo fue premiado en la X Bienal de Fotografía del Centro de la Imagen en la Ciudad de México; obtuvo el premio Magnum Expression Award 2010 de la agencia *Magnum Photos* y miembro del Sistema Nacional de Creadores del Fonca en 2011 y 2015.

**Descripción del proyecto fotográfico**

Compuesta por 50 imágenes, todas en blanco y negro, esta serie tiene a la Ciudad de México como locación. Es una reflexión en torno al retrato, de acuerdo con la fotógrafa encontró a parte de los retratados a través de anuncios de ocasión, algunas de las imágenes fueron capturadas en sesiones de retrato de otros fotógrafos. Imágenes del intervalo previo al momento preciso en el que se lleva a cabo el retrato. El proyecto fue publicado como libro en 2015.

**De la selección de la imagen**

El momento en cual quien va a ser retratado posa para la cámara con la conciencia total, captura la tensión entre la persona que posa y quien hace el retrato.

### **Descripción general**

Es una imagen en blanco y negro, en un cuarto pequeño, adaptado como un estudio fotográfico, se pueden ver dos cajas suavizadoras, una pequeña escalera de aluminio y el elemento central es una mujer robusta de tez clara, en ropa interior negra, medias estampadas y tacones negros, las uñas pintadas y una pulsera metálica gruesa en el antebrazo derecho. Con las rodillas en el piso y el cuerpo flexionado, apoya las manos sobre el piso, posando.

### **Ficha técnica**

**Formato:** Análogo.

**Plano:** General.

**Encuadre:** Horizontal.

**Composición:** Los elementos respetan la línea, regla de los dos tercios.

**Elementos y arreglo compositivo:** Una mujer, balance y contraste.

### **Mapas de significado**

Hay alguien más fuera del cuadro.

Nunca puedes ver la fotografía siendo tomada.

¿Quién protagoniza el retrato el cuerpo o el gesto?

La ausencia de quien hace la fotografía.

*Gestus:* no es la cosa en sí sino algo que apunta a otra cosa.

La intención dramática del título.

La imagen se realiza desde el margen de la imagen, donde encontramos algo que la excede.

La sociedad del espectáculo. El simulacro.

***Kinderwunsch*** de Ana Casas

*Fotografía del proyecto Kinderwunsch de Ana Casas*

Ana Casas nació en Granada, España, en 1965, de madre austriaca y padre español, pasó sus primeros años entre estos países. En 1974 vino con su madre a vivir a la Ciudad de México donde estudió fotografía, pintura e historia. Se dedica a la fotografía desde 1983 y desde 2008 hasta el 2011 contó con el Sistema Nacional de Creadores de Arte del FONCA para el desarrollo de su proyecto Kinderwunsch. En el año 1994 fundó el área de talleres del Centro de la Imagen, que estuvo bajo su coordinación hasta el año 2008. Desde el 2007 trabaja como coordinadora y tutora del Seminario de Fotografía Contemporánea del Centro de la Imagen, en colaboración con otros asesores como Gerardo Montiel Klint, Agustín Estrada, Beatriz Novaro, entre otros. En 2012 fundó el proyecto Hydra con Gabriela González Reyes y Gerardo Montiel Klint, una plataforma para generar proyectos relacionados con el medio de la fotografía (Casas, s/f).

***Kinderwunsch***

El proyecto presenta la maternidad a partir de la experiencia personal de la fotógrafa: el cuerpo y sus cambios, el cuerpo de la madre en relación con los hijos. Son fotografías que se

mueven entre lo real y lo simbólico y que se generan desde la intimidad para generar una conexión con el espectador. Casas trabajó en el proyecto *Kinderwunsch* desde el 2006 hasta 2013 que fue publicado como libro.

Este es un libro difícil de describir. Es hermoso, impactante, contradictorio, inteligente, osado, fuerte, sutil, incómodo. Como nuestro cuerpo. Y, por cierto, trata del cuerpo. Pero no solo del cuerpo. A primera vista es un libro sobre el cuerpo femenino, la reproducción y la maternidad. Pero si lo reflexionamos con cuidado, nos daremos cuenta que va más allá de la condición femenina, es también un libro que penetra la extrañeza: la perplejidad que provoca al ser humano el hecho de pertenecer a un cuerpo. La dificultad de los hombres y de las mujeres de compartir su vida, sus sueños, la idea que tienen de sí mismos, con el hecho ineludible de ser cuerpos. (Novaro, s/f)

### **De la selección de la imagen**

Esta es una de las imágenes del proyecto en donde el cuerpo se oculta, el cuerpo de la madre es cubierto de manera activa por el hijo.

### **Descripción general**

Una mujer y su hijo en el centro de la imagen. Se encuentran en el interior de una casa, del lado derecho una puerta blanca de madera y vidrio se encuentra cerrada; en el fondo un sillón de color oscuro, del lado izquierdo otra puerta de madera y vidrio semiabierta. El piso es de madera y al centro hay un tapete de color rojo sobre el que ambos se encuentran. La mujer está hincada, el niño cubre el rostro y el cuerpo desnudo con papel higiénico. Al estar hincada, la madre y el hijo tienen la misma altura. El niño de tez clara y pelo lacio color negro, viste una playera blanca y pantalón azul, está descalzo. La madre, de tez clara y cuerpo robusto, solo

podemos ver el cuerpo de la madre manera parcial, las piernas, el pubis, parte de las manos y parte de los senos descubiertos.

### **Ficha Técnica**

**Plano:** Entero.

**Encuadre:** Horizontal.

**Composición:** Regla de los dos tercios.

**Elementos y arreglo compositivo:** Contraste.

### **Mapas de significado**

Lectura iconográfica de la imagen.

El contraste de los tonos, una imagen religiosa, el barroco. La figura del niño.

Puesta en escena. La pose. Los materiales y texturas.

La puerta al fondo semiabierta.

La rememoración. La pulsión de muerte. El cuerpo sin rostro.

La desacralización de la maternidad.

La movilidad del niño, la inmovilidad de Casas.

***Fraum Blaum (Mujeres Flores) de Eunice Adorno***

*Fotografía del proyecto Fraum Blaum, Mujer Flor de Eunice Adorno*

Eunice Adorno es una fotógrafa que vive y trabaja en la Ciudad de México. De acuerdo con su biografía, “su trabajo se ha interesado por documentar distintas comunidades en México que en sus formas de vivir y representarse, tienen una obstinada relación con el pasado” (Adorno Eunice, s/f). En 2010 recibió el Premio Nacional de Fotoperiodismo Fernando Benítez por su proyecto *Mujeres Flores*, serie fotográfica sobre un grupo de mujeres menonitas del Noreste de México que describe como “un acercamiento a la vida e historias de grupos de mujeres menonitas que me han abierto las puertas de sus hogares y sus vidas para fotografiar sus espacios íntimos y sus acontecimientos diarios, dentro de las comunidades de Nuevo Ideal, Durango y la Onda Zacatecas” (Adorno Eunice, s/f). El propósito de la fotógrafa es mostrar las relaciones emocionales que se generan en el grupo de mujeres y la cotidianeidad de su día a día que contrastan con la forma en que la sociedad concibe a estas comunidades como grupos conservadores e inaccesibles. El proyecto que surgió como un fotorreportaje posteriormente fue publicado como libro en 2011.

**Descripción del proyecto fotográfico**

Imágenes que se realizaron durante dos años de trabajo en las comunidades menonitas de Nuevo Ideal, Durango y La Onda, Zacatecas; estados situados en el Noreste de México. El proyecto está conformado por fotografías de paisajes, objetos personales incluyendo fotografías antiguas de otras generaciones de mujeres de la comunidad, la mayor parte del proyecto se compone por retratos. Entre los vestidos, la naturaleza y la cotidianidad, las flores son el eje articulador que nos permite conocer un poco de las tradiciones y formas de vida de este grupo de mujeres.

### **De la selección de la imagen**

Esta, como otras de las de la serie, es resultado del diálogo y trabajo constante de la fotógrafa con el grupo de mujeres. Es una fotografía posada que denota cierta complicidad y un guiño de intimidad. Los cuerpos de las mujeres ocupan la totalidad del espacio del cuadro, miran directamente a la cámara.

### **Descripción general**

Es una fotografía a color donde aparecen cinco mujeres jóvenes de complexión mediana, tez clara, pelo castaño claro recogido, tres de ellas con ojos claros y dos con unas pequeñas gafas oscuras, vestidos verdes, morados y negros con estampados de flores, todos con el mismo corte: hombros amplios, ceñidos a la cintura y faldas plisadas. La primera y la cuarta mujer llevan puesto un vestido elaborado con la misma tela. Paradas frente a una pared y un zaguán de color gris que contrasta con los colores de los vestidos. Es una fotografía posada donde todas miran directamente a la cámara.

### **Ficha técnica**

**Formato:** Digital.

**Plano:** Americano.

**Encuadre:** Horizontal.

**Composición:** Simétrica.

**Elementos y arreglo compositivo:** Ritmo, simetría.

**Mapas de significado**

Un sentido de agencia, de control del espacio.

Transmisión de gestos de cuerpo a cuerpo.

La historia como memoria, el cuerpo como memoria.

Lo corporal leído a través de las generaciones.

La cita, el acto repetitivo.

Tiempo genealógico.

***Las horas negras de Patricia Aridjis***

*Fotografía del proyecto de Las horas negras de Patricia Aridjis*

Aridjis es una fotógrafa que cuenta con una trayectoria de más de veinte años. Sus principales temas son los afectos y la vida cotidiana de hombres y mujeres en contextos de olvido y marginalidad. Desde 2010 es miembro del Sistema Nacional de Creadores (Patricia Aridjis, s/f). Ha participado en 26 exposiciones individuales y en más de 60 colectivas en espacios nacionales e internacionales, también ha participado en el Seminario de Producción Fotográfica del Centro de la Imagen (FAC, 2018). En sus proyectos busca generar una visión crítica de complejas situaciones que enfrentan las mujeres: la reclusión en *Las horas negras*, la exigencia de los estereotipos de belleza en *Mujeres de peso* y los cuidados en una sociedad de contrastes y gran desigualdad social en *Arullo para otros*.

**Las horas negras**

*Las horas negras* (2000-2007), es un foto-ensayo cuya producción le llevó más de siete años, durante los que visitó frecuentemente reclusorios para mujeres, principalmente en la ciudad de México. Logró generar una relación de confianza con las internas, misma que se refleja en las imágenes, donde se ponen de manifiesto, sus afectos, vicios y la soledad del encierro (García Krinsky et al., 2012). De acuerdo con la fotógrafa, “su compromiso encontró

las palabras precisas para ser descrito mientras retrataba a una mujer en su celda, ella le pidió que la fotografiara porque era la única forma de salir de ahí” (Aridjis Patricia, s/f).

### **Descripción del proyecto fotográfico**

Las horas negras es un ensayo fotográfico en blanco y negro que retrata la vida de las mujeres privadas de la libertad. Aridjis hace retratos intimistas de la mujeres y busca reflejar la cotidianidad de sus días así como los aspectos emocionales de estas mujeres.

### **De la selección de la imagen**

Esta es una de las pocas imágenes en todo el ensayo donde no se interpela al cuerpo de manera directa. La imagen de un televisor donde aparece una representación mediatizada de una mujer, que aparenta estar en prisión, una mujer cuyo aspecto físico no se parece en nada a las mujeres que aparecen en las otras imágenes de la serie.

### **Descripción general**

En una televisión aparece en un acercamiento el rostro de una mujer de piel clara y cabello claro, detrás de unos barrotes, probablemente una imagen de una telenovela o una película. La televisión está enmarcada por el ambiente del centro de reclusión. Del lado derecho vemos las rejas de las celdas a medio abrir, al fondo del pasillo la silueta de una mujer que carga a un niño y otro cuerpo que va pasando.

### **Ficha técnica**

**Plano:** Entero.

**Encuadre:** Horizontal.

**Composición:** Regla de los dos tercios, contraste, líneas verticales.

**Elementos y arreglo compositivo:** Una televisión, encuadre dentro del encuadre. Contraste.

### **Mapas de significado**

Una imagen dentro de otra imagen, la televisión como mediadora de la representación.

En el lado izquierdo tonos oscuros, como si hubiese algo oculto. Más sombra que sustancia.

En el fondo, fuera de foco, se alcanza a ver una mujer que carga a un menor.

La farsa dentro del drama.

La imagen televisiva como escape/la imagen televisiva como prisión.

Las horas negras, es una alusión a un tiempo que se experimenta de manera distinta, se extiende y se dilata.

Diferencial de tiempo.

## REFERENCIAS

- Ahmed, S. (2017). *Living a feminist life*. Durham: Duke University Press.
- Agamben, G. (2007). Judgment Day. En J. Fort (Trad.), *Profanations*. Zone Books.
- \_\_\_\_\_. (2009). *What is an apparatus? and other essays*. Standford: Standford University Presss.
- Anzaldúa, G. (2004). Los movimientos de rebeldía y las culturas que traicionan. hooks b., Brah A.; Sandoval, C. et al (2004). *Otras inapropiables, Feminismos desde las fronteras*. Madrid. Traficantes de Sueños.
- Andrews, J. (2014). *Showing off! A philosophy of image*. Bloomsbury.
- Ariza, L.; Iturralde, M.(2017). Mujer, crimen y castigo penitenciario. *Polít. crim.* Vol. 12, N° 24, Art. 3, pp. 731-753.
- Azoulay, A. (2010). ‘What is a photograph? What is photography?’, *Philosophy of Photography* 1: 1, pp. 9–13, doi: 10.1386/pop.1.1.9/7
- \_\_\_\_\_. (2012). *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography*. English-language ed. London; New York: Verso.
- Barthes, R. (1977). *Image, music, text*. New York: Hill and Wang.
- \_\_\_\_\_. (1995). *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. Paidós.
- \_\_\_\_\_. (2007). *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Paidós.
- \_\_\_\_\_. (2013). Rethoric of the Image. *The Visual Culture Reader*. Routledge.
- Belting, H. (2005). Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology. *Critical Inquiry*, 31(2), 302–319. <https://doi.org/10.1086/430962>
- \_\_\_\_\_. (2007). *Antropología de la imagen*. Madrid: Editorial Katz.

- \_\_\_\_\_. (2015). Imagen, medium, cuerpo: Un nuevo acercamiento a la iconología. *CIC. Cuadernos De Información Y Comunicación*, 20, 153-170.
- Berger, J. (2013). *Understanding a photograph* (G. Dyer, Ed.). Penguin Books Ltd.
- Betterton, R. (2003). Feminist Viewing: Viewing Feminism. *The Feminism and Visual Culture Reader* (pp. 11–14). Routledge.
- Boehm, G. (2017). *Cómo generan sentido las imágenes: El poder del mostrar* (L. Báez Rubí, Trad.). Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Bottos, L. C. (2006). Old Colony Mennonites In South America: Refractions Of The “Other”. *Cambridge Anthropology*, 26(1), 1–23. JSTOR.
- Brecht, B. (2015). *Escritos sobre teatro* (G. Dieterich, Ed.). Alba.
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona.
- Burgin, V. (1982) *Thinking Photography*, Michigan: Macmillan.
- \_\_\_\_\_. (1996). *In/different spaces: place and memory in visual culture*. Berkeley: University of California Press.
- \_\_\_\_\_. (2009). *Situational aesthetics: Selected writings by Victor Burgin*. Leuven: [Ithaca]: Leuven University Press; Distributed in North America by Cornell University Press.
- Butler, J. (1998). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate feminista*, CIEG, UNAM, México.
- \_\_\_\_\_. (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_. (2016). Rethinking Vulnerability and Resistance. *Vulnerability in Resistance*. Duke University Press.

- \_\_\_\_\_. y Athanasiou, A. (2013). *Dispossession: the performative in the political*. Malden, MA: Polity.
- Campt, T. (2017). *Listening to Images*. Durham: Duke University Press.
- \_\_\_\_\_. (2019). *The Visual Frequency of Black Life: Love, Labor, and the Practice of Refusal*. *Social Text* 37(3): 25-46.
- Chuh, K. (2019). *The difference aesthetics makes: On the humanities “after man”*. Duke University Press.
- Connerton, P. (1989). *How societies remember*. Cambridge University Press.
- \_\_\_\_\_. (2011). *The spirit of mourning: History, memory and the body*. Cambridge University Press.
- De Lauretis, T. (1989). La tecnología de género, trad. Ana María Bach y Margarita Roulet tomado de *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, London, Macmillan Press, 1989, págs. 1-30 disponible en [http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana\\_raggi/wp-content/uploads/2013/12/teconologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf](http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2013/12/teconologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf)
- \_\_\_\_\_. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Cátedra, Madrid.
- Debord, G. (2006). The Commodity as Spectacle. En *Media and Cultural Studies: Key Works* (pp. 117–121). Blackwell.
- Didi-Huberman, G. (2015). Imagen (de la) Crítica. *Constelaciones-Revista de Teoría Crítica*, 7, 370–386.
- Diéguez, I. (2019). Interpelando al “caballo académico”: Por una práctica afectiva y emplazada. *Nómadas*, 50, 111–121. <https://doi.org/10.30578/nomadas.n50a7>

- Dorotinsky, D. (2011). Cultura visual y género: La Historia del Arte en el campo expandido. En S. Baños, L. et al.(Eds.), *Construyendo historias con imágenes* (pp. 95–117). Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Easton, M. (2012). FEMINISM. *Studies in Iconography*, 33, 99–112. JSTOR. disponible en [www.jstor.org/stable/23924276](http://www.jstor.org/stable/23924276)
- Evans, J. (2000). Photography. En Carson F. & Pajaczkowska C. (Eds.), *Feminist Visual Culture* (pp. 105-120). Edinburgh University Press. doi:10.3366/j.ctvxcrs42.13
- Foucault, M. (2016). *El orden del discurso*, Editorial Planeta Mexicana.
- Gabara, E. (2004). Facing Brazil: The Problem of Portraiture and a Modernist Sublime. *CR: The New Centennial Review*, 4(2), 33–76. JSTOR.
- García, N. y Montenegro, M. (2014). *Re/pensar las producciones narrativas como propuesta metodológica feminista: experiencias de investigación en torno al amor romántico*. Athenea Digital - 14(4): 63-88
- García Krinsky, E. et al. (2012). *Mujeres detrás de la lente: 100 años de creación fotográfica en México 1910-2010*. 1a ed. México, D.F.: Gobierno Federal, Estados Unidos Mexicanos, Dirección General de Publicaciones, CONACULTA.
- Gatens, M. (2003). *Epilogue to Imaginary Bodies: Ethics, Power and Corporeality*. A. Jones (Ed.), *The Feminism and Visual Culture Reader* (pp. 466–470). Routledge.
- Glissant, É. (2006). *Tratado del todo-mundo* (M. T. Gallego Urrutia, Trad.). El Cobre Edicions.
- Goffman, E. (2007). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.

Golubov, N. (2012). Teoría feminista y estudios culturales en Ochoa, Adriana de Teresa, coord.

*Tránsitos y umbrales en los Estudios Literarios*. México: Bonilla Editores/UNAM, 85-105.

González, L. (2005). Fotografía mexicana contemporánea. Un modelo para armar, en Issaa

Benitez, ed., *Hacia otra historia del arte en México* pp- 79-108.

Gramsci, A., (2017). *Escritos: Antología*. Madrid: Alianza Editorial.

Gulick, A. W. (2016). The Right to Opacity. *Literature, Law, and Rhetorical Performance in the*

*Anticolonial Atlantic* (pp. 188–219). Ohio State University Press; JSTOR.

Habermas, J. (1981). *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de*

*la vida pública*. Barcelona: G. Gili

Haidar, J. (1994). Las prácticas culturales como prácticas semióticas discursivas. *Metodología y*

*cultura*. México: CONACULTA.

Hall, S. (1981). La cultura, los medios de comunicación y el efecto ideológico. *Sociedad y*

*comunicación de masas*, FCE, México.

<https://programaddssrr.files.wordpress.com/2013/05/la-cultura-los-medios-de-comunicacion-y-el-efecto-ideologico.pdf>

\_\_\_\_\_. (2006). Encoding/Decoding. *Media and Cultural Studies* (pp. 163–173). Blackwell.

Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborg y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid,

España: Ediciones Cátedra.

\_\_\_\_\_. (1998). The Persistence of Vision. Mirzoeff (ed.) *The Visual Culture Reader* (1998),

pp.191-198

Harding, S. (1996). *Ciencia y Feminismo*. Madrid, España: Ediciones Morata.

- Harney, S., & Moten, F. (2013). *The undercommons: Fugitive planning & black study*. Minor Compositions.
- Hernández Armas, C. A. (2018). El estigma de las mujeres en reclusión en México: Una mirada desde el interaccionismo simbólico. *TrasHs*, 3. <https://www.unilim.fr/trahs/862&file=1>
- hooks, b. (1992) The Oppositional Gaze: Black Female Spectators. *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press, 115-132
- \_\_\_\_\_. Brah A.; Sandoval, C.; Anzaldúa, G. (2004) *Otras inapropiables, Feminismos desde las fronteras*. Madrid, Traficantes de sueños.
- Jensen B. K. (2014). *La comunicación y los medios. Metodologías de investigación cualitativa y cuantitativa*, FCE, México.
- Janzen, R. (2015). Still Life/Mexican Death: Mennonites in Visual Culture. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 19, 75–90. JSTOR.
- Johnson, O. (2009). *Unspeakable Histories: Terror, Spectacle, and Genocidal Memory*. *Modern Language Quarterly* 70: 97–116.
- Jones, A. (2002). The “Eternal Return”: Self-Portrait Photography as a Technology of Embodiment. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 27(4), 947–978. <https://doi.org/10.1086/339641>
- \_\_\_\_\_. (Ed.). (2008). *The feminism and visual culture reader* (Reprinted). London: Routledge.
- Jucan, I. B., Parikka, J., & Schneider, R. (Eds.). (2018). *Remain*. University of Minnesota Press.
- Krauss, R. (1978). Tracing Nadar. *October*, 5, 29-47. doi:10.2307/778643
- \_\_\_\_\_. (2002). *Lo fotográfico: Por una teoría de los desplazamientos*. Gustavo Gili.

Kristeva, J., & Vericat, I. (1996). Freud: “Heimlich/unheimlich”, la inquietante extrañeza.

*Debate Feminista*, 13, 359–368. JSTOR.

Lepecki, A. (2010). The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances. *Dance*

*Research Journal*, 42(2), 28–48. JSTOR.

\_\_\_\_\_. (2016). *Singularities: Dance in the age of performance*. Routledge.

Laurelle, F., & Mackay, R. (2018). *The Concept of Non-Photography*. Cambridge: Urbanomic.

Lozano, R. (2010). *Prácticas Culturales Anormales: un ensayo alter-mundializador*. México,

PUEG UNAM.

Liotard, J.-F. (2014). *Discurso, figura*. Buenos Aires, La Cebra.

Marder, E. (2012). Nothing to Say: En *The Mother in the Age of Mechanical Reproduction:*

*Psychoanalysis, Photography, Deconstruction* (pp. 149–160). Fordham University Press.

Martín-Barbero, J. (2008). Autopercepción intelectual de un proceso histórico. *Revista*

*Anthropos*, 219, pp. 21-42 disponible en [http://www.ram-](http://www.ramwan.net/restrepo/eccscol/autopercepcion-barbero.pdf)

[wan.net/restrepo/eccscol/autopercepcion-barbero.pdf](http://www.ramwan.net/restrepo/eccscol/autopercepcion-barbero.pdf)

\_\_\_\_\_. (2012). De la Comunicación a la Cultura: Perder el “objeto” para ganar el proceso.

*Signo y Pensamiento*, XXX (60), 76–84.

Mbembe, A. (2003). Necropolitics. *Public Culture* 15(1): 11–40.

Meyer, E. (1978). *Imagen histórica de la fotografía en México*. Instituto Nacional de

Antropología e Historia.

Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*, Paidós, México.

\_\_\_\_\_. (2011). *The right to look: a counterhistory of visibility*. Durham [N.C.]: Duke

University Press.

\_\_\_\_\_. (2016). *Cómo ver el mundo*, Paidós, México.

Moliner, M. (2007). *Diccionario de uso del español*. Gredos ; Colofón.

Monroy Nasr, R. (2010). Matices fotográficos en el México del siglo XX. *Antropología. Revista*

*Interdisciplinaria del INAH*, (89), 5-30. Recuperado a partir de

<https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/2782>

\_\_\_\_\_. (2015). Nuevos retos para los fotohistoriadores: De la fotografía analógica a la digital.

*Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 78, 15-44.

Mulvey, L. (1991). A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman. *New*

*Left Review*, I (188), 136-150.

\_\_\_\_\_. (2003). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *The Feminism and Visual Culture*

*Reader* (pp. 44–53). Routledge.

Muñoz, J. E. (2019). *Cruising utopia: The then and there of queer futurity* (10th Anniversary

Edition). New York University Press.

Nancy, J.-L. (2007). *58 indicios sobre el cuerpo: Extensión del alma* (D. Alvaro, Trad.). La

Cebra.

\_\_\_\_\_. (2018). *Portrait* (S. Clift & S. Sparks, Trads.; 1a ed.). Fordham University Press.

<https://doi.org/10.2307/j.ctv19x57s>

Phelan, P. (2002). Francesca Woodman's Photography: Death and the Image One More Time.

*Signs: Journal of Women in Culture and Society* 27(4): 979–1004.

Piazzini Suárez, C. E. (2014). Conocimientos situados y pensamientos fronterizos: una relectura

desde la universidad. *Geopolítica(s). Revista de estudios sobre espacio y poder*, vol. 5,

núm. 1, 11-33.

Pierce, C. (1960). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Vol. 2 Cambridge, Mass.:

Harvard University Press.

- Pollock, G. (1998). Feminist interventions in the Histories of Art: an Introduction (pp.1-17), en *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, London: Routledge.
- Ranciére, J. (2006). *Política, policía, democracia*. Chile. LOM Ediciones.
- \_\_\_\_\_. (2010). *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial.
- Rogoff, I. (1998). Studying Visual Culture. *The Visual Culture Reader* (pp. 14-26) ed. Mirzoeff N., London: Routledge.
- Sacchetti, E. (2010). El cuerpo representado y actuado en el arte contemporáneo. Aproximaciones a casos andaluces. *Revista de Antropología Experimental* No.10 p.35-53. Universidad de Jaén, España. Disponible en <http://revista.ujaen.es/rae>
- Saletti-Cuesta, L. (2015). Feminismos y metodologías: ¿traslaciones en la investigación? Lorena Saletti-Cuesta (coord.), *Traslaciones en los Estudios Feministas*. Perséfone Ediciones Electrónicas de la AEHM/UMA
- Salinas Boldo, C. (2014). Las cárceles de mujeres en México: Espacios de opresión patriarcal. *Iberofórum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*, 117, 1–27.
- Sandoval, C. (2015). *Metodología de la emancipación* (J. Constantino, Trad.). Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género.
- Schneider, R. (2010). The Secret's Eye. *The Feminism and Visual Culture Reader* (2. ed., pp. 535–545). Routledge.
- \_\_\_\_\_. (2011). *Performing remains: Art and war in times of theatrical reenactment*. Routledge.
- \_\_\_\_\_. (2014). *Remembering Feminist Remimesis: A Riddle in Three Parts*. TDR (1988-), 58(2), 14–32.

- \_\_\_\_\_. (2018). That the Past May Yet Have Another Future: Gesture in the Times of Hands Up. *Theatre Journal*, 70(3), 285–306. <https://doi.org/10.1353/tj.2018.0056>
- \_\_\_\_\_, & Ruprecht, L. (2017). In Our Hands: An Ethics of Gestural Response-ability. Rebecca Schneider in conversation with Lucia Ruprecht. *Performance Philosophy*, 3(1), 108. <https://doi.org/10.21476/PP.2017.31161>
- Sharpe, C. E. (2016). *In the wake: On Blackness and being*. Duke University Press.
- Schöngut Grollmus, N. & Pujol Tarrés, J. (2003). Relatos metodológicos: difractando experiencias narrativas de investigación. *Forum: Qualitative Social Research*, 16(2), Art. 24. <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs1502243>
- Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública. (2017). *Programa de formación inicial del Sistema Penitenciario para el perfil de Custodia Penitenciaria*. <https://www.gob.mx/sesnsp/documentos/prp-sistema-penitenciario-formacion-inicial>
- Secretaría de Gobernación. (2020). *Gobernación y la CNB presentan el informe relativo a la búsqueda, identificación y registro de personas desaparecidas y no localizadas*. <https://www.gob.mx/segob/prensa/gobernacion-y-la-cnb-presentan-el-informe-relativo-a-la-busqueda-identificacion-y-registro-de-personas-desaparecidas-y-no-localizadas>
- Sedgwick, E. K. (1993) *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.
- \_\_\_\_\_. (2003). *Touching feeling: Affect, pedagogy, performativity* (A. Frank, Ed.). Duke University Press.
- Sekula, A. (1982) On the Invention of Photographic Meaning. In: Burgin V. (eds) *Thinking Photography. Communications and Culture*. Palgrave, London.

- Shusterman, R. (2012). Photography as Performative Process. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 70(1), 67–77. JSTOR.
- Silverman, K. (1989). Fassbinder and Lacan: A Reconsideration of Gaze, Look and Image. *Camera Obscura*, 54–85.
- Sontag, S. (2001). *On photography*. Picador USA.
- Squiers, C. (Ed.). (1990). *The Critical image: Essays on contemporary photography*. Bay Press.
- Szurmuk, M., Irwin, R. M., Rabinovich, (Eds.). (2009). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* (1. ed). Instituto Mora : Siglo Ventiuno Editores.
- Taylor, D. (2011). Performance, Teoría y Práctica. *Estudios avanzados de performance*. México; New York: Fondo de Cultura Económica: Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts.
- \_\_\_\_\_. (2015). *El archivo y el repertorio*. Editorial Universidad Alberto Hurtado.
- Trujillo Cristoffanini, M. (2017). Epistemologías feministas y estudios de género: Reflexiones desde el trabajo de campo. *Revista Faro*, Vol. 1. N°25, Págs. 5-18.
- Uribe, S. (2012). *Antígona González*. sur+ediciones.
- Valencia, S. (2018). *Gore capitalism*. Semiotext(e).
- Viveros Vigoya, M. (2016). La interseccionalidad: Una aproximación situada a la dominación. *Debate Feminista*, 52, 1–17. <https://doi.org/10.1016/j.df.2016.09.005>
- Wittig, M. (2003). The Straight Mind. *The Feminism and Visual Culture Reader* (pp. 130–135). Routledge.

**Sitios Web**

Adorno, E. (2012). Mujeres flores y espagueti con huevo. *Vice en español*.

[https://www.vice.com/es\\_latam/article/3b59kv/entrevista-eunice-adorno-fotos-menonitas-mujeres-flores?](https://www.vice.com/es_latam/article/3b59kv/entrevista-eunice-adorno-fotos-menonitas-mujeres-flores?)

\_\_\_\_\_. (s/f). *Eunice Adorno*. Eunice Adorno. <http://euniceadorno.com>

Aridjis, P. (2004). *Patricia Aridjis Las horas negras*.

<http://v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/aridjis/acotacion.html>

\_\_\_\_\_. (2014). *Las horas negras* [Proyecto Grado Cero AEJ].

<https://www.youtube.com/watch?v=zcrTRfnJa2w>

Casas, A. (s/f). *Ana Casas*. *Ana Casas*. <https://www.anacasasbroda.com/biografia>

Desandar de Eunice Adorno. (2019, octubre 28). *Cuartoscuro*.

<https://cuartoscuro.com/revista/desandar-de-eunice-adorno/>

EFE, (2014). Bruselas acoge la carnalidad de Ana Casas y a pioneras de la foto feminista.

*eldiario.es*. [https://www.eldiario.es/cultura/Bruselas-carnalidad-Ana-Casas-feminista\\_0\\_272273367.html](https://www.eldiario.es/cultura/Bruselas-carnalidad-Ana-Casas-feminista_0_272273367.html)

FAC. (2018). *Patricia Aridjis comparte sus procesos de producción en el Centro de la Imagen*.

Prensa. Recuperado el 14 de mayo de 2020, de

<https://www.gob.mx/cultura/prensa/patricia-aridjis-comparte-sus-procesos-de-produccion-en-el-centro-de-la-imagen>

Human Rights Watch. (2012). *Capítulo del Informe Mundial: México* [Human Rights Watch].

<https://www.hrw.org/es/world-report/2012/country-chapters/259698>

\_\_\_\_\_. (2020). *México: Propuesta de reforma judicial viola derechos fundamentales*.

<https://www.hrw.org/es/news/2020/01/30/mexico-propuesta-de-reforma-judicial-viola-derechos-fundamentales>

Maya Goded. (s/f). *Maya Goded*. Recuperado el 13 de noviembre de 2019 de

<http://mayagoded.net>

Novaro, B. (s/f). *Ana Casas Broda*. <https://www.anacasasbroda.com/texto-beatriz>

Octubre Rojo. (s/f). *Panorama*. Recuperado el 5 de mayo de 2020, de

<http://www.panoramafotografico.com/proyecto-octubre-rojo>

Patricia Aridjis. (s/f). *Wikipedia*. [https://es.wikipedia.org/wiki/Patricia\\_Aridjis](https://es.wikipedia.org/wiki/Patricia_Aridjis)

Perfil Eunice Adorno. (s/f). *Panorama* <http://www.panoramafotografico.com/perfil-eunice-adorno>

Rodríguez, C. (2019). Yvonne Venegas: La Pose y la Modelo. *La Tempestad*.

<https://www.latempestad.mx/yvonne-venegas-fotos/>

Sánchez, C. (2018). *Patricia Aridjis: La fotografía que yo hago tiene esa finalidad: Ponerte en los zapatos del otro*. <http://isc.gob.mx/devel/2018/09/21/patricia-aridjis-la-fotografia-que-yo-hago-tiene-esa-finalidad-ponerte-en-los-zapatos-del-otro/>

Towell, L. (s/f). *The Mennonites*. Magnum Photos. Recuperado el 11 de julio de 2020, de

<https://www.magnumphotos.com/newsroom/larry-towell-mennonites/>

Witty, P. (2012). The Flower Girls: Mennonites in Mexico. *Time*. <https://time.com/3785350/the-flower-girls-mennonites-in-mexico/>