



HUMANIDADES
CENTRO INTERDISCIPLINARIO
DE INVESTIGACIÓN
CIIHU



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS



Universidad Autónoma del Estado de Morelos
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Posgrado en Humanidades

La imagen de la desaparecida.
Ensayos sobre la sensibilidad

Tesis para obtener el grado de

Doctora en Humanidades

Presenta

Laksmi Adyani de Mora Martínez

Director de tesis

Dr. Armando Villegas Contreras

Mayo 2022. México

Lo que vemos, lo que nos mira.

-Georges Didi-Huberman.

¿La has visto?

-Frase común en los carteles de búsqueda de desaparecidas.

Toda fotografía es la expresión de una ausencia.

-John Berger y Jean Mohr

Índice

Introducción	5
La desaparición en México.....	10
¿Cómo visibilizar la imagen de la desaparecida?.....	12
Marcos de aproximación. Representación y género.....	14
Arqueología de la sensibilidad.....	18
Capítulo 1. Una genealogía a la figura de la desaparecida	23
Genealogía y sus cortes históricos	27
Desaparición, desaparición forzada.....	30
Desaparición y su marca de género.....	38
a) Primer corte: la Guerra sucia.....	38
b) Segundo corte: 1993, la preocupación por el género.....	43
Desde Ciudad Juárez, un régimen de visibilidad.....	54
Capítulo 2. El feminismo como marco de visibilidad	63
Arqueología de los sentidos y los cortes históricos.....	66
Primer momento: la borradura.....	71
Segundo momento: la (lucha por la) visibilidad.....	80
Tercer momento: la mirada feminista.....	86
Recapitulación: la sensibilidad feminista.....	97
Capítulo 3. Huella, técnica, memoria. Notas sobre la fotografía de las desaparecidas	100
La fotografía de la desaparición como huella.....	102
Técnica, ritual y duelo.....	113
Portadores de memoria.....	121
Capítulo IV. Las imágenes del intersticio	136
El espacio y violencia.....	137
La imagen como enajenación y la fotografía como imaginación.....	146

El rostro en el intersticio.....	155
Conclusiones: La imagen de la desaparecida como montaje.....	164
Bibliografía.....	168

Introducción

La presente investigación parte de una reflexión anterior sobre el tema de la violencia y la imagen, originada en una revisión tanto estética como teórica que mostraba cómo en la actualidad el discurso ha posibilitado una relación metafórica entre el hombre y el deshecho, y más en particular, entre el cuerpo-cadáver y la basura¹. Así, lo que se visibilizó en ese entonces fue la aparición de una determinada retórica –que se volvía cada vez más frecuente–, en donde el hombre pasaba a ser parte de los desechos, de lo inservible, de lo prescindible, incluso de lo reciclable. Me gustaría ampliar este punto: lo que se estaba presenciando no sólo era el menosprecio de la vida de ciertos hombres y mujeres sino la aparición de un discurso que considera y representa a algunos humanos como basura. Así, hoy en día este discurso se ha vuelto un lugar común en muchas manifestaciones del pensamiento, en principio mediáticas, pero también intelectuales y artísticas. Más allá de tratar de entender estas experiencias aisladamente, lo que en su momento me interesó fue señalar la retórica y las representaciones comúnmente utilizadas que disponían los campos semánticos de lo humano y el desecho como si fueran uno solo. Las reflexiones, preguntas y propuestas metodológicas aquí retomadas parten de esa lógica, que se concentra en mostrar cómo ciertas representaciones y relaciones semánticas posibilitan la producción de prácticas de violencia –tanto simbólica, como de facto– en torno a los cuerpos. A lo largo de esta investigación iremos profundizando las relaciones producidas entre la representación y el discurso, esta vez alrededor de la imagen y sus efectos.

En esta ocasión estoy interesada en trabajar con lo que llamo la imagen de la desaparecida, esas distintas representaciones que hablan de la ausencia o sustracción de las mujeres del espacio público. Para explicar lo anterior, parto de la descripción más inmediata y elemental, pero que trataré de problematizar profundamente a lo largo de esta tesis. Como explica la RAE, por desaparición se entiende lo dicho de una persona que se halla en paradero desconocido, sin que

¹ Véase los artículos “La bazurización de los cuerpos. Nuevas maneras de violencia en Morelos”, en *Violencias en Morelos. Atlas de la seguridad y violencia en Morelos versión 2015*, y “La imagen del desecho. Hacia un análisis de la estética del cadáver, el desaparecido y el cuerpo como basura”, en *Revista Internacional de Filosofía Política Las Torres de Lucca* 7.

se sepa si vive². En el caso mexicano, y a partir de esta idea, la palabra “desaparición” ha cobrado un significado específico debido a lo que se ha llamado el contexto nacional de violencia. En este sentido, es posible pensar en tres casos en que se aplica la palabra desaparición: 1) La desaparición de una persona por distintos motivos, que incluirían la persecución política, la prácticas necropolíticas (asesinatos o reclutamientos de los brazos armados de las organizaciones del narcotráfico o de grupos paramilitares) o las que van ligadas a la violencia de género (esclavitud sexual, feminicidios); 2) La desaparición como condición jurídica, situación previa a la declaración de ausencia de una persona, que viene determinada por la desaparición de una persona de su domicilio sin que deje un representante legítimo o voluntario; 3) la desaparición, borradura o ausencia de mujeres en los registros históricos, ya sea en la historia del arte, la política, los códigos judiciales, la literatura, u otros órdenes discursivos; 4) en oposición a una desaparición del cuerpo, podríamos pensar en una aparición de los cuerpos, aparejada a la desaparición de los nombres, sobre todo en relación con los casos de las fosas comunes clandestinas. Todas estas diferencias en cuanto a la figura de la desaparecida tendrán que ser objeto de un análisis crítico sin que ninguna de ellas establezca una jerarquía sobre las otras, pues cada una produce operaciones de experiencia significantes para los procesos de búsqueda y visibilidad.

Por otro lado, también podemos pensar la palabra “desaparición” como una contradicción recurrente en las formaciones discursivas que hablan de esta ausencia de las mujeres. De tal modo que pienso a la desaparición misma, como figura en el discurso, como la presencia de una ausencia (la no-imagen), que en los campos de la política, las leyes, las luchas sociales y artísticas nos llevará a esbozar la idea del espectro, de la huella o de la imagen latente, que caracteriza a la fotografía³ como una irrupción en tanto que cuestiona el vacío. Con la imagen

² Consultado en <https://dle.rae.es/desaparici%C3%B3n?m=form>.

³ La fotografía será para la investigación un elemento visual clave para pensar la imagen de la desaparición puesto que ésta es empleada como parte de los procesos de reconocimiento y búsqueda, convirtiéndola en la huella de una presencia que ya no se encuentra presente y, en ese sentido, es pensada como una marca espectral. De la misma manera, la fotografía es utilizada tanto por fotógrafos, artistas y familiares de desaparecidos como forma de protesta. Como menciona Jean Louis Déotte a propósito de lo que él llama la estética de la desaparición, “el arte de la desaparición requiere de la fotografía y, más generalmente, de las huellas de una impresión: de cómo un objeto tuvo que dejar físicamente sus huellas en un soporte” (156), será en este sentido

de la desaparecida nos referiremos, entonces, a las huellas que ha dejado la desaparición en el espacio social, las marcas sin cuerpos o los cuerpos sin nombres que hacen visible y sensible esta problemática social.

A partir de esta idea, esta investigación propone pensar la imagen en un sentido interdisciplinario para ampliar el análisis de esas variantes de la desaparición. El corpus de análisis estará formado por textos jurídicos, documentales, textos académicos, notas periodísticas, fotografías, carteles de búsqueda, así como otro tipo de “marcas” que aparezcan en el espacio como grafitis, puestas en escena, estenciles, testimonios u otro tipo de huellas dejadas por las desaparecidas. Todos estos documentos irán construyendo la imagen de la desaparición y las relaciones discursivas que ésta posibilita así como las relaciones de poder y resistencia que encierra. Por relaciones discursivas me refiero a las relaciones significativas que se pueden dar entre palabras e imágenes, aludiendo a un mismo campo de sentido en los discursos. El interés por este tema está en pensar las relaciones que guarda la constante aparición de esta figura del discurso, así como señalar la falta de un interés particular en entender qué sucede con la imagen de la desaparecida y sus relaciones con otros campos: el jurídico, el del arte y la fotografía, el de los movimientos sociales y colectivos de búsqueda, todo lo anterior relacionado, específicamente, con el género.

A partir de estas reflexiones y ejercicios metodológicos es que aquí me he propuesto: 1) mostrar la necesidad de pensar la violencia de género, que viven actualmente las mujeres en nuestros contextos sociales aunada a su representación y espacialidad; 2) la pertinencia de mostrar el cruce de figuras relacionales, en este caso la de las mujeres, que forman parte de una estructura argumental y visual; y 3) desarrollar un análisis del discurso que conjugue documentos textuales, visuales y la interpretación de experiencias sociales. De esta manera, trataré de desarrollar una investigación que aglutine estas formas de representación para mostrar las relaciones que existen entre imagen, discurso y relaciones de poder. Debido a esto surge la necesidad de trabajar desde una

que la fotografía se convierta en una prueba de que las personas desaparecidas efectivamente existieron, y que no son olvidadas en tanto su rostro se instrumentaliza para traerlas de vuelta a casa.

postura interdisciplinar que establezca lazos entre lo visual, la teoría crítica y las representaciones sociales, método que he denominado aquí arqueología.

La investigación, habrá que aclararlo desde un principio, parte de una preocupación por *visibilizar* la violencia de género contenida dentro de los discursos e imágenes desarrolladas en torno a lo que hoy llamamos violencia en general. De esta forma, esta investigación se detiene a pensar que determinadas imágenes construyen sentidos propios de ese mismo discurso, pues, como dice Georges Didi-Huberman, hay una producción de verdad y de sentido a través de las imágenes (*Arde*). Así, la propuesta general ha sido ver el uso de la imagen como parte de un discurso que ha pensado a las mujeres.

La imagen, precisamos aquí, es un componente importante dentro de nuestra sociedad, puesto que es el sintagma del imaginario, una parte que conforma y estructura el discurso social. Como dice Didi-Huberman:

[n]unca antes, según parece, la imagen –y el archivo que ella conforma, tan pronto se multiplica al menos un poco y provoca el deseo de abarcar y comprender dicha multiplicidad– se había impuesto con tanta fuerza en nuestro universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca antes mostró tantas verdades tan crudas y sin embargo nunca antes proliferó tanto y nunca había sufrido tantas censuras y destrucciones. Así, nunca antes –esta impresión se debe sin duda al carácter mismo de la situación actual, al carácter candente– la imagen había experimentado tantos desgarramientos, tantas reivindicaciones contradictorias y tantos repudios cruzados, tantas manipulaciones inmorales y tantas execraciones moralizantes (*Arde* 10).

Así pues, puede hablarse de una ambivalencia en cuanto a la imagen, una posibilidad de relaciones varias; por un lado, la consideramos como un discurso naturalizador de ciertas prácticas, que en este caso tendrían que ver con el género, la dominación y la violencia; y por otro, con una capacidad de ruptura de dispositivos de control de subjetividades que, hasta nuestros días, sigue siendo la forma de reproducción social dominante.

De esta manera, quiero detenerme a pensar la imagen de las desaparecidas como un indicador de esta problemática, en cuanto a la violencia, y como una

aproximación reflexiva en cuanto a la fotografía. Con las imágenes de las desaparecidas me refiero, en un primer momento, a los carteles de “Se busca” que aparecen constantemente en los espacios públicos de las ciudades mexicanas, y que hablan de las miles de desaparecidas. La cantidad de carteles, debido a las condiciones de violencia hacia las mujeres en las que vivimos, han proliferado considerablemente en las últimas dos décadas⁴. El esfuerzo reflexivo de este trabajo estará encaminado a pensar la experiencia que el encuentro con estas imágenes nos produce, abordándolas desde la idea de que éstas nos apelan desde una sensibilidad que nos brinda la posibilidad de relacionarnos de otro modo. La *aparición* constante de estas imágenes tiene, por un lado, una intención de búsqueda, pero también un carácter fallido de la misma; en vez de que las personas sean encontradas, reduciendo así el número de los carteles, nos topamos en la calle con la multiplicación de ellos. Y por otro parte, “la reproducción aproxima al receptor en su situación singular” (Benjamin, *La obra* 45), esta situación singular se interpreta como el malestar social, el dolor, la pérdida, el afecto herido, con lo que me estaría refiriendo *a otro régimen sensible*, uno que de cierta manera fractura el discurso dicotómico de la guerra –el que piensa en términos de amigo o enemigo, dominados-dominantes– o el de los opuestos –victima, victimario–, mostrando así la imposibilidad del cierre de estas narrativas para pensar la violencia en otros sentidos.

Para pensar este tipo de imágenes, tal vez habría que señalar lo que Walter Benjamin escribía a propósito de la fotografía sobre el rostro:

Con la fotografía, el valor de exhibición comienza a vencer en toda la línea al valor ritual. Pero este no cede sin ofrecer resistencia. Ocupa una última trinchera, el rostro humano. No es de ninguna manera casual que el retrato sea la principal ocupación de la fotografía en sus comienzos. El valor de culto de la imagen tiene su último refugio en el culto de los seres amados lejanos o fallecidos. En las primeras fotografías el aura nos hace una última

⁴ Si bien las investigaciones periodísticas señalan el aumento de desapariciones de mujeres en los últimos años, quiero hacer notar que la visibilidad de estos casos también ha dependido de la lucha histórica de las mujeres al día de hoy. Precisamente el objetivo de esta investigación es *ver* el problema desde el género como problema político.

seña desde la expresión fugaz de un rostro humano. En ello consiste su belleza melancólica, la cual no tiene comparación (Benjamin, *La obra* 58).

Estas últimas consideraciones podrían parecer opuestas al carácter político que tienen las imágenes del rostro de las desaparecidas, sin embargo, su carácter múltiple y su exhibición pública me hacen pensar que estas imágenes, en vez de contener un valor de culto y de nostalgia frente a esas personas que no están, proliferan, en un línea muy delgada, en lo que Didi-Huberman llamaría la toma de posiciones en tanto la imagen: “Tomar posición es desear, es exigir algo, es situarse en el presente y aspirar a un futuro. Pero todo esto no existe más que sobre el fondo de una temporalidad que nos precede, nos engloba, apela a nuestra memoria hasta nuestras tentativas de olvido, de ruptura, de novedad absoluta” (*Cuando las* 9). Al propagarse por toda la ciudad, colectivamente es visible una situación única y singular, un momento histórico preciso, una posición subjetiva que hace sentir, a cada persona que camina por la calle y se detiene a mirar, que estos rostros nos apelan de una u otra manera: algunos reflexionan sobre la proliferación de desaparecidos, otros tratarán de arrancarla y hacerla desaparecer. Éstas pueden ser entendidas, así, como fragmentos histórico-sensibles que al ser diversos, efímeros, no jerárquicos, y que valen por sí mismos, modifican la relación con los otros, hacen posibles otras narrativas y posiciones. Lo que aquí se modifica en último momento, desde lo sensible, es la visibilidad de estas mujeres desaparecidas y sus historias.

La desaparición en México

Según datos oficiales del Registro Nacional de Personas Desaparecidas o extraviadas⁵ de 2014 a 2022 se habían registrado 60 mil, 706 personas desaparecidas en México. Sin embargo, los conteos extraoficiales por parte de los periodistas de *Proceso* arrojan la cifra de 50,000 ausencias en el 2019⁶, y el portal *Aristegui noticias* reportaba para el 13 de enero del 2021 unas 82 421 personas,

⁵ Consultado en <https://versionpublicarnpdno.segob.gob.mx/Dashboard/Sociodemografico>

⁶ Comunicación personal en la presentación del libro *Los Buscadores*, Ediciones Proceso, México, 26 de marzo, 2019

con 36 mil cuerpos en espera de ser identificados⁷. Para el caso de Morelos, se habían registrado en el periodo que va de 2000 a 2018, 890 casos de feminicidio. En respuesta a ello se han implementado una serie de políticas públicas para atender la violencia hacia las mujeres como son la Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia y la Alerta de Violencia de Género (2015)⁸. En la Universidad Autónoma de Morelos se creó el Programa de Atención a Víctimas de la UAEM; y desde la sociedad civil, diversos movimientos y colectivos como el Movimiento por la Paz con justicia y Dignidad, que inauguró en Morelos las Brigadas de Búsqueda de personas a nivel nacional e internacional. Estas son algunas de las iniciativas propuestas frente a la violencia de género, el feminicidio, el desplazamiento forzado, la proliferación de fosas comunes y la desaparición, específicamente de mujeres. Actualmente estos programas y organizaciones se encuentran suspendidos o con actividades intermitentes. Sin embargo, su experiencia muestra que además de las víctimas, los otros afectados por la violencia feminicida y desaparecedora⁹ son los familiares de las víctimas, quienes han denunciado por distintas vías la pasividad de las instituciones de procuración de justicia, negligencia, indiferencia, impunidad y desaseo para con las pruebas de reconocimiento. En un reciente artículo, Aída Hernández llama a este comportamiento “violencia burocrática”, la cual a la larga genera una desaparición más: “la experiencia de los familiares de desaparecidos ante los servicios forenses da cuenta de lo que algunas científicas sociales han llamado las violencias burocráticas o crímenes de escritorio... Se enfrentan [las y los familiares] a una maquinaria burocrática administrativa que

⁷ Consultado en <https://aristeguinioticias.com/1301/opinion/se-supero-la-cifra-de-80-mil-desaparecidos-articulo/>

⁸ El 10 de Agosto de 2015 se declaró la Alerta de Violencia de Género contra las Mujeres para ocho municipios de Morelos: Cuautla, Cuernavaca, Emiliano Zapata, Jiutepec, Puente de Ixtla, Temixco, Xochitepec y Yauatepec. El objetivo de la alerta de violencia de género contra las mujeres es: “garantizar la seguridad de mujeres y niñas, el cese de la violencia en su contra y/o eliminar las desigualdades producidas por una legislación o política pública que agravia sus derechos humanos” (según se indica en la página del Gobierno Federal <https://www.gob.mx/inmujeres/acciones-y-programas/alerta-de-violencia-de-genero-contra-las-mujeres-80739>). Es pertinente señalar que Guerrero y el Estado de México, entidades federativas que colindan con Morelos, también cuentan con este mecanismo de protección de los derechos humanos de las mujeres. Y que Puebla y la Ciudad de México también han solicitado la aplicación de la Alerta de Violencia de Género contra las Mujeres.

⁹ Después de leer los testimonios de los familiares de desaparecidos recopilados por *Proceso*, en *Los Buscadores*, pareciera que impunidad, desaseo en las pruebas, ocultamiento de información, maltrato y sordera se han vuelto connaturales al orden de justicia.

les secuestra de nuevo a sus hijos, hijas, esposos, para tratarlos como cuerpos desechables (Hernández s/p). Como ejemplo de lo anterior es posible señalar lo sucedido en 2014 en las “fosas comunes” de la comunidad de Tetelcingo en Cuautla, Morelos, donde supuestamente se habían depositado 150 cadáveres desconocidos y no reclamados por nadie.

Casos de omisión, extravío de pruebas, cuerpos sin carpeta ni ficha que los acompañe son “práctica normal” en México, no solo en el caso sonado de las fosas comunes de Tetelcingo (otra forma de la violencia desaparecedora, aquella que produce, además, cuerpos sin nombre).

¿Cómo visibilizar la imagen de la desaparecida?

La revisión que propongo partirá de pensar, a través del discurso, los mecanismos de violencia y dominación que giran en torno a las mujeres de nuestra sociedad y que vuelven naturales unas formas singulares de hacer, decir y representar. Para ello trataré de responder algunas preguntas que tienen que ver con la condición de la imagen, su capacidad de naturalización de ciertas narrativas y, a su vez, su posibilidad como signo abierto a la interpretación.

El objetivo general de esta tesis será estudiar la aparición de la imagen de la desaparecida, la cual surge en el espacio público como forma espectral, sensitiva y política de producir una discursividad en torno al género; de este modo será posible establecer algunas de las relaciones que la imagen de violencia genera en relación con las mujeres en el ámbito público a partir de su constante aparición, mostrando los campos discursivos y los espacios con que se relacionan. Para el desarrollo de esta investigación partí de las siguientes preguntas ¿Cuáles son las formas de representar a las desaparecidas? ¿Con qué otros discursos se relaciona esta representación? ¿Cuáles son las formas de resistencia frente a la naturalización del discurso de la violencia contra las mujeres? ¿Qué papel juegan estas imágenes en lo social, en lo público y en lo estético?

Para hacer la interpretación de las imágenes partiré de un análisis del discurso en su sentido amplio, tomando como objeto la unión que texto e imagen nos proporciona e intentando establecer un diálogo entre los estudios sobre la imagen y aquellos teóricos sobre el signo, lo cual sitúa esta aproximación en una constelación de autores denominados estructuralistas y posestructuralistas. El

lenguaje visual, pensado así como una discursividad, es leído para analizar y reflexionar sobre los significantes en un campo social determinado, siendo claramente éste un lenguaje que constituye un tipo de subjetividad. Por todo ello, los recorridos, así como los documentos, buscan pensar junto con la teoría sobre la imagen el campo social y discursivo donde ésta se inserta.

Para entender la oposición imágenes/texto, el historiador de arte W.J. Thomas Mitchell advierte que más que centrarnos en el carácter ontológico de los objetos habrá que hacer una revisión histórica de las disciplinas –la estética, la historia del arte, los estudios visuales– que dictan los temas, las formas de lo visible y lo representable. Así, Mitchell piensa que esta división tajante entre imagen y texto responde a una cierta práctica institucional que intenta pensar un método de análisis para los estudios de la imagen, por un lado, y los de la textualidad, por otro, forzando a buscar propiedades puras de cada una de estas formas (*La ciencia*). El autor propone que la labor crítica debe ser deconstruir el discurso de la pureza en las distintas disciplinas, sea visuales o textuales: desde ejemplos tan básicos como el de que una obra visual siempre lleva un título (el "Sin título" será otra forma de confirmar esta tesis) hasta las obras más intermedias modernas como la ya clásica imagen de "Esto no es una pipa" de René Magritte, la idea que Mitchell propone radica en que más que una distinción tajante, la relación imagen-texto, incluso su diferencia, debe ser pensada en una forma relacional e histórica¹⁰.

Así, en varios de sus textos Mitchell señala que la oposición o división entre imagen y texto no le corresponde a los objetos mismos sino que responde a momentos históricos de la representación. Los regímenes estéticos están regulados por una relación entre saber y hacer ver. En esa historización es donde el autor encontrará una marca de la deconstrucción de esa oposición, no en un sentido alfanumérico sino más bien como fisura y continuidad:

Se mire por donde se mire, por el lado de lo visual o de lo verbal, el medio de la escritura deconstruye la posibilidad de una imagen pura o texto puro,

¹⁰ Los ejemplos de esta correlación entre imagen y escritura abundan en la reflexión, por ejemplo, en la teoría del lenguaje que viene desde Saussure, con la "imagen acústica", Barthes en sus distintos trabajos semiológicos, la hermenéutica con Ricœur o la reflexión de Jacques Derrida en *Ecografías de la televisión*.

así como la oposición entre lo “literal” (las letras) y lo “figurado” (las imágenes) de la cual depende. La escritura, en su forma gráfica y física es una sutura inseparable de lo visual y lo verbal, la encarnación de la imagen-texto (“Más allá” 7).

Al referirse a la escritura, Mitchell habla como figura teórica de la *différance* de Derrida “un espacio para la tensión, el desliz y la transformación”. El filósofo Argelino designará como *différance* el movimiento según el cual la lengua y todo código, todo sistema de representación en general se constituye “históricamente” como entramado de diferencias (Derrida, “La Différance” 48-48). En ese sentido, entenderíamos la imagen-texto como un continuo de diferencias, de relaciones entre imágenes y textos.

Precisamente con esta propuesta teórica es que pienso el análisis del discurso y de las imágenes como herramientas simultáneas en el análisis de una considerable variedad de documentos sin la necesidad de caer en oposiciones tradicionales que limitan operativamente el análisis. Antes bien busco retomar un campo importante en el desarrollo de los estudios visuales en relación a otras corrientes del análisis crítico de los discursos para enfocarme en el problema de la imagen de la desaparición.

Marcos de aproximación. Representación y género

Es lugar común en las investigaciones desarrollar marcos que teórica y metodológicamente van produciendo determinados límites epistemológicos que posibilitan el desarrollo del análisis. Esta tesis no es la excepción. En este sentido, hay que explicar que esta investigación parte de determinados vocabularios que tiene que ver con la mirada y su campo semántico: marco, visibilidad, desaparición, imagen, fotografía, estética, sensibilidad, espectáculo, espectro; aventurándonos a pensar, desde estas palabras, que lo visible no responde a lo que está simplemente allí, listo para ser visto, sino que la tesis aquí es que la visibilidad o invisibilidad, lo representable o irrepresentable, la presencia o

desaparición, responden a modos de ver¹¹, a determinados marcos discursivos que posibilitan lo que vemos. Esta tesis se ha dado a la tarea de rastrear lo que enmarca la figura e imagen de la desaparecida, a veces haciéndola invisible, a veces haciéndola visible.

La pregunta con la que habría que comenzar sería ¿cómo es posible representar la desaparición si en sentido estricto ésta es irrepresentable? Etimológicamente la palabra aparición viene del latín *apparescere* y significa poner a la vista; el prefijo *des* indicaría una negación: la desaparición sería lo que no está a la vista o lo que se ha quitado a la vista. Una imagen de la desaparecida sería irrepresentable por su propia semántica. Sin embargo, se representa, por lo tanto, la segunda pregunta sería ¿cómo se dan esas representaciones? A partir de esta oposición, me interesa discutir cómo funciona la lógica de la representación que hace posible la visibilidad.

Para responder la pregunta anterior comenzaré con la propuesta que plantea Jaques Rancière en torno a lo irrepresentable. En *El destino de las imágenes*, este filósofo nos dice que lo innombrable, lo intratable, lo irredimible¹² (yo agregaría lo invisible, lo desaparecido) está cubierto por “un aura de terror sagrado que cubre unívocamente todas las esferas de la experiencia” (119), puntualizando así una serie de tensiones entre la presencia y la ausencia. Pensar esta serie de tensiones sería el comienzo para entender de qué manera funciona la lógica de la representación¹³ y los efectos en las imágenes que nos interesan. El filósofo va a discutirle a lo irrepresentable el carácter de “aura sagrada” de “terror sagrado”¹⁴, haciendo evidente que el uso de lo irrepresentable de alguna manera borra o diluye

¹¹ Reafirmo que los modos de ver no tienen relación con una forma natural de ver al objeto, sino como parte de un momento histórico, de un régimen de representación, como se explicará más adelante con Rancière.

¹² Ejemplos son el sublime kantiano, la escena primitiva freudiana, el gran vidrio de Duchamp o el *Cuadro blanco sobre fondo blanco* de Malévich.

¹³ Esta discusión estética es de importancia porque surge a raíz de la problemática de la representación del genocidio judío y de la dificultad de su reelaboración. Para este trabajo también es importante porque considero que la forma de hablar de los campos de exterminio nazis y de sus diferentes tratamientos históricos han marcado una forma de *decir* de la violencia. Por ejemplo, aquí me he guiado por el texto en que Didi-Huberman (*Imágenes pese*) piensa la necesidad de imaginar los campos de concentración y su funcionamiento. Por otro lado, también quiero señalar que reflexionar sobre ello nos ayuda a saber que esta es una forma histórica de decir y percibir. Habrá que pensar siempre en las particularidades de cada momento histórico para no caer precisamente en esa aura sagrada que impide la visión de las cosas.

¹⁴ La que a menudo se apela para hablar del exterminio judío, pero que se ha aplicado a muchos otros momentos de violencia.

las particularidades históricas de cada suceso de dolor; por otro lado, también podemos ver cómo esta “aura sagrada” instauro ciertos dolores por sobre todos los demás. Es interesante así ver cómo la reflexión de Rancière nos obliga a pensar en las implicaciones políticas que se juegan en la representación, incluso ahí donde se supone que no hay posibilidad de representación. Esto es, lo irrepresentable, la imagen del horror, tendría condiciones de posibilidad. Así por ejemplo lo que el arte de lo sublime –el arte de las vanguardias para Lyotard– hizo fue borrar la representación, pero inscribió la huella de ese irrepresentable.

Para Rancière estas dos lógicas, la de la representación y lo irrepresentable, normalmente mezcladas, implican la distinción entre diferentes regímenes de pensamiento del arte (diferentes formas de relación entre presencia y ausencia, sensible e inteligible, demostración y significación). Lo que lleva a transformar los problemas de reglaje de la distancia representativa en problemas de imposibilidad de la representación (Rancière 122)¹⁵.

Quiero resaltar que esta revisión hace visible la lógica que hay en la representación, en la mostración del juego entre sensible e inteligible, principalmente de carácter histórico. Habrá ciertos “temas” y “representaciones” de las que el arte no puede hablar, y que deja a distintos campos de la representación, por ejemplo, el periodismo o el documentalismo, en una división sensible entre los campos propios de lo real y los propios de lo estético. O incluso más allá, al pensar la imposibilidad de mostrar cierta imagen y en la posibilidad de *decir* la misma imagen con un texto.

¹⁵ Un ejemplo de esta lucha por la representación puede estar en un par de imágenes que circularon y aún circulan en internet en torno al asesinato y desollamiento del estudiante de la Normal Isidro Burgos, Julio César Mondragón, a quien le arrancaron el rostro estando vivo la madrugada del 27 de septiembre de 2014. La imagen de su cuerpo sin rostro, en el momento de su aparición en los medios virtuales al día siguiente, causó un drástico efecto que ayudó a difundir lo acontecido, pero a la vez fue motivo de distintas críticas que señalaron lo fuerte de la fotografía. Uno de estos casos, como apunta Villegas y Lindig (2015), fue el del número especial sobre Ayotzinapa del *Spleen Journal* del 12 de noviembre de 2014 en línea, en donde se utilizó en un primer momento dicha imagen como la portada de la revista en línea, para luego ser reemplazada por otra; y en el artículo de J. Butler de este mismo número solo quedó la huella de dicha imagen en la representación de una manta del movimiento por Ayotzinapa donde estaba, en una especie de caricatura, un estudiante desollado. Tiempo después, este mismo motivo en torno a la historia de los 43 estudiantes desaparecidos ha dado mucho para *representar*: uno de los ejemplos es el del testimonio de Tryno Maldonado, *El rostro de los desaparecidos*, en el que dedica gran parte de la al caso de Mondragón. Es interesante ver que este tipo de escritura está permitida en tanto representación. La relación entonces es la de mostración, censura y representación. De manera directa, la imagen no se puede mostrar, solo será a condición de su diferencia en la marca que significa la escritura.

Volviendo a la discusión sobre la representación, Rancière va a decir que, desde el arte, la representación se ha definido como una dependencia de lo visible con respecto a la palabra (la palabra ordena lo visible, hacer ver); acción que acerca lo que está alejado en el espacio, acción de manifestación que hace ver lo que está intrínsecamente oculto a la visión. Entonces la palabra “hacer ver” lo oculto, pero este hacer ver solo funciona a partir de la falta.

Esta investigación trata precisamente de eso, de que la inclusión de una letra modifica el campo de experiencia social o teórico: parte de la tesis es que la palabra desaparecida ha invisibilizado un problema de género al ocultar una marca importante de diferencia en cuanto a la violencia. La desagregación por género, a partir de la inclusión de la palabra desaparecida dentro del vocabulario tendrá que hacer ver una variante de relaciones de poder que antes estaban ocultas por la propia lógica del discurso. La diferencia producida por una sola letra, la en este caso, es importante porque a partir de ella podemos definir la experiencia de las mujeres en cuanto a la desaparición: por ejemplo, los crímenes de los que son víctimas las mujeres sustraídas con fines de esclavitud sexual o los feminicidios cometidos en contra de ellas; incluso los procesos de búsqueda en donde muchas de las veces las madres se enfrentan a la violencia burocrática que acusa a las mujeres de ser responsables de su propia desaparición. Esa es la variedad de experiencias que esta tesis trata de hacer visible a partir de la palabra desaparecida, haciendo ver que con la propia instrumentalización crítica de la marca de género esta palabra visibiliza los procesos de borradura histórica a la que se enfrentan las mujeres. Como se verá en el capítulo primero con la palabra feminicidio, la palabra desaparecida deberá designar una específica forma de violencia desde una perspectiva y agenda feminista.

En términos de Rancière, la representación estaría determinada por regímenes históricos, disciplinares y mediáticos que posibilitan su visibilidad. Hay discursividades que producen las formas de representar, pero también de hacer ver. La estética para este autor sería, por un lado, las condiciones completamente materiales de la imagen, pero también “los modos de percepción y regímenes de emoción” (10). Aquí es donde la palabra desaparecida posibilitaría *hacer ver* un amplio espectro de representaciones invisibilizadas hasta este momento. Estas formas de percepción son atinadamente explicadas con la palabra

marcos por la teórica norteamericana Judith Butler, como se expondrá en el segundo capítulo de la tesis.

La reflexión, en este sentido, tendrá presente un marco teórico, metodológico y de aproximación al problema de la desaparición a partir de la preocupación por el género, partiendo de la visibilización de la palabra desaparecida y lo que ésta puede revelarnos.

Arqueología de la sensibilidad

En tanto lo anterior, mi preocupación es la de reparar en esa serie de imágenes determinadas por un campo de experiencia estético y político que no considera la marca de género. Lo que propongo en esta tesis es un trabajo de investigación que desde una arqueología de la sensibilidad dé cuenta de la filtración de esas representaciones en los intersticios del espacio público. Me parece que las imágenes y formas de enunciación que estudiaré han producido una forma de sensibilidad respecto al problema de la violencia hacia las mujeres, en específico en tanto el tema de la imagen de la desaparecida. Entiendo arqueología, tal como Derrida apunta en *Mal de archivo*, como un trabajo de búsqueda en los estratos de la escritura que nos lleva a un ejercicio de interpretación de los distintos documentos encontrados que apunta hacia la producción de un saber o, diría aquí, una sensibilidad en cuanto al tema del género.

Considero que la formulación de la arqueología tiende a pensar en la producción de la sensibilidad en el cuerpo de las mujeres. Metodológicamente encontramos que este trabajo arqueológico tiene un paralelismo en lo que Barbara Duden llamó heterosomática. En un texto presentado como los apuntes de una historiadora de los cuerpos de las mujeres, Duden cuenta que en los años 80, ella e Iván Illich comenzaron el proyecto de reunir lo que se había escrito sobre la historia del cuerpo; sin embargo, su proyecto se resiste a pensar la historia del cuerpo tal cual lo describen las ciencias:

la historia de una identidad y objeto identificable desde el exterior, sino el estudio disciplinado del *soma*, la carne experimentada interiormente. Años más tarde, decidimos llamar heterosomática a esta búsqueda de las resonancias sensoriales de la carne, específicamente de una época, acuñando este neologismo para dar un nombre a nuestra creciente

convicción de que el soma de una época es el sentido único de la producción modelada por el género (Duden 23).

En este sentido, Bárbara Duden trata de historizar específicamente el cuerpo de las mujeres a partir de su sentido, “filtrando su voz” en los documentos de autores hombres, la mayoría médicos, constituyendo una especie de *memoria*, aquí diremos, de ese cuerpo sentido¹⁶ o del sentido del cuerpo:

Mientras escuchaba con más cuidado, me parecía más claro que la carne expresada por las quejas de estas mujeres a su médico no estaba relacionada con esos órganos sólidamente anatómicos que me había acostumbrado a dar por hecho. Empecé a especular sobre la historia como un relato de las formas de encarnación del macrocosmos y del microcosmos propias de cada época (Duden 25).

El trabajo de Duden me parece aportador para pensar el acercamiento arqueológico porque refleja una percepción del cuerpo; la heterosomática, además de filtrar la voz de las mujeres en los relatos patriarcales, posibilita un acercamiento al sentir de las mujeres y su experiencia¹⁷.

¹⁶ Como apunta en su página web el Seminario Figuras del discurso a propósito de la Arqueología de la sensibilidad y de la palabra sentido: “‘Sentido’ es una palabra problemática ya que implica al cuerpo pero también la inteligibilidad (la significación) y la dirección, incluso ahí donde la historia de Occidente se puede pensar como la historia del sentido o del ‘querer decir’ el ser (Derrida). En palabras de Jean Robert (2019), ‘hay que explicar que este proyecto de la historia de los sentidos físicos era parte de otra, más amplia, a la que Iván Illich y Barbara Duden dedicaron más de 20 años: un estudio de la somática histórica que, a veces, para que se los entienda, llamaban historia del cuerpo’. ¿Por qué tomaron distancia de la palabra ‘cuerpo’? Porque deriva de corpus, palabra que en latín define una entidad vista desde el exterior, una entidad que, además, puede no ser de carne. Buscaban una palabra que definiera el ‘cuerpo’ (la autocepción de “mi” cuerpo) percibido desde el interior y se quedaron con la palabra griega *sôma*, que puede designar el abdomen, algo que es más sentido que visto” (Figuras del discurso s/p).

¹⁷ Como apunta Sylvia Marcos, también desde una heterosomática relacionada a una teoría descolonial, “nunca antes, el cuerpo ha jugado un papel tan central en el corpus teórico como aquel que ocupa en la teoría de género. El quehacer feminista y sus discursos sobre el cuerpo fundamentan posturas críticas al racionalismo cientificista” (29). El trabajo de Marcos consistió también en una especie de filtración del deseo femenino y de la fluidez del cuerpo en las fuentes canónicas prehispánicas y coloniales oponiéndose a la interpretación occidental del cuerpo biológico. Aquí también la heterosomática implica una revisión de los textos y una filtración del sentir del cuerpo, del placer femenino: “El cuerpo de las mujeres, otrora *locus* de todas nuestras opresiones, vuelve, en la reciente teoría feminista, a ser el lugar reconceptualizado y la fuente de inspiración” (Marcos 29). Uno de los temas, a propósito, del arte feminista precisamente se asemeja a estas propuestas teóricas y trata de reafirmar un derecho sobre el cuerpo y de filtrar también la voz y el sentir de las mujeres en la historia.

Por otro lado, en un trabajo relacionado con la imagen, retomo la noción de arqueología que Georges Didi-Huberman propone en su texto *Ante el tiempo*. En este libro, el ejercicio arqueológico consiste en una revisión crítica hacia la historia del arte que trata de hacer visible lo que está, en su sentido eucrónico disciplinar omitido, olvidado o hecho desaparecer de su registro. El trabajo de Didi-Huberman piensa una historia del arte anacrónica que posibilite la producción de distintas interpretaciones a partir de ejercicios de memoria. Las imágenes tienen una memoria y en ese mismo sentido producen sensibilidades. En el capítulo dos de esta tesis abordaré a profundidad el ejercicio crítico de Didi-Huberman relacionándolo con las imágenes de la desaparecida y la experiencia que éstas contienen en distintas relaciones estéticas.

Así, desde el proyecto crítico de las imágenes, el anacronismo en Didi-Huberman, la heterosomática y la filtración del sentir del cuerpo de las mujeres en Duden es que podemos pensar el proyecto de la arqueología como una manera de entender la producción de sentido de la imagen de la desaparecida, ya sea desde una pedagogía de la violencia (Segato) que nos hace comportarnos, sentirnos, dirigirnos, movernos de una manera ante las relaciones de poder, y como una memoria en donde nosotras reconsideramos a partir de nuestra experiencia sentida en el cuerpo esas mismas relaciones de poder, explicándolas, criticándolas y reconstruyéndolas también como una experiencia de resistencia colectiva.

La tesis, así, estaría dividida en cuatro capítulos que tienen por objetivo pensar interpretaciones del sentir de las mujeres a partir de una larga variante de imágenes que producen una sensibilidad en cuanto al género. Este trabajo arqueológico rastreó la imagen de la desaparecida, y las discusiones teóricas y sociales que posibilita, en distintos ámbitos, dando con ello cuenta de documentos diversos. En el capítulo uno, mediante un ejercicio genealógico de revisión discursiva, se analizará la omisión y emergencia de la figura de la desaparecida; el trabajo allí consistió en una revisión en distintos documentos jurídicos, académicos, políticos, e históricos en donde la marca de género era obviada, absorbida siempre por el genérico masculino. La desagregación de la marca de género tiene una implicación importante, como lo analizo a partir de la emergencia de distintos discursos fundamentales, a partir de 1993, para la preocupación por la violencia de género en México. En este sentido, es interesante

hacer notar que por mucho tiempo la palabra desaparecida estuvo ausente de los vocabularios sociales, y que su emergencia responde a la producción de una sensibilidad.

Gracias a esta aproximación que hacía ver la emergencia de una sensibilidad, en el segundo capítulo establezco otro estrato de la imagen de la desaparecida, esta vez realizando una búsqueda arqueológica en el campo del arte. Una reflexión en el campo del arte hizo ver, desde una tradición no necesariamente mexicana, la ausencia de mujeres en las disciplinas artísticas. La historia de esta serie de reflexiones e imágenes establece una clara preocupación, vigente hoy en día, por la producción de imágenes desde una mirada feminista que aboga por la visibilidad de las mujeres.

En el tercer capítulo, a partir de la experiencia en relación con la desaparición en México retomo una discusión sobre el uso de las fotografías. Por un lado, regreso a una vieja idea teórica acerca de la fotografía, en la que ésta es vista como la marca de una referente ausente (Barthes, Déotte, Derrida, Benjamin, Tratnik), pero aquí renacionalizo la teoría sobre la fotografía, a partir de la experiencia política que ésta significa para los movimientos sociales del México actual. La fotografía es un cúmulo de memoria que también se usa en términos políticos, haciendo visibles otras sensibilidades, por ejemplo, los efectos de la violencia y de la desaparición. Las madres de las desaparecidas y desaparecidos son portadoras de las fotografías de las y los ausentes, y con ello de la memoria.

Finalmente, en el último capítulo a partir de un trabajo de reflexión sobre el espacio público y la violencia vuelvo, como si fuera un bucle, a esa imagen primera del cartel de búsqueda de la desaparecida inscrita en los intersticios de la ciudad. A partir de la experiencia de transitar por la calle y encontrarse con esa imagen y sus múltiples variantes, que no solamente buscan a las ausentes sino que demandan que la violencia de género cese y se haga justicia, pienso en una imagen que se filtra en los espacios públicos y que da cuenta de un sentir del cuerpo colectivo de las mujeres. Esta toma de los espacios públicos muestra la imposibilidad del cierre de los discursos totalizantes y hegemónicos que narran la desaparición de las mujeres, además de producir con esa imagen politizada una sensibilidad que se preocupe por la violencia de género. Por más ejercicios de

borradura o limpieza, la imagen de la desaparecida persiste como una marca que exige justicia.

El final de la tesis está dedicado a una reflexión sobre el carácter espectral de la imagen y su relación en campos estéticos, políticos y sociales; se concluye con una reflexión de las distintas imágenes de la desaparecida que estudié a lo largo del texto e intento hacer hincapié en el poder que éstas tienen para la producción de las relaciones sensibles actuales. Sobra decir que esta tesis no es un ensayo lineal, sino que, haciendo justicia a la imagen de la desaparecida en todas sus diferencias, trata de acercamientos a problemas singulares de la desaparición de mujeres y sus efectos en el discurso y la imagen. Es un trabajo fragmentado porque el problema del que parte está ubicado en distintos campos de la experiencia que no se pueden reducir a un solo tratamiento. Lo que ha sido interesante para mí es el modo en que esta tensión de lo visible/invisible juega en distintos campos.

Capítulo 1: Una genealogía a la figura de la desaparecida

En este primer capítulo, se propone hacer una genealogía de la figura de la desaparecida. Cuando nos referimos a figura en esta tesis “debe entenderse como conjunto de construcciones sociales y discursivas que condensan prácticas sociales, prejuicios, imaginaciones e ignorancias y que son utilizadas para hiperbolizar las diferencias que existen entre determinados grupos sociales” (Villegas, “El bárbaro” 30). Esto es, desde el ejercicio de análisis del discurso desde el que parte el trabajo de investigación, la noción de figura es mucho más útil que la de concepto, por ejemplo, porque esta permite pensar el conjunto de procedimientos discursivos y performativos que permiten hablar de la desaparecida, por ejemplo. Así, como también afirma Lindig, a esta producción del otro se puede evidenciar también, para su análisis, las relaciones de poder que en su repetición discursiva se van naturalizando: “Conviene tratar estos términos o expresiones como figuras.... porque, a nivel semántico proporcionan, mediante ciertos procedimientos retóricos, unidad de sentido a una serie de significados y usos más o menos determinados, produciendo además valoraciones específicas en función del sentido así inventado, que se naturaliza catacréticamente. Por otra parte, a nivel performativo, efectúan relaciones de subordinación o de sometimiento” (“Figuras” 15).

Es posible preguntarse por qué abrir esta investigación con una *genealogía*¹⁸ en lugar de hablar de las causas, las cifras y los nombres propios; habrá que aclarar que la razón es que estoy convencida de que la estrategia genealógica y el análisis de los discursos que ésta comporta permiten pensar la desaparición de mujeres como una problemática dinámica que, por un lado, está marcada por los discursos hegemónicos patriarcales, pero también por la resistencia a esos discursos, ya sea desde la misma figura de la desaparecida¹⁹ o desde los familiares de las víctimas de desaparición y otros actores sociales que

¹⁸ Con genealogía, hacemos referencia, como se verá más adelante, a la propuesta metodológica de Michel Foucault, que relaciona un análisis crítico del discurso con la revisión histórica y la reflexión filosófica sobre el poder.

¹⁹ Al decir que es necesario pensar a la desaparecida desde su propia figura me refiero a que el análisis de esta figura tendrá que estar centrado en la revisión de sus marcas; por un lado, en tanto marca genérica (las desaparecidas como mujeres), pero también en un sentido derridiano, como huella, escritura, tachadura.

se oponen a los procedimientos de exclusión y desaparición. Lo anterior hace de este capítulo un texto que piensa la figura de la desaparecida como un elemento que está irrumpiendo en el presente pero, como toda figura de discurso, está atravesada por distintos tiempos²⁰: pasado, presente y futuro.

En México, los discursos sobre violencia de género²¹ nos permiten observar el cruce entre violencias, omisión, exclusión y pacificación que se ejerce sobre los cuerpos femeninos, y gracias a la constante aparición de distintos saberes que se han construido de modo abierto, como los feminismos o el zapatismo, podemos observar la importancia de la enunciación política, y de la producción y reapropiación de los discursos. Las preguntas que guían este capítulo son ¿cómo funciona el discurso de la desaparición de mujeres en México? ¿A partir de cuándo se le coloca a la desaparición la marca de género? ¿Cómo funciona esta marca en los discursos sociales y jurídicos? Responder o si quiera plantear estas preguntas permite mostrar, en principio, la cadena discursiva que se le impone desde el poder a los cuerpos de las mujeres desaparecidas²², así como la forma en que se estructuran determinadas formas de violencia de género en nuestra sociedad.

Actualmente, sabemos, por la voz colectiva de las mujeres, que desagregar la problemática de la desaparición en México en tanto el género es necesario para la impartición de justicia y para el esclarecimiento de la búsqueda con vida de las desaparecidas. Y respecto al análisis del discurso, perspectiva desde la cual volcamos nuestras reflexiones, éste ha señalado la importancia de reparar en las palabras, en sus cambios y reapropiaciones²³. Es por eso que al momento de

²⁰ Es importante recordar que la genealogía no busca establecer una continuidad entre pasado, presente y futuro como un recorrido que parte de un origen, lo que busca es percibir los accidentes, las desviaciones, los fallos (Foucault, “Nietzsche”, 13) o, en términos de Georges Didi-Huberman, sería una perspectiva anacrónica que tienda a relacionar los tiempos y contextos, no como continuidades sino como emergencias.

²¹ Marcela Lagarde y de los Ríos señala el siglo XX, con sus luchas y movimientos de mujeres, como la época que situó la violencia de género como un problema político en todo el mundo (15). Los últimos años, a partir de 2018, han dado cuenta de la reafirmación de esta tesis con los movimientos globales por la despenalización del aborto, el movimiento “MeToo” o el “Ni una más”, en México.

²² Al hablar de desaparición no solo me refiero al primer momento de la sustracción de las mujeres, en sus circunstancias más inmediatas, sino también a toda una cadena discursiva que refuerza esa desaparición primera, dada por el discurso, la imágenes y los marcos jurídicos; esta idea la sostengo a lo largo de toda la tesis.

²³ Como ejemplos en el movimiento feminista, podemos citar el término *queer*, puta o marica e, incluso, en un sentido más profundo, las mismas palabras mujer y hombre.

enumerar las distintas formas de violencia hacia las mujeres el feminismo ha indicado la importancia del lenguaje como un contenedor de formas y relaciones de poder, de relaciones patriarcales o misóginas, y ha pugnado por un cambio de conceptos y términos, como el de crimen pasional por feminicidio, por poner un ejemplo paradigmático para esta tesis. Por otro lado, como indica Lagarde y de los Ríos, en diferentes ámbitos, las feministas

diferenciamos las formas de violencia, erradicamos conceptos misóginos no científicos, como el de crimen pasional y definimos jurídicamente la violencia sexual –la violación, el estupro, el incesto, el acoso–, la violencia conyugal y familiar, la callejera, y otras formas de violencia de género: laboral, patrimonial, psicológica, intelectual, simbólica, lingüística, económica, jurídica y política (15).

Debido a lo anterior, relacionado con el estudio del discurso y las relaciones de poder, he decidido comenzar esta investigación con el punto de vista genealógico; partimos en un primer momento de la descripción que hace Foucault de la genealogía en *Defender la sociedad*: se trataría,

en realidad, de poner en juego unos saberes locales, discontinuos, descalificados, no legitimados, contra la instancia teórica unitaria que pretende filtrarlos, jerarquizarlos, ordenarlos en nombre de un conocimiento verdadero, en nombre de los derechos de una ciencia que algunos poseerían. Las genealogías son, muy precisamente, anticiencias [...] Se trata de la insurrección de los saberes [...] Una insurrección en primer lugar y ante todo, contra los efectos de poder centralizadores que están ligados a la institución y al funcionamiento de un discurso científico organizado dentro de una sociedad como la nuestra (22).

Entendemos la genealogía como esa irrupción de saberes; en tanto los estudios del discurso, la irrupción de vocabularios y perspectivas que toman en cuenta otras experiencias hasta ese momento sepultadas por otros bloques discursivos. Como guía y como ejemplo de esta perspectiva de análisis traemos a cuenta el texto “Feminicidio en Morelos: Una genealogía de su discurso”, de Armando Villegas, que tanto por su temática como por el método genealógico recupera el

saber histórico de los saberes locales. Gracias a la recuperación de ese saber, nosotros he decidido señalar como importante para esta investigación el año 1994, pues fue entonces cuando se desarrolló una lucha por el cambio en el vocabulario que se usaba para nombrar los asesinatos perpetrados contra mujeres, lo que posibilita señalar los discursos que invisibilizaban no solo esa, sino otras violencias de género²⁴. Villegas señala que al cambiar el vocabulario, se modifican por completo los propios discursos de género. Por lo tanto, mi forma de explicar, de representar, de imaginar las violencias contemporáneas hacia las mujeres encuentran un referente en la figura del feminicidio que, me atrevería a decir, se vuelve paradigmática al momento de pensar otras violencias hacia las mujeres y muy especialmente para pensar a la desaparecida, pues propicia el cambio en el vocabulario jurídico²⁵ y, por lo tanto, en la experiencia política de las mujeres. La aparición de este término también hace inteligible un tipo de violencia hacia las mujeres, al tiempo que señala la omisión por parte de lo jurídico o lo mediático.

Pese a los puntos de encuentro que es posible encontrar entre ambas figuras, la del feminicidio y la de la desaparición, es importante señalar que son dos problemáticas de género que algunas veces se vinculan pero son distintas²⁶. Al ser parte de las violencias de género, coinciden en las demandas de impartición de justicia y memoria, pero cada una responde a lógicas particulares. Es importante que la figura de la desaparecida (o mejor dicho, aquello que refiere la palabra “desaparecida”) mantenga jurídica y discursivamente el estatus de falta y sustracción, porque al confundir una víctima de feminicidio con una de desaparición se corre el riesgo de la interrupción de la búsqueda inmediata.

²⁴ El texto de Villegas explica las diversas luchas que se dieron hasta la emergencia término feminicidio, mismas que tuvieron lugar en los vocabularios de movimiento social feminista, las reflexiones académicas, las instancias jurídicas y en los medios de comunicación, a partir de la experiencia de Ciudad Juárez, pero centrado en su uso en el estado de Morelos; una de las ideas significativas para su análisis es mostrar el salto de los casos de mujeres asesinadas, en los periódicos, de la sección de la nota roja a la sección de política. El término y la discusión sigue levantando polémica y crítica a pesar de los años de distancia.

²⁵ La importancia de la aparición de otras figuras radica en la experiencia que se produce a partir de ellas.

²⁶ Considero que borrar las diferencias y matices importantes entre una y otra figura convierte el argumento en una comparación que lleva a una práctica negativa para las exigencias de los familiares de las víctimas.

Sabemos que a costa de repetición²⁷ –tanto mediática como en los discursos de las políticas públicas– el término *feminicidio* ha sido de alguna manera incorporado a la administración del conflicto y la práctica naturalizada en medios de comunicación o prácticas de violencia no discursiva²⁸, como señala Villegas (“Feminicidio”); así, la lógica del horror es siempre la lógica de la administración, a lo que sumariamos también la lógica de la anestesia por repetición como parte de esa misma administración; en este sentido, y dependiendo de su contexto y uso, la palabra feminicidio a veces comporta relaciones de visibilización y a veces de olvido. Sin embargo, la aparición de este término en 1994 para Ciudad Juárez (y en 2003 para Morelos) cambió las formas de concebir las violencias hacia las mujeres, posibilitando la visibilidad de una serie de omisiones y argumentos, que atraviesan y objetivizan los cuerpos femeninos.

En resumen, los objetivos del capítulo son dos: 1) por un lado, mostrar cómo ha funcionado el discurso en torno a la figura de las desaparecidas, prestando especial atención en cómo ésta se ha confundido con otras figuras (el feminicidio, la desaparición forzada); 2) y por otro lado, señalar la importancia de hablar acerca de la singularidad de la desaparición de mujeres, en tanto las marcas de género que este tipo de violencias implican.

Genealogía y sus cortes históricos

En varios textos, Michel Foucault trabajó su método genealógico en torno a una revisión crítica del discurso; aquí nos centraremos principalmente en dos, *Defender la sociedad*, específicamente en el curso del 7 de enero 1976, y en “Nietzsche, la genealogía, la historia”, para llevar a cabo una aproximación muy general a su forma de análisis.

²⁷ Cabe señalar que desde este análisis entendemos que la fuerza –su condición de verdad – de las figuras se produce mediante repetición, reiteración en el sentido derridiano, “formas de hablar que ejercen un poder vinculante, y como actos reiterados” (Lindig, “Introducción” 16). Se retomará esta idea de la repetición en el capítulo tres, que trata sobre la fotografía, sin embargo, puede revisarse también de Derrida “Firma, acontecimiento, contexto”.

²⁸ Es “natural” que en un sistema patriarcal se asesinen mujeres. Como lo han demostrado los diferentes análisis con perspectiva de género (Segato, Lagarde), así como las cifras de feminicidios en el país, estamos hablando de la confluencia de una violencia estructural y de una impunidad que lo permiten. Al normalizar el feminicidio podría leerse que toda mujer desaparecida ha sido víctima de un asesinato de odio, pero su cuerpo no ha sido localizado. Resulta problemático que de pensar así la desaparición, se suspenda la búsqueda con vida de las mujeres sustraídas.

Hay que señalar que la genealogía es un proyecto que piensa la singularidad de aquello que se piensa sin historia (Foucault, “Nietzsche”, 7); en nuestro caso, relacionamos este proyecto con la figura de la desaparecida porque al ser una figura reciente carece de una historia específica y singular. Nos parece importante resaltar que la genealogía como la plantea Foucault no es un proyecto de búsqueda del origen metahistórico (es decir, una búsqueda de la esencia o de una primera identidad); la genealogía se opone a la búsqueda del origen y más bien piensa que la construcción de la experiencia está dada por figuras que les son extrañas. En oposición a la genealogía, el origen estaría antes que el cuerpo, sería una especie de identidad o de alma que dotaría de una identidad originaria a la figura. La genealogía, por el contrario, no busca el alma en la lejana idealidad del origen, sino que busca la historia como el cuerpo mismo del devenir (Foucault “Nietzsche”). Así, este proyecto busca contribuir a la construcción de una historia específica para la figura de la desaparecida²⁹.

Es significativa, en la revisión foucaultiana, la oposición que se establece entre alma/cuerpo, una oposición que el mismo Foucault cuestionó todo el tiempo. No debe entenderse que el mismo Foucault o que en este lugar se reafirma dicha oposición; sin embargo, se retoma en tanto formación discursiva³⁰. Así, para el pensador francés, es sobre el cuerpo donde se encuentra el estigma de los sucesos pasados, de él nacen los deseos, los desfallecimientos y los errores; en él se entrelazan y de pronto se expresan, pero también en él se desatan las luchas, se borran unos a otros y continúan su inagotable conflicto (“Nietzsche” 14). El cuerpo es superficie de inscripción de los sucesos. La genealogía como análisis de la procedencia se ubica por lo tanto en la articulación del cuerpo y la historia. Debe mostrar al cuerpo impregnado de historia y a la historia como destructora del cuerpo (“Nietzsche” 15).

Foucault distingue, desde la propuesta de Nietzsche, dos conceptos clave: la *procedencia* y la *emergencia*. La búsqueda genealógica ve que la *procedencia*

²⁹ Soy consciente de la complejidad de hacer una historia de lo que no está, incluso de su sentido paradójico: cómo hacer visible a una desaparecida en tanto esa misma desaparición. La genealogía, en este sentido, será muy útil por su carácter crítico y minuciosamente histórico. En este sentido, aquí la desaparecida cobra un sentido espectral, un estatuto ontológico que no es ni presencia ni ausencia (Derrida, *Spectros*).

³⁰ Por formación discursiva entendemos lo que Michel Foucault plantea en *La arqueología del saber*, una repartición discursiva determinada, ordenada bajo un tipo de encadenamiento histórico.

(como término) se enraíza en el cuerpo, se inscribe en el sistema nervioso. No hay identidad producto del origen, sino un cuerpo marcado, y estas marcas dan cuenta de la historia de las luchas. No hay alma, hay un cuerpo que ha soportado los regímenes y da cuenta de ellos. La historia es el producto de constantes procedencias que continúan o interrumpen su propio desarrollo.

La *emergencia*, por otro lado, designa un punto de aparición singular que no tiene que ver con un término final, esto también desde el análisis de la teoría de Nietzsche: “El ojo no nació para la contemplación, sino primero para la caza y la guerra. La genealogía restablece los diversos sistemas de sumisión no a un poder anticipado sino al juego azaroso de las dominaciones” (“Nietzsche” 15). En el sentido en que lo he trabajado, la emergencia designaría una lucha de regímenes sensibles. Un régimen sensible establece marcas, graba recuerdos en las cosas y en los cuerpos, mientras que la genealogía trata de hacer aparecer los sucesos como procedimientos; procedimientos en el cuerpo. La genealogía, como “la agudeza de una mirada que distingue, que reparte, que deja jugar las separaciones y los márgenes –una especie de mirada disociante capaz de disociarse a sí misma y de borrar la unidad de este ser humano” (“Nietzsche” 19). Aquí el análisis ve esos procedimientos como las formas de discursividad construidas en determinados momentos históricos, y cómo éstas van continuándose o interrumpiéndose. Discursividades que, considero, se enquistan en los cuerpos, produciendo su específica forma de experiencia.

En este sentido, hay en esta propuesta dos momentos útiles para el análisis: por un lado, una revisión histórica de lo que se marca en los cuerpos (individuales y colectivos), la cual se trabaja a partir de la inscripción o también desde la omisión, desde la memoria o desde el olvido; y por otro lado, el quehacer genealógico como la lucha por la emergencia de otros saberes sometidos, de contramemorias. Como diría Foucault, “se trata de hacer de la historia un uso que la libere para siempre del modelo, a la vez metafísico y antropológico, de la memoria, se trata de hacer de la historia una contra memoria; o una historia de las contra memorias” (“Nietzsche” 25).

A partir de esta propuesta, las dos aproximaciones desde las cuales se discutirá el tema de investigación serán la del cuerpo de la desaparecida, como

superficie de inscripción de la historia, y la *mirada feminista*³¹ como régimen de visibilidad, como contramemoria en el reparto de nuestra sensibilidad.

La genealogía, nos dice Foucault, “es gris; es meticulosa y prácticamente documentalista. Trabaja sobre sendas embrolladas, garabateadas, muchas veces reescritas” (“Nietzsche” 7). En este sentido, por los atributos de la figura de la desaparecida, la borradura, la desaparición, la confusión, la deshistorización, lo sin género y el uso neutro son las sendas por las que transita esta genealogía; pero también por su carácter documental. Es en lo indeterminado en donde tendríamos que poner atención para, como dice Foucault, definir el punto de ausencia de la figura que aquí se aborda; el papel que discursivamente se le da a esta figura. La desaparecida tiene un cuerpo que se ha construido sin historia, al que la Historia ha desconocido.

Esta genealogía va a detenerse en dos momentos históricos, uno de ellos, como ya fue indicado antes, es la aparición del discurso que señalaba los crímenes de odio hacia las mujeres en Ciudad Juárez y la construcción de la figura jurídica en torno al género que va a ser de suma importancia para el presente trabajo, pues señala la precarización de la vida en relación directa con la marca de género y exige que se reconozca jurídica, cultural y políticamente la especificidad de los crímenes en contra de mujeres. El otro momento es el de la desaparición como propio objeto del discurso. En este sentido, en México, entiendo el momento de la Guerra sucia como un primer corte de esta contramemoria, en tanto el año 1993, con los crímenes de Ciudad Juárez, sería un segundo corte, momento en que aparecen esos otros saberes y donde se inscriben las luchas de resistencia.

Desaparición, desaparición forzada

Para comenzar el análisis de la figura de la desaparición habrá que apelar a algunas formas contemporáneas en las que se ha utilizado esta palabra, específicamente en el contexto latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX y hasta nuestros días, al tiempo que se hace hincapié en determinadas relaciones discursivas que señalan una historia para la palabra desaparición, así como un uso

³¹ El uso crítico de la *mirada feminista* será tratado ampliamente en el desarrollo de esta tesis.

más contemporáneo. La idea de esta primera revisión es observar el discurso que de cierta manera construyó una forma en el vocabulario social.

A lo largo de la historia de América Latina, la desaparición forzada ha estado ligada a la administración de la vida, de la muerte y del terror por parte de las dictaduras impuestas por los modelos económicos del capitalismo-neocolonial: países como Guatemala, Chile, Argentina, Brasil, Puerto Rico y México han experimentado distintos tipos de biopolítica³² y exterminio vinculados fuertemente a ciertos modelos económicos capitalistas, o al servicio del capital “colonial”, específicamente a partir de lo que se ha denominado el Plan Cóndor, para el caso de Sudamérica, la sistemática intervención de intereses norteamericanos y de burguesías locales para derrocar gobiernos democráticos e instalar dictaduras militares afines a las economías hegemónicas.

En las experiencias de acompañamiento y reparación, tenemos singularidades importantes en cada uno de los procesos que las sociedades afrontaron con la respectiva llegada de la democracia. Los procesos de Chile, Argentina o Guatemala son diferentes. Sin embargo, sus experiencias históricas coinciden en una tendencia a la polarización de la sociedad, que identifica como enemigo al “espectro socialista” que se había “esparcido” en cada uno de estos países.

En el caso concreto de la desaparición en estas dictaduras, la referencia obligada es la acción del Estado y las lógicas de la guerra que los militares pusieron en operación en cada uno de sus procesos: esto es, limpiar, borrar y

³² Entendemos la biopolítica desde las reflexiones más contemporáneas que hace Michel Foucault, que también retoman críticos como Judith Butler y Achille Mbembe, y que bien resume el teórico argentino Gabriel Giorgi: “Por un lado, la biopolítica [...] plantea que la modernidad implica un control y una administración cada vez más intensos, más diferenciados y más abarcativos del ciclo biológico de los cuerpos y de las poblaciones; esto es: que las sociedades empiezan a desarrollar lógicas y racionalidades diversas en torno a los modos de hacer vivir y a los modos de matar y o de dejar morir. Se recordará la fórmula clásica de Foucault sobre la emergencia del biopoder: ‘El viejo derecho de hacer morir o dejar vivir fue reemplazado por el poder de hacer vivir o de rechazar hacia la muerte’. En torno a ese ‘hacer vivir’ se juega, evidentemente, algo clave: desbarata la idea de un ciclo biológico o natural de la vida y de la muerte de los cuerpos, considerado como exterior a la esfera de intervenciones ético-políticas, para iluminarlo como un campo de decisiones basadas en saberes y tecnologías que reflejan ese nuevo universo: nacer, morir, curarse, enfermarse, reproducirse, etc., se vuelven focos de intervenciones diversas, y por lo tanto de politización; la modernidad intensifica esas tecnologías (especialmente en las últimas décadas), haciendo de la subjetividad –y desde luego, de la esfera pública y de lo colectivo– un campo de reflexión y de prácticas acerca de cómo vivir y cómo morir; lo biológico, el ciclo o la temporalidad de los cuerpos, se vuelve cada vez más terreno abierto de decisiones: abre un nuevo horizonte de politización” (8).

eliminar a los adversos (“ellos creen que han defendido a la patria”, dice en entrevista Roberta Bacic, investigadora en temas de derechos humanos y parte de las Comisiones de Verdad en Chile); Pilar Calveiro los llama irónicamente “salvadores de la patria” (27); Roberto Bolaño, en su novela *Estrella distante*, lo ficcionaliza con un poema del militar Carlos Weider: “La muerte es amistad/ La muerte es Chile/La muerte es responsabilidad/La muerte es crecimiento/La muerte es limpieza” (89-90).

En México, los procesos contemporáneos de desaparición pueden situarse con el periodo de la llamada Guerra Sucia, relacionada también al Plan Cóndor y las dictaduras latinoamericanas. Como lo explica Vicente Ovalle:

En la medida en que fue integrada la estrategia contrainsurgente, hacia mediados de la década de 1960, su configuración fue transformándose en una táctica operativa para obtener información hasta convertirse en un dispositivo para la eliminación. Este uso apareció cuando el Estado escaló la violencia contra algunos grupos disidentes, principalmente la guerrilla [...] A finales de la década de 1970, comenzó otra transición de la desaparición en el contexto de la “primera guerra contra el narco”, que implicó su desplazamiento del eje ideológico-político de combate a la disidencia como había sido usada (24).

Como lo explica el autor en nota a pie, esa primera guerra contra el narco fue parte también del mismo Plan Cóndor. En términos de la propia tecnología de desaparición, es importante ver de qué modo a partir de esa primera guerra, así como en la que inauguró en 2006 Felipe Calderón, se repiten esos mismos discursos y prácticas.

Una de las singularidades que podemos observar en estos procesos, desde la Guerra sucia hasta la Guerra contra el narco, es el paso hacia el uso de la figura de la desaparición forzada como un sintagma que da cuenta de determinada experiencia. Lo interesante para esta investigación es pensar las indistinciones entre las figuras del vocabulario social; en este sentido, la desaparición forzada, como forma singular de referir determinada realidad, viene a repetirse en el discurso público contemporáneo y a asimilarse con otras referencialidades, en este caso con la figura de la desaparición.

En nuestro contexto, el uso de la figura de la desaparición en los discursos públicos se intensifica con la irrupción de la retórica de la guerra puesta en marcha en 2006. De esta manera, se ha puesto en circulación, parece que apelando a las dictaduras latinoamericanas, el sentido de la desaparición forzada con importantes matices que señalan diferencias entre una y otra figura. El “espectro del enemigo” en el México contemporáneo se ha modificado; el narcotraficante es el adversario, pero a la vez se han producido un sinnúmero de “daños colaterales”, según esta misma retórica de la guerra, y asimismo la violencia y la desaparición se han complejizado: no solo el Estado o el narco son quienes ejercen la violencia. Ante este panorama, la pregunta que surge es cómo pensar la desaparición figura tomando en cuenta esta otra situación política, social e histórica. En ese sentido, el caso mexicano exige un análisis de cómo en dos momentos históricos se usan palabras singulares que van empalmándose y confundiéndose.

Una de las explicaciones en cuanto a la experiencia de nuestro país en relación con la desaparición forzada es que ésta está íntimamente ligada al ejercicio biopolítico del Estado en los términos más modernos en que Foucault o Mbembe señalan. Si bien en Michel Foucault encontramos que el ejercicio de la biopolítica y el biopoder responde al reacomodo de formas en el ejercicio del poder, donde se deja a un lado lo que Foucault llama “el poder de dar muerte” para sustituirlo por un “poder de preservar ciertas vidas”, pensando en Occidente como el referente de su análisis; en un contexto colonial, Mbembe señala que un colonialismo moderno no solo aplica una política racista que preserva ciertas vidas, sino también que el poder se sustenta en un derecho de dar la muerte. Como señala Lindig sobre el encuentro de estos dos teóricos,

desde una lectura decolonial de Foucault, Mbembe propone el empleo de las nociones de necropoder y necropolítica para el análisis y la crítica de las políticas contemporáneas de subyugación o sumisión de la vida al poder de la muerte, frente a la insuficiencia (según él mismo sostuvo) para estos fines de las nociones foucaultianas de biopoder y de biopolítica, que a su vez analizan la administración (y la completa invasión) de la vida como la tarea del poder político en Occidente a partir de la Modernidad (Lindig, “Figuras” 314).

Desde estas consideraciones teóricas, es posible pensar nuevas reconfiguraciones en las relaciones de poder; nuevas figuras luchan con el Estado por el ejercicio de la violencia, lo cual produce diferencias en tanto la desaparición. El sujeto de la violencia no es el Estado únicamente, antes bien, las figuras de soberanía se han multiplicado en diversos grupos. Incluso es posible plantear, a partir de los testimonios recogidos, que el término desaparición está ligado a otras fuerzas (el narcotráfico, empresas de corte neoliberal como las maquiladoras y los grupos paramilitares), que disputan el control al Estado, sin que el desarrollo de estas otras prácticas estén desvinculadas totalmente del mismo Estado. En ese sentido, como lo ha trabajado Rita Segato, Mbembe o Talavera, retomando a Deleuze, es dable pensar en “máquinas de guerra” contemporáneas, que pueden ser desde milicias paramilitares o milicias del narcotráfico, al moderno sistema económico. Por poner un ejemplo de esto último, y como lo ha trabajado Segato, las maquiladoras en Ciudad Juárez y las lógicas del capitalismo flexible que allí trabajan contribuirían a la aparición de violencias en contra de las mujeres, en una triple relación capitalista, colonial y patriarcal. En este sentido, la lógica de un Estado neoliberal (un Estado con el mínimo de Estado o regulado por el capital) posibilita la desaparición, en este caso específico, de mujeres, por producirse como una fuerza más en las relaciones sociales. No obstante, considerar únicamente el aspecto estatal parece un límite para hablar de la desaparición, pues las relaciones de violencia son mucho más complejas y multidireccionales.

Sin embargo, sobre este problema se pueden establecer ejemplos muy concretos que hacen pensar que en el discurso social se sigue pensando desde una indistinción la desaparición forzada, producto del Estado, y la desaparición en su sentido actual, con todas las variantes y matices que ésta tiene en nuestra experiencia. En la entrada que ofrece la Organización de las Naciones Unidas sobre este problema se lee:

De acuerdo con la Convención Internacional para la Protección de todas las Personas contra las Desapariciones Forzadas se entiende por desaparición forzada “el arresto, la detención, el secuestro o cualquier otra forma de privación de libertad que sean obra de agentes del Estado o por personas o grupos de personas que actúan con la autorización, el apoyo o la aquiescencia del Estado, seguida de la negativa a reconocer dicha privación

de libertad o del ocultamiento de la suerte o el paradero de la persona desaparecida, sustrayéndola a la protección de la ley.

La desaparición forzada se ha usado a menudo como estrategia para infundir el terror en los ciudadanos. La sensación de inseguridad que esa práctica genera no se limita a los parientes próximos del desaparecido, sino que afecta a su comunidad y al conjunto de la sociedad [...] La desaparición forzada se ha convertido en un problema mundial que no afecta únicamente a una región concreta del mundo (ONU, “Desaparición forzada” s/p).

Lo que se puede observar en la definición que da la ONU de la desaparición forzada es la íntima relación discursiva y lógica entre la desaparición y el Estado. Es posible que en el pasado la desaparición forzada haya sido producto de las dictaduras militares y hoy en día debe pensarse como un método de represión política aún sin dictaduras. Como lo menciono más arriba, la construcción discursiva de la desaparición se piensa como una práctica del Estado para perpetuarse a sí mismo, pero al mismo tiempo fuera del Estado; en este mismo sentido, las recomendaciones emitidas para lidiar con la desaparición forzada también están en relación con la reparación del daño por parte de los gobiernos.

De este modo, es a partir de esta definición-figuración que la ONU propone una serie de recomendaciones para los Estados que forman parte de la Convención Internacional, mismas que podemos consultar en el comunicado de prensa que emitió dicha institución en vísperas del “Día Internacional de la Desaparición Forzada”, el 30 de agosto del 2018. Los fragmentos de este documento, a continuación citados, establecen otro vínculo muy importante entre el Estado y la desaparición forzada: la justicia y la reparación solo serán posibles en la medida de que el Estado alcance y reconozca la verdad, esto es: “No hay verdad sin justicia y no hay justicia sin verdad” (s/p).

En esta misma serie de ejemplos significativos, al relacionar el discurso de la ONU y el contexto actual mexicano, el mensaje que emite la ONU a nuestro país con motivo del “Día Internacional de las Víctimas de Desaparición Forzada” tendrá un carácter particular. Comienza alentando al próximo gobierno de México “a romper con la historia de dolor y de injusticia que ha acompañado a las víctimas

de desaparición” (s/p). Jan Jarab, representante de la ONU-DH en México señala que:

México tiene que superar la pesada herencia de decenios de negación, falta de reconocimiento de dimensión del problema, ausencia de voluntad, ineficacia y revictimización. Es momento de que México ponga fin a la angustia sin tregua que han enfrentado las miles de víctimas de desaparición en el país (ONU, “Mensaje” s/p).

Resulta significativo que a lo largo de todo el texto solo se usa tres veces, y al final de la nota, el sintagma “desaparición forzada”, y específicamente en relación con la Guerra Sucia, mientras que “desaparición” se usa seis veces desde el comienzo hasta el final. Esta frecuencia de uso, vinculada a un hecho específico, produce, para la “desaparición forzada”, un sutil sentido que se articula discursivamente a un proceso histórico específico en México, lo que abre el sentido de la palabra desaparición a una diferencia en relación con desaparición forzada.

Este énfasis o movimiento en la figura de la desaparición también lo podemos observar marcadamente en el *Manual de acciones frente a la desaparición y la desaparición forzada*. Desde el título del manual se enuncia una diferencia y un énfasis de la palabra *desaparición* por sobre *desaparición forzada*, al utilizar una tipografía más grande y privilegiar a la primera en el orden de aparición. En este sentido, es específica la imbricación y la diferencia de los dos términos. Sin embargo, al comienzo del manual se define en primer lugar la desaparición forzada (la definición de la ONU) y lo que es un agente del Estado. Y a partir de ahí se darán las recomendaciones generales ante la desaparición de un familiar, sea ésta una desaparición forzada o una desaparición. En las siguientes cien páginas del manual, se hará esta distinción solo dos veces, y casi siempre se empleará el término desaparición para las recomendaciones legales, los procedimientos de búsqueda y las recomendaciones de acciones. Incluso el manual llega a recomendar a los familiares de las víctimas de desaparición evaluar el riesgo de hablar de desaparición forzada por las implicaciones que el término tiene. Sucede lo mismo con el *Manual del sistema de consulta de registro de*

personas desaparecidas o extraviadas, al grado de señalar solamente la diferencia en un glosario al final del texto.

Es evidente que aunque los dos términos refieran experiencias distintas, hay una indistinción terminológica en las construcciones discursivas; de modo que es importante señalar la confusión entre ellos a lo largo de los discursos que se refieren a uno u otro sin sentar la distinción. Más que pensar en una contradicción en el discurso sobre la desaparición, me interesa pensar este movimiento retórico como lo describe Érika Lindig. Para esta autora, siguiendo a Paul de Man, el discurso, antes de referir la experiencia del mundo, construye su referencialidad a través de movimientos del lenguaje; la desaparición como tal estaría construida ante todo discursivamente, llegando a construir prácticas en torno a ella, como lo señalan los manuales. De esa manera, tanto sus recomendaciones como sus medidas de protección construyen un marco discursivo para hablar de la desaparición y actuar en tanto la discursividad que instauran. Este marco, a la vez que piensa como referencia al Estado, abre el sentido de la desaparición y obliga a pensarla en tanto otras fuerzas paraestatales o maquínicas (Talavera “Aparatos”), como anteriormente fue mencionado anteriormente. Entonces, cabría la posibilidad de pensar la desaparición de mujeres y la desaparición en general desde una “dilución” del poder estatal, al tiempo que la desaparición será apropiada por otras configuraciones.

Me he detenido en el ejemplo de la indistinción porque da cuenta de los procesos argumentativos con los que se construyen las figuras en el vocabulario social, político y jurídico. La desaparición forzada claramente remite a una experiencia concreta relacionada con el Estado; la desaparición no es necesariamente realizada por fuerzas estatales, propiamente hablando, sino por lógicas similares o paralelas a la del Estado, pero con matices distintos. En el discurso se pierden singularidades, de ahí que el interés radique en el juego de distinciones e indistinciones; en cómo se van diferenciando o confundiendo las figuras, produciendo así determinadas relaciones sociales.

Desaparición y su marca de género

a) Primer corte: la Guerra sucia

Siguiendo el método genealógico de la figura de la desaparecida y su marca de género, junto con la exploración de las figuras que aquí nos atañen, he decidido hacer un primer corte de revisión histórica a partir de la Guerra sucia en México, lo cual comportará una crítica a la revisión historiográfica.

En términos de lo que a esta tesis le atañe, la intuición indicaría que una perspectiva de género no existió ni existe en el discurso que se ha preocupado por revisar los periodos históricos que tuvieron a la desaparición como práctica y figura discursiva predominante. Como lo muestran los historiadores, es indiscutible que la desaparición por parte del Estado fue utilizada como un método de represión política en contra de hombres y mujeres durante la llamada Guerra sucia en México; sin embargo, lo que aquí sostengo es que la violencia específica en contra de las mujeres, en tanto mujeres, no se ha pensado en la revisión histórica ni inmediata ni posterior. En términos genealógicos, el régimen histórico está imposibilitado para detenerse en las diferencias que el género producía en tanto hombres y mujeres. No existen desaparecidas, en la singularidad de su condición de género (los efectos que su ausencia producía en los núcleos familiares y sociales, la tortura y el efecto psicológico posterior), así como en el caso del feminicidio, que no existía porque el discurso no lo había pensado, es por ello que a todas estas mujeres se habían incluido en la categoría de detenidos-desaparecidos, siempre reconstruyendo la experiencia en términos masculinos o “neutros”.

Al revisar el informe de la Guerra Sucia no se encuentra, salvo aislados casos, la palabra desaparecida. Otra vez, el genérico en masculino tiende a invisibilizar a la desaparecida. Esto no porque las mujeres no fueran víctimas de esas formas de violencia, sino probablemente porque en estas narrativas no existe (seguramente debido a una relación de poder) un régimen escópico que las visibilizara.

Otro ejemplo historiográfico es el que encontramos en el libro *Tiempo suspendido. Una historia de la desaparición forzada en México, 1940-1980*, de

Vicente Ovalle, quien plantea que entre 1960-1970 surgió una nueva forma de violencia estatal que tuvo a la desaparición forzada como uno de sus dispositivos fundamentales. Este libro, nos dice el autor, “busca dar cuenta de una de las formas de esas violencias que el Estado mexicano desplegó para el control social y la eliminación de sectores importantes de la disidencia política: la desaparición forzada” (20). La desaparición forzada no fue un acto único, sino un conjunto de procedimientos que se articularon en un circuito, cuyo fin programado fue la eliminación. La desaparición forzada fue, en primera instancia, una acción que buscó suspender al sujeto de su estructura histórico-social³³ (Vicente Ovalle 21).

A lo largo de todo el texto, el autor va hablar de desaparecidos o de persona detenida-desparecida; ambas formas podrían pensarse como un uso neutro. Es interesante analizar cómo en la propia narrativa de este autor las mujeres, si bien se reconocen como desaparecidas, inmediatamente se les incluye dentro de la marca gramatical genérica en masculino o en construcciones que remitirían a un “neutro”, como la mencionada antes con la palabra “persona”. La marca de género es desaparecida por la propia narrativa de eso que Foucault llamó “la historia tradicional”.

Aquí uno de los ejemplos en los que se ve el uso del masculino inmediatamente después del registro de la desaparecida:

Después de algunos días de estar como *detenida-desaparecida*, y de las torturas e interrogatorios, Lourdes Rodríguez Rosas señala que llegaron otros agentes a tomarle otra declaración... Fue común que a los *detenidos-desaparecidos* que habían sido puestos en cárcel política, fueran desaparecidos otra vez si se consideraba que podían tener información (Vicente Ovalle 90, cursivas mías).

Es evidente el cambio gramatical, aunque en la misma construcción narrativa Lourdes Rodríguez Rosas pasa de ser una detenida-desaparecida a un

³³ Es interesante el planteamiento de Vicente Ovalle, pues considera que una de las principales experiencias del desaparecido político de los años 70-80 será la suspensión del tiempo histórico-social para el detenido desaparecido. Considero importante esta observación porque revisión histórica es precisamente una suspensión de las estructuras histórico-sociales marcadas por el género, aunque muchos de los testimonios que él recoge son de mujeres.

detenido-desaparecido. A continuación, otro ejemplo de esa misma estructura argumentativa:

Entre el 27 y 28 de marzo de 1978, fueron *detenidos* <<y *desaparecidos*>> cinco militantes de la UP, en Guadalajara. En el expediente se encuentran fotos que, al parecer, les fueron tomadas en un centro clandestino de detención. Cuatro de ellos fueron trasladados a la Ciudad de México por agentes de la DFS, el cinco de abril, entre ellos Gabriel Solorio Ortega, que de acuerdo con el informe de la FEMOESPP está desaparecido. El 27 de ese mes fue detenido Alberto Núñez Jara, también Raymundo González Pérez. El 28 fueron detenidos Felipe de Jesús Briseño Delegado y *Esperanza Rosas de Briseño* (Vicente Ovalle 91, cursivas mías).

Aquí, de igual manera es evidente la construcción discursiva que tiende a invisibilizar la participación de mujeres en su propia condición de mujeres. Si bien Esperanza Rosas de Briseño es una de las detenidas-desaparecidas del 27 y 28 de marzo de 1978, su condición genérica vuelve a quedar incluida en una narrativa en masculino.

Vicente Ovalle menciona que aún hoy no se cuenta con datos precisos ni tampoco con estudios académicos que nos den una idea sobre el alcance de la desaparición forzada en el periodo comprendido entre 1960 y 1980. Para él, esto tiene que ver con la administración de la impunidad a través del control y eliminación de archivos y testimonios, a lo que yo sumaría que la idea sobre el alcance de la desaparición forzada en México depende no solo de la eliminación de los archivos y testimonios, sino también del régimen de visión dominante, en el cual -hay que añadir ahora a partir de este ejercicio genealógico-, las mujeres no aparecen como sujetos históricos, lo que no significa que no estuviesen ahí.

Sin embargo, no hay que generar un juicio severo en contra del autor de *Tiempo suspendido*; este tipo de narrativa no es privativa de Camilo Vicente Ovalle, pues en las primeras páginas de su texto vemos una cita de Elena Poniatowska en que se insiste en este tipo de estructuras narrativas que invisibilizan el género y sus condiciones singulares:

El 28 de agosto de 1978, a las puertas de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, unas ochenta mujeres se instalaron en huelga de

hambre. Eran las madres, esposas e hijas de personas *detenidas-desaparecidas* (Vicente Ovalle 21).

¿Por qué es importante señalar la marca de género en estos procesos de violencia? Primero que nada, porque efectivamente las mujeres, en sus distintos roles, tuvieron una participación importante en los movimientos insurgentes, es decir, estuvieron allí en su condición de mujeres; y en segundo lugar, y esta es parte fundamental de esta tesis, su desaparición y tortura no fue igual a la de los compañeros hombres, pues las amenazas, marcas y efectos psicológicos se llevaron a cabo en relación a su género. También es importante hacer visible la marca de género en tanto proceso que restituye una serie de saberes locales, de saberes de lucha: las marchas, la exigencia de protocolos y las experiencias de acompañamiento, dados en nombre de esas específicas formas de violencia. A continuación pondré en extenso tres ejemplos:

En una de esas sesiones de tortura, Gladys [López Hernández] narra que fue puesta junto a un caballo con la amenaza de que sería violada por el animal [...]

Martha Camacho recuerda que una vez que los aprehendieron el 19 de agosto, en Culiacán [...] Fue en la zona militar donde fue sometida a las primeras torturas, como presenciar la mutilación del cuerpo de Manuel, su esposo [...]

Martha Camacho, quien fue detenida-desaparecida con siete meses de embarazo, señala que fue un médico, “de acento centroamericano”, quien usó el parto y procedimientos médicos como parte de la tortura que le ha dejado secuelas (Vicente Ovalle 135, 138, 139)

Tanto en el caso de Gladys López Hernández como en el de Martha Camacho se pueden ver las singularidades que tenía la detención y la tortura de mujeres; en un caso, con la amenaza de violación por un caballo; en el siguiente, por la relación de pareja que tenía la torturada; y en el último, a partir de violencia obstétrica que, como menciona Vicente Ovalle, dejó huellas irreversibles.

Pese a que es evidente la desaparición de muchas mujeres en el proceso de la Guerra sucia en México, así como su participación en la organización

política de la época (movimientos estudiantiles, magisteriales, campesinos y guerrilleros), un régimen escópico tiende a desaparecer la singularidad de su agencia como mujeres. El cuerpo de las mujeres, como sujetas de la historia, desaparece a partir de una “elevada mirada” historiográfica que se puede ver en el objetivo que plantea Vicente Ovalle: “dar una explicación general de la lógica de la violencia”, dicha generalidad tiende entonces a borrar aquellas marcas de las que habla Foucault, en este caso, en cuanto al género. Si se atiende la discusión feminista acerca de la violencia, entonces la tortura, física o psicológica, y el asesinato no se viven igual en cuerpos masculinos que en femeninos; en ese sentido, observar la marca género es una necesidad del análisis.

El trabajo del historiador, construido desde determinada perspectiva histórica (objetividad) se apega a los testimonios y al archivo. Paradójicamente, en los archivos sí se encuentra la diferencia sexual, es decir, en las fichas sí encontramos la marca de género; sin embargo, la narrativa del historiador tiende desplazar el “desaparecidas” o “detenidas” al masculino “desparecidos” o “detenidos” o a la forma neutra “persona desaparecida o detenida” casi de inmediato. En este sentido es que este análisis pretende señalar el punto de partida de una revisión crítica.

La genealogía muestra al cuerpo marcado, impregnado de historia y a la Historia como destructora de los cuerpos. Este tipo de narrativa vuelve a desaparecer a las mujeres, en tanto mujeres; el cuerpo de ellas, marcado por los efectos de la violencia, vuelve a desaparecer por no haber una pregunta en tanto el género. Lo que me interesa señalar aquí es cómo funciona el discurso en un sentido estructural en relación con las mujeres en estos contextos, al producir relaciones de invisibilidad que se plasman en esta historiografía.

Sin embargo, no hay que pensar que no existen determinadas emergencias del género en el proceso de la Guerra sucia y sus registros discursivos. En los revisados, emerge constantemente el nombre de las mujeres que participaron en estos procesos sociales y que fueron víctimas de la excepcionalidad del Estado; como si en los textos parasitara la marca de género, pese a su omisión o neutralización. Un ejemplo de ello es *Ovarimonio, ¿yo guerrillera?*³⁴, de Gladis

³⁴ Texto que al día de hoy no hemos podido acceder. La diferencia del prefijo testis, se refiere probablemente a que a “los testículos se les llama testigos, y esto es uno de los argumentos que

López Hernández, detenida y desaparecida el 15 de septiembre del 1971, y después de unos días, presentada como presa en Lecumberri, y donde es evidente la marca de género al modificar la palabra testimonio por una que hace alusión evidente a los ovarios. Otra narrativa con una perspectiva de género de este momento histórico es la novela de Carlos Montemayor, *Las mujeres del alba*, escrita a partir de *Las armas del alba*. En esta última novela, y a partir de los testimonios de los sobrevivientes, Montemayor relata el asalto a un cuartel militar hecho la madrugada del 23 de septiembre de 1965 en Madera, Chihuahua; *Las mujeres del alba*, publicado póstumamente, es la reescritura de la primera novela a partir de una crítica hecha al autor, donde se le recriminaba que no incluyera la presencia de mujeres.

b) Segundo corte: 1993, la preocupación por el género

Retomando lo señalado acerca del carácter de este trabajo, habrá que recordar que en la genealogía hay un segundo momento de análisis, luego de un proceso histórico, que evidenciaría lo que Foucault llama la “insurrección de los saberes sometidos”. Lo que se plantea en este apartado es que se puede entender, entonces, el feminismo como ese saber insurrecto frente a los saberes unitarios, específicamente a partir de 1993. Este año es paradigmático para este análisis porque considero, al igual que diferentes autores (Villegas, “El feminicidio”; Lagarde y de los Ríos), que es cuando se visibiliza la violencia en contra de las mujeres (asesinatos y desapariciones) específicamente a partir de una perspectiva de género. Las recomendaciones internacionales en cuanto a la violencia en contra de las mujeres, las investigaciones académicas y los movimientos sociales y artísticos posibilitan la emergencia de un saber en cuanto al género; como siempre, se toma en cuenta que desde el punto de vista genealógico no se trata de encumbrar o jerarquizar estos saberes locales al grado de posicionarlos como

las academias de la lengua... utilizan para no autorizar el femenino de esta palabra. Y si los testículos como lo afirma Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana* (1611) ‘son los compañeros, justamente se llaman testigos’, solo los varones podrán testificar” (Glantz 284). El cambio a la referencia de los ovarios es una clara marca política de género.

“ciencia”, sino más bien de reconocer y dar cuenta de cómo luchan y se utilizan en tácticas de resistencia actuales.

Es a partir de 1994, propongo, que se constituye un régimen escópico para ver los crímenes de otra manera, que hasta ese momento habían sido vistos y catalogados desde narrativas excepcionales. El periodista Sergio Gonzales Rodríguez lo muestra en su crónica *Huesos en el Desierto* al describir cómo, en 1995, se consideraba a la violencia contra las mujeres, en específico la desaparición y el feminicidio, como efectos de la “*A twilight zone* [...]”, una dimensión crepuscular, desconocida” (14), que sería Ciudad Juárez, en palabras del criminólogo y perfilador de asesinos Robert K. Ressler, quien había sido asesor de la película *The silence of the lambs* (1991). Las declaraciones del criminólogo contribuyeron a relacionar la figura del asesino en serie de las películas norteamericanas con los crímenes de Juárez³⁵, que se condensaron en Abdel Latif Sharif Sharif, alias “El egipcio”. Frente a este tipo de constricciones discursivas la reflexión en cuanto al género es la que, como óptica, hará visible cierta singularidad en cuanto a la violencia al trasladar la excepcionalidad a la estructuralidad.

Para este análisis utilizaré los documentos producidos a partir de los crímenes contra las mujeres en Ciudad Juárez, Chihuahua, pertenecientes a la CNDH, de las Naciones Unidas, Amnistía internacional, entendiendo todo este material como parte de un discurso que lucha por la emergencia de una perspectiva de género. Estos textos registran las violencias contra las mujeres, los procedimientos de omisión en lo jurídico y sugieren medidas específicas en cuanto al tratamiento de los casos. La aproximación a estos documentos tiene que ver con que los considero discursos que muestran las tensiones y las luchas por el poder: poder aparecer y poder explicar los asesinatos.

Metodológicamente, parto del ejemplo de análisis de Armando Villegas en cuanto a la aparición del término *feminicidio* en el vocabulario jurídico y social en el estado de Morelos, y de las tensiones que esa palabra genera a partir de los

³⁵ La relación con los medios de comunicación y el espectáculo como formas que contribuyen a la construcción de las figuras que explicarían los crímenes será revisada más adelante. Por otra parte, la historia de “El egipcio” está bien documentada en el primer capítulo del libro *Huesos en el desierto*.

usos que se le dieron en diferentes ámbitos. Villegas señala la historia contemporánea de este término desde su aparición, cuando es propuesto por la investigadora sudafricana Diana E. Russell (*femicide*, en inglés), hasta la traducción y desplazamiento que Marcela Lagarde y de los Ríos hace ya de la palabra feminicidio que, como aclara esta autora, “no se trata sólo de la descripción de crímenes que comenten homicidas contra niñas y mujeres, sino de la construcción social de estos crímenes de odio, culminación de la violencia de género contra las mujeres, así como de la impunidad que los configura” (12). Como se sabe, el término fue acogido en Ciudad Juárez a partir de una lucha que considera que describe específicamente el contexto social en el norte de México y la serie de crímenes cometidos en la ciudad; hay que señalar que precisamente esta palabra hace hablar a toda una estructura social que posibilita esos crímenes de odio. Retomando a Villegas, lo que él hace en cuanto al análisis del discurso es estudiar cómo esta palabra, desde el ámbito jurídico pero mediático, va construyendo una sensibilidad frente a los crímenes cometidos en contra de mujeres, ya no solo en Juárez. Va estudiando, en este sentido, cómo los procesos argumentales producen el asesinato de mujeres discursivamente a partir de un reflejo del caso juarense, ya sea comparando o negando las similitudes. Una fuerte crítica hecha por el autor es que por las maneras del decir se pensó que el feminicidio era un crimen privativo de Ciudad Juárez: si no había tantas muertas como en Juárez, no se podía hablar de feminicidio en Morelos, por ejemplo, lo cual obviaba que el término señala una particularidad estructural frente a la violencia, no una situación geográfica. Con ese tipo de enunciaciones, apunta en su análisis Villegas, se va borrando la especificidad de la enunciación del feminicidio o del problema que tiene Ciudad Juárez.

De esa misma manera, el término y la experiencia de Ciudad Juárez es importante porque generó la posibilidad de comprender los crímenes de odio en contra de las mujeres desde una sensibilidad específica y a partir de la perspectiva de género y la lucha del feminismo. Me interesa ahora señalar ese mismo procedimiento discursivo, ahora con la palabra desaparecida, cómo es su emergencia y sus relaciones en los textos producidos a partir del caso de Juárez. La hipótesis es que no hay una especificidad del término en cuanto a género sino a partir de ese momento. También vuelvo a él porque considero que su aplicación

específica y lo que esa palabra produciría a la experiencia puede considerarse como un saber capaz de oponerse y luchar “contra la coerción de un discurso teórico, unitario, formal y científico” (Foucault *Defender* 24).

Retomando a Lagarde y de los Ríos, la autora señala que a partir de la experiencia de Ciudad Juárez (podría decirse, esa otra experiencia del cuerpo producto de la discusión sobre el género) se van construyendo documentos de denuncia que van visibilizando, por un lado, los feminicidios, pero por otro, también a las desaparecidas. Hay que señalar que la referencia de los textos que a continuación se enumeran viene de la misma Lagarde y de los Ríos; ella menciona que estos textos, y las formaciones de fiscalías especiales que atienden casos de género, pueden considerarse como los primeros “esfuerzos vitales y políticos” en cuanto a la lucha por la visibilización de estos crímenes. Cabe señalar que estos documentos empiezan a publicarse hasta 1998, pero registran una larga historia de violencias a partir de los años 90 (algunas fuentes comienzan el registro en 1991, mientras que otras, en 1993). He seleccionado, para la atención de nuestro tema de investigación, los documentos que tratan sobre las desaparecidas como aparecen en el recuento de Lagarde y de los Ríos, y he ignorado los textos que solo hablan de la historia de la aparición del término feminicidio.

Lagarde y de los Ríos menciona que el primer texto que habla sobre “crímenes y desaparición” es la “Recomendación 44/98 de Mirelle Roccatti, presidenta Nacional de la Comisión Nacional de Derechos Humanos (CNDH), para atender las denuncias y proceder a investigar y resolver los crímenes y las desapariciones de mujeres y niñas en Ciudad Juárez”, un texto paradigmático para el inicio de distintas investigaciones, y en donde se dan recomendaciones específicas con el objeto de detener los crímenes en contra de mujeres en Ciudad Juárez. El siguiente texto que aborda la autora es del 25 de noviembre de 1999, en donde Asma Jahangir, relatora especial sobre las ejecuciones sumarias o arbitrarias de la ONU, en su informe Derechos Civiles y Políticos, trata las cuestiones de las desapariciones y ejecuciones sumarias; Lagarde y de los Ríos señala que Jahangir

no hizo ninguna recomendación específica en Ciudad Juárez, pero sí observó que “al descuidar la protección de las vidas de los ciudadanos por razón de su sexo había provocado una sensación de inseguridad en muchas

de las mujeres de Ciudad Juárez, con lo que indirectamente, se logró que los autores de esos delitos quedaran impunes [...] Por lo tanto los sucesos de Ciudad Juárez son el típico ejemplo de delitos sexistas favorecidos por la impunidad” (Lagarde y de los Ríos 30).

En este sentido, si bien el texto de Asma Jahangir no considera la perspectiva de género para dar cuenta de las ejecuciones sumarias y desapariciones en el país, sí visibiliza los sucesos de Ciudad Juárez como un problema de carácter sexista. Podría sumarse que entiendo que la desaparición de mujeres también tiene un carácter sexista en su lógica; tal cual dice el texto, se acusaba a las autoridades y la policía de tener prejuicios basados en el sexo. Más adelante, en lo que respecta a desapariciones, Lagarde y de los Ríos menciona el texto del 11 de agosto del 2003 de Irene Khan, directora de Amnistía Internacional, con su informe “Muertes intolerables. 10 años de desapariciones y asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez y Chihuahua”. Este texto es importante porque ya señala el problema del asesinato de mujeres en Ciudad Juárez y enuncia el problema de la desaparición de mujeres en ese mismo contexto. Como se relata en la introducción del mismo texto, el informe de Khan tuvo tal relevancia que obligó al presidente en turno, Vicente Fox, a admitir la gravedad del problema que se enfrentaba en Ciudad Juárez, aunque nunca se admitió que fuera un tema estructural y más bien se trató como un fenómeno aislado. Esta retórica estatal ocasionó, como bien señala el informe, el inicio de una administración de los problemas de género que no considera las relaciones estructurales que se construyen en una sociedad, por ejemplo, las laborales, las de etnia o las etarias. Por ejemplo, se creó una Fiscalía Mixta de investigación integrada por la PGR y la Procuraduría General de Justicia del Estado (PGJE) de Chihuahua, encargada de asumir la investigación de los asesinatos de mujeres en la ciudad de Chihuahua, las desapariciones y la revisión de los procesos judiciales en los casos en que los detenidos como presuntos responsables habían denunciado el uso de torturas; también en el periodo presidencial de Vicente Fox se creó el Instituto Nacional de las Mujeres (Inmujeres).

En primer lugar, hay que decir que es significativa la aparición de la figura de la desaparecida en el discurso social, pues es evidente que este informe toma en

cuenta el problema de un modo específico. Sin embargo, aquí quiero señalar ciertos matices sobre las relaciones que se establecen en el discurso. Para el análisis, me detendré en dos niveles argumentales de dicho informe.

Por una parte, el carácter de invisibilidad que el texto señala en relación con el problema de las desaparecidas de Juárez por parte de las autoridades. Khan utiliza el término “invisibilidad” en varios sentidos: primero, para referir a un registro de cifras en donde la autoridades contaban 70 casos de desaparecidas, en 2003, mientras que las organizaciones no gubernamentales señalaban 400 casos. En segundo lugar, la invisibilidad que es señalada al abordar el problema como algo estructural y en relación específica con el género (a lo que habría que agregar, el ser mujer pobre, obrera, estudiante, joven o niña), pues los argumentos que ofrecían las autoridades desde ese entonces respecto a la desaparición de mujeres es que éstas huían de su hogar con sus novios, o incluso que habían sido asesinadas y desaparecidas por sus cónyuges, por lo que estos crímenes se pensaron como “crímenes pasionales”, y no como crímenes relacionados al género y/o feminicidios. Khan insiste que hay que señalar estos problemas como violencias de género, en tanto “el género de la víctima parece haber sido un factor significativo del crimen, influyendo tanto en el motivo y el contexto del crimen como en la forma de la violencia a la que fue sometida y la respuesta de las autoridades a ella” (34). Recordemos que este tipo de argumentos y discusiones acerca de la condición de los crímenes sigue siendo motivo de debate en los casos de asesinato y desaparición de mujeres, tanto en Ciudad Juárez como en otras partes de México, incluido Morelos.

Finalmente, invisibilidad incluso en la actuación más inmediata de parte de las autoridades respecto a los casos de desaparición:

En los primeros años de las desapariciones, el resultado de esta política de inacción fue que las autoridades sólo iniciaron el proceso de investigación cuando la mujer desaparecida aparecía asesinada en el desierto o en un lote baldío, perdiendo la posibilidad de encontrarla e identificar a los responsables (Khan 41).

Es evidente la indistinción de parte de las autoridades respecto a los crímenes: las desaparecidas eran mujeres asesinadas que aparecerían en algún momento muertas.

En otro nivel de análisis, al trabajar ya con el informe mismo de Khan, hay que señalar que pese a que el texto habla de “homicidios y desapariciones de mujeres” hay ciertas referencias textuales que hacen suponer que el principal problema es el feminicidio, y la desaparición existe en tanto el primero. Los testimonios que trabaja al comenzar su narrativa empiezan señalando la aparición de cuerpos de mujeres que habían sido reportadas como desaparecidas meses atrás. Incluso la cronología con la que trabaja, a partir de 1994, no comienza con los casos de desaparición, sino con los de feminicidio. Hay que señalar que dicha cronología no es solo del informe de Khan, sino que es compartida por varios estudios al respecto, lo que señala una continuidad en el discurso respecto al tema. Hasta el momento, según esta investigación, no se puede ubicar el comienzo de una cronología de desaparecidas en Ciudad Juárez tan clara como la de los feminicidios.

En este sentido, el mismo informe viene a pensar la desaparición como efecto del feminicidio, negando, como apuntamos anteriormente, la especificidad de la figura de la desaparecida. Sin embargo, hay que señalar que el informe mismo tiene bastante singularidad para el presente tema de investigación porque desde un principio del texto señala de forma significativa el problema de las desaparecidas de Ciudad Juárez. Y también porque además de señalar la necesidad de agregar una perspectiva de género respecto al problema de Juárez, lo hace agregando condiciones laborales o de edad, lo que sugiere un análisis más fino con respecto a los problemas de género que las mujeres enfrentan en Juárez que aquél que habían hecho las autoridades. Finalmente, hay que señalar que Khan hace una lista de mujeres desaparecidas al final del informe.

En otro texto significativo para esta revisión discursiva, Lagarde y de los Ríos cita a Patricia Olamendi, subsecretaria para temas globales de la Secretaría de Relaciones Exteriores, con su documento “Sobre las desapariciones y homicidios en Ciudad Juárez, Chihuahua”, donde hace un resumen de la situación que se vive en Juárez, y

concluye que el gobierno de México reconoce el problema de los homicidios y las desapariciones de mujeres en ciudad Juárez y le da prioridad a su atención y a la búsqueda de soluciones que lo erradiquen. Ambos fenómenos son el resultado de deficiencias en la procuración de justicia y de la convergencia de las diversas causas de índole social que deben ser abordadas mediante acciones integrales (Olamendi, en Lagarde y de los Ríos 32).

De igual manera, se señala el informe especial de la Comisión Nacional de los Derechos Humanos, del 27 de noviembre de 2003, sobre los casos de homicidios y desapariciones en Ciudad Juárez, de José Luis Soberanes, donde se propone fortalecer la asistencia de la PGR a la procuraduría general del Estado Chihuahua. Y finalmente se señala el texto “Diagnóstico sobre la Situación de los Derechos Humanos en México”, del representante del Alto Comisionado para los Derechos Humanos de la ONU, Anders Kompass, junto con la colaboración de Clara Jussidman, Sergio Aguayo, Isidoro Cisneros y Miguel Sarra.

Hay que señalar que los textos de Olamendi y Soberanes van acompañados de las dos figuras que he trabajado hasta aquí, el feminicidio y la desaparición, y en muchos casos se señala a la desaparición como parte de las carpetas de investigación de feminicidio sin ninguna especificidad o atención (como sí la hay en el caso del informe de Irene Khan). E incluso en el texto del alto comisionado, si bien se señala una recomendación en los casos “paradigmáticos” de Ciudad Juárez, el análisis social se hace en torno a la desaparición forzada. De nueva cuenta, aquí veo una confusión/indistinción entre estas figuras del discurso: feminicidio, desaparición forzada y desaparición, al grado de que la comisión especial formada en abril de 2004 (que Lagarde y de los Ríos ve como un logro en la historia de la aparición de la perspectiva de género en Ciudad Juárez) por la Cámara de Diputados se quedó con la tarea de dar seguimiento únicamente a los crímenes de feminicidio en la República mexicana, ya sin nombrar la desaparición.

En el mismo tenor, podría dar el ejemplo de la diputada Ruth Gaby Vermot-Mangold, relatora del Comité de igualdad de oportunidades para mujeres y hombres, que el 21 de junio de 2005 “presentó ante asamblea parlamentaria la

recomendación 1709 donde hizo referencia a la resolución 1454 (2005) sobre la desaparición y muerte de un gran número de mujeres y niñas en México, la cual incluye la invitación al Congreso mexicano a dar una consideración positiva a la propuesta de esta comisión especial de incluir el delito de feminicidio en la legislación de México” (Lagarde y de los Ríos 37), una vez más no se considera la distinción de la figura de la desaparecida, pese a que los antecedentes conservaban la marca de su señalamiento.

Es notorio que todos los textos referidos como denuncias y recomendaciones tienen la palabra desaparecida junto a homicidio o feminicidio. A pesar de que la figura de la desaparecida empieza a tener la marca de género, vemos que igualmente está ligada a la muerte de la víctima, en la mayoría de los casos (excluyendo gran parte del informe de Kahn), como si una cosa implicara la otra en una relación retórica metonímica de causa y efecto. De tal modo que la figura de la desaparecida se forma, incluso en su marca de género, a partir de las figuras extrañas que le rodean: si bien en un primer momento el feminicidio posibilita ver la figura de la desaparecida desde la marca de género, con todas sus violencias, también es cierto que todavía la singularidad de la desaparecida está siempre referida a la del feminicidio, ocultándola, por su repetición. En tanto juntas, la palabra desaparecida va debilitándose en comparación con el término feminicidio, y a la inversa, en ese juego de relaciones históricas en el discurso, va recobrando fuerza precisamente por aparecer al lado del otro término.

¿Qué implicaciones en las luchas actuales tiene esta serie de relaciones discursivas que confunden las figuras en su enunciación? A continuación trataré de explicarlo a partir de un análisis basado en reflexiones paralelas y anteriores al tema.

Tal como se ve alrededor de nuestra revisión genealógica, se analizaron tres formas en que se da una relación tensa entre visibilización/invisibilización con respecto a la figura de la desaparecida. Una de estas reconfiguraciones se daba en tanto el uso neutro de la palabra desaparición, lo que se mostró en la revisión crítica de los documentos de la Guerra sucia y el libro de Vicente Ovalle. Luego, en el segundo corte, señalaba la aparición de una segunda relación en tanto la figura del feminicidio. Esta configuración de alguna manera obligaba a la relación de ambas figuras pero señalando la singularidad de cada una, lo que indica un

problema estructural de género como lo muestra Khan, se mata y se desaparece a las mujeres en Ciudad Juárez por ser mujeres, por una estructura social que lo permite. Después, la figura del feminicidio, al ser llevada a las políticas públicas que se encargarían de resolver el conflicto o los vocabularios sociales en los medios espectaculares, borraría por contigüidad metonímica (causa por el efecto) la singularidad de la desaparecida como tal.

Hay que decir que a las tres figuras (la desaparición forzada, el feminicidio, la desaparecida) se ha dado un tratamiento autónomo en determinado momento de su procedencia, pero por las relaciones de causa y efecto (metonimia) o el todo por la parte (sinécdoque), y por analogía metafórica, se van confundiendo en el discurso. Las narrativas estereotipadas que revictimizan a las mujeres las señalan a ellas o a su estilo de vida como causas de su propia desaparición, procediendo argumentalmente a negarles por ello el derecho a la justicia; por otro lado, a partir de que ciertos casos de desaparición terminaran en feminicidio, en las formaciones discursivas acabaron por relacionar estas dos figuras hasta su borradura.

En este sentido, hay que señalar varios momentos de estas construcciones discursivas: primero, que la desaparición en un principio fue una figura del Estado, causada por el Estado y resuelta por el Estado; luego, la palabra *feminicidio* se constituyó como una figura de resistencia desde el feminismo porque implicó la visibilización de determinadas formas de violencia y la exigencia de particulares formas de justicia³⁶; finalmente, la constante enunciación de esta última hace que la desaparecida se convierta en una figura de la exclusión, excluida antes que nada del discurso, sin un contenido específico al cual apelar, y con un discurso siempre por venir. Al confundir ambas figuras, lo que se estarían “prestando”, además de que una oculta a la otra, sería los procedimientos, como la negación del peligro por el cual puede estar pasando la mujer desaparecida al decir que su ausencia es voluntaria o que en “algo andarían”. Es importante mencionar, una vez más, que al confundirse estas dos

³⁶ El filósofo Jacques Rancière va a señalar que desde el arte, la representación se ha definido como una dependencia de lo visible respecto a la palabra (la palabra ordena lo visible, hacer ver); relación que acerca lo que está alejado, y que hace ver lo que está intrínsecamente oculto a la visión. Entonces la palabra visibiliza lo oculto, pero este hacer ver sólo funciona a partir de la falta, de la ausencia.

figuras, la desaparecida se asume como muerta, por lo que no se despliega ningún tipo de herramienta estatal para realizar búsquedas³⁷. En los testimonios levantados por Armando Villegas, a propósito del feminicidio y desaparición de mujeres en Ciudad Juárez, podemos ver la repetición de estos argumentos; las autoridades le dicen a las madres de las mujeres desaparecidas que sus hijas andaban en malos pasos (Segato).

Estos argumentos, recuerdan a los que se establecían en el discurso de la desaparición forzada, en tanto que explican esta tecnología política como lucha contra un enemigo; en el caso de la desaparición forzada, se construía la idea de que los desaparecidos tenían la responsabilidad de su propia situación de detenidos por pertenecer a movimientos políticos subversivos. En ambos casos, hay un falta moral, una de carácter político y otra de carácter sexual (cierto feminismo no haría esa diferenciación, pues lo sexual sería también político³⁸), que ocasionó su sustracción; argumento también metonímico que determina la figura de la desaparición en su uso en el discurso, al grado de convertir estas formas argumentales, y con ellas sus figuras, en estereotipos, que logran efectividad en la medida que se repiten y fijan los significados.

En otro contexto, Foucault ya había realizado estudios del discurso de forma semejante acerca de las figuras del leproso, el loco y el enfermo en el paso de la edad clásica a la edad moderna, señalando que estas figuras compartían determinados espacios y procedimientos (aislamiento, trabajo forzado, higienización de lo corporal y social), mostrando, con ello, cómo cronológicamente una figura ocupará el lugar de la otra: el loco encerrado en los leprosarios. A esto me refiero con el grado de confusión en el discurso, y por supuesto en las prácticas discursivas³⁹.

En un gesto similar, Villegas analiza este tipo de relaciones metafóricas, de préstamos y propiedades, en las figuras del hombre, el bárbaro y el salvaje, que estudia como figuras de la filosofía, construidas como “conjuntos sociales y

³⁷ El hecho es que muchas desaparecidas han sido asesinadas, y sus cuerpos han sido encontrados por sus familiares y no por autoridades, quienes incluso obstaculizan las búsquedas. Casos terribles son los de buscadoras asesinadas o desaparecidas ellas también.

³⁸ Los ejemplos son varios y distintos: la educación sexual, el uso de anticonceptivos, la promiscuidad, la lucha por la legalización del aborto.

³⁹ Para ver la profundidad de este análisis, revítese la *Historia de la locura en la época clásica* en sus dos volúmenes.

discursivos que condensan prácticas sociales, prejuicios, imaginaciones e imaginarios que son utilizados para hiperbolizar las diferencias que existen entre determinados grupos sociales” (30), aquí diríamos, determinadas situaciones que se quieren visibilizar. Hay que recordar que las figuras solo son posibles en un conjunto de relaciones tanto históricas como de significación (Villegas “El bárbaro”); al decir que la desaparecida es una figura de la exclusión, me refiero a que su discurso no se ha producido en el vocabulario social como lo fue, por ejemplo, para el caso del feminicidio. Esto evidentemente construye la desventaja de no poder nombrar, como se debería, la complejidad de este fenómeno desde el discurso feminista. Recordemos que las figuras de exclusión “hacen pensable y dominable aquello que de otra forma aparecería como algo extraño... Estas figuras solo tienen sentido si son pensadas en determinadas estrategias de argumentación que hacen surgir combates políticos. Ellas dan cuenta de las luchas por el poder” (Villegas, “El bárbaro 31). Lo importante sería pensar esta figura por venir, y que ha empezado a configurarse a partir de las imágenes según esta investigación, como una estrategia argumental que busca la lucha por determinado poder de visibilidad social, política y jurídica. Deshacerse de los estereotipos construidos por el discurso hegemónico y volver al saber del feminismo que se ha confrontado y propuesto figuras relacionadas con su propia experiencia, esa es la tarea.

Desde Ciudad Juárez, un régimen de visibilidad

No obstante lo dicho anteriormente, considero que, pese a los procedimientos argumentales, las luchas por la visibilidad de los problemas de violencia de género que se dieron desde los 90 en Ciudad Juárez representan el inicio de un régimen escópico-político en relación con las mujeres y específicamente con las desaparecidas. En este sentido, el feminismo sería esa contramemoria emergente que cobra fuerza y que visibiliza; lucha por hacer ver desde la diferencia (igual que el gesto genealógico pero en otro nivel) la violencia sobre los cuerpos, y en sentido singular, a las desapariciones, lo que posibilita determinada singularidad. Con la figura de la desaparecida se haría un retorno que articula el cuerpo y la historia. “que muestra al cuerpo impregnado de historia y la historia como destructora del cuerpo” (Foucault, “Nietzsche”, 15). Desde este régimen, el

feminismo graba el recuerdo de que el cuerpo tiene que ser pensando desde el género.

Es significativo, en otras circunstancias geográficas e históricas, que en ese mismo corte temporal podamos ubicar, a la par de la experiencia de Ciudad Juárez a finales de 1993, la publicación de “La ley revolucionaria de las mujeres,” del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, como uno de los marcos normativos más significativos para el feminismo comunitario. Dicha ley, según la cronología zapatista, se publicó y circuló primero al interior del ejército rebelde en diciembre de 1993, un mes antes del levantamiento armado; y después del 1 de enero, se difundió como un modelo importante para la perspectiva de género desde una situación diferente a la urbana. Dicha ley, además de asegurar la participación política al interior del EZLN de las mujeres indígenas, instaba por su seguridad al prohibir la violencia de género⁴⁰.

Si bien, como se apuntó antes, la desaparecida es una figura de exclusión al no constituirse en el discurso público desde su especificidad puntual (la condición de género), hay que señalar que en una serie de textos, todos posteriores a 1993, pero que comienzan sus investigaciones alrededor de ese año, ya venían apuntando la necesidad de pensar el problema del género en Juárez y la desaparición. La publicación de estos materiales muestra una sensibilidad social receptiva a este tipo de problemáticas.

Uno de los primeros textos que hablan en específico del asesinato y desaparición de mujeres en Ciudad Juárez es la investigación de Diana Washington Valdez, *Cosecha de mujeres. Safari en el desierto mexicano*, publicado en 2005, en donde la autora pone especial interés en pensar el problema de la ciudad mexicana a través de una perspectiva de género: matan y desaparecen mujeres por ser mujeres. Paralelamente, hay que citar indagaciones visuales como

⁴⁰ Para poder consultar por completo esta ley, diríjase a la página “Enlace zapatista” (<https://enlacezapatista.ezln.org.mx/1993/12/31/ley-revolucionaria-de-mujeres/>). Cabe destacar en dicha Ley los artículos tanto de la participación de la mujer en el movimiento zapatista (“Artículo Primero.-: Las mujeres, sin importar su raza, credo, color o filiación política, tienen derecho a participar en la lucha revolucionaria en el lugar y grado que su voluntad y capacidad determinen”), así como los que tienen que ver con el desarrollo de políticas en cuanto al género y la violencia (“Artículo Séptimo.- Las mujeres tienen derecho a elegir su pareja y a no ser obligadas por la fuerza a contraer matrimonio. Artículo Octavo.- Ninguna mujer podrá ser golpeada o maltratada físicamente ni por familiares ni por extraños. Los delitos de intento de violación o violación serán castigados severamente”).

La ciudad devorando a sus hijas, de Alejandra Sánchez y José Antonio Cordero. Otro de los textos importantes que han visibilizado el problema en su especificidad es el libro de Sergio González Rodríguez, *Huesos en el desierto* (publicado por primera vez en 2002), una crónica detallada de lo que ocurría en Juárez y la posición de las mujeres en ello. Y a la par de este último, podemos citar la versión literaria de los crímenes en la representación que hace Roberto Bolaño en su novela póstuma *2666*, publicada en 2004, donde el escritor chileno dedica un capítulo a describir 111 crímenes en contra de mujeres, basándose en parte en la investigación de González Rodríguez pero trasladando la historia a un ciudad ficticia llamada Santa Teresa.

Finalizaré esta primera revisión de la figura de la desaparecida con el libro de Lydia Cacho, *Esclavas del poder. Un viaje al corazón de la trata de mujeres y niñas en el mundo*, publicado en 2010. En este libro la autora señala la trata de personas y la esclavitud como uno de los problemas mundiales más graves del siglo XXI. Para mí es muy importante remarcar que la esclavitud sexual y la trata de mujeres que documenta Cacho, alrededor de 175 países (en los que en algunos casos, como en Turquía, la prostitución es legal y controlada por el Estado y en otros, como en el caso de Japón, es controlada por la mafia)⁴¹, tiene una connotación de género innegable y es ahí donde centraré mi lectura. En la introducción a su investigación, Lydia Cacho escribe: “Estamos presenciando el desarrollo de una cultura de normalización del robo, desaparición, compra-venta y corrupción de niñas y adolescentes en todo el planeta, que tiene como finalidad convertirlas en objetos sexuales de alquiler y venta” (Cacho 13-14). Pese a que este libro no aborda la situación en Ciudad Juárez en específico⁴² ni se habla de la desaparecida, la periodista posibilita la aparición de ésta como una figura de

⁴¹ Señalo la diferencia entre México, Turquía y Japón porque más adelante analizaré la problemática que señala Cacho desde la visión estructural de Gayle Rubin. Recordemos que el objeto principal de este análisis es el discurso, por lo que el texto de Cacho es parte de los distintos discursos que van construyendo, en este caso de manera importante, la figura de la esclava sexual, al señalar la importancia de la perspectiva de género al momento de la documentación y la denuncia de esta problemática.

⁴² Ciudad Juárez fue mi punto de partida para esta genealogía, sin embargo, Lydia Cacho no le dedica un espacio exclusivo; para el caso de México, la autora va a hablar de Cancún y Playa del Carmen, mostrando la relación entre la trata de mujeres y el turismo. Es importante recordar que Ciudad Juárez, en otro momento histórico, también fue un espacio de turismo sexual. Resulta asimismo interesante que todos estos espacios tengan una fuerte afluencia de turismo y estén muy cercanos de sus respectivas fronteras nacionales.

exclusión al documentar los distintos procedimientos que recaen sobre las mujeres y niñas víctimas de trata. Y al señalar también que la sustracción de mujeres de sus espacios familiares es parte de esos mecanismos que terminan en la esclavitud sexual o muerte de gran cantidad de niñas y mujeres en todo el mundo.

Cacho señala que la trata de personas debe pensarse desde una perspectiva de género porque el robo, alquiler o venta de mujeres y niñas cubren una demanda sexual y simbólica por parte de los varones a nivel mundial; así, la periodista se detiene en explicar la estructura de poder que posibilita la trata de personas y en particular de mujeres, que cobra casi las mismas dimensiones que en la época esclavista colonial. El tráfico de personas puede pensarse como una problemática económica en la que la sustracción de mujeres pobres se ha convertido en un negocio con ganancias casi limpias por el carácter de esclavitud que esta práctica posibilita, ya sea auspiciada por organizaciones criminales o por los propios Estados. De este modo, en un último momento de la reflexión de la autora, se centrará en el carácter cultural que se observa: “[...] la trata sexual fomenta, recrea y fortalece una cultura de normalización de la esclavitud como respuesta aceptable a la pobreza y la falta de acceso a la educación de millones de mujeres, niñas y niños” (Cacho 19).

Con la investigación de Cacho, es posible observar el entrecruce de violencias de género, simbólicas, estructurales y económicas que recaen sobre estas mujeres y niñas, lo que posibilita y normaliza el robo, la crueldad y la esclavitud sexual. La hipótesis de la periodista es que sería el poder político tal como lo conocemos el que precisa del comercio sexual, tanto económicamente como simbólicamente, lo que produce en la trata de mujeres un espacio de cohesión masculino que se sabe poderoso y se sostiene a través de la eliminación de la posibilidad de que las víctimas potenciales tengan opciones de vida dignas y libres.

Como señalé anteriormente nos detuvimos en el texto de Cacho porque al mostrar los procedimientos, las causas y los efectos sobre los cuerpos femeninos emerge la desaparecida como una figura de exclusión que efectivamente responde a una economía del sexo. Sin embargo, esa economía puede leerse en distintos niveles. El primero de ellos sería el de la economía capitalista que por un lado

vuelve vulnerables a las mujeres pobres y por otro ofrece un negocio multimillonario a los tratantes. A partir de esta idea, quiero poner a dialogar la tesis de *Esclavas del poder* con el célebre texto de Gayle Rubin “El tráfico de mujeres: notas sobre la ‘economía política’ del sexo”, en donde la autora explicará la economía no solo como un suerte de relación fundada en las ganancias materiales sino en una serie de ganancias políticas y simbólicas que son posibles por el intercambio, robo y venta de las mujeres, tanto en sociedades tradicionales como lo documentaron antropólogos funcional-estructuralistas como Bronislaw Malinowski, Marcel Mauss, Evans-Pritchard y Edmund Leach, así como también explicado profundamente por la antropología estructuralista representada por Claude Levi-Strauss. La diferencia aquí, frente a esos otros análisis, es que los casos que documenta Cacho en su investigación son en sociedades modernas y posmodernas, atravesadas por el capitalismo. Ahora bien, Rubin pondrá especial énfasis en explicar la economía como una relación que va a producir ganancias, plus valor, pero no solo como pareciera entenderlo Cacho, con un sentido de acumulación de capital por el plus valor que las mujeres generan con su fuerza de trabajo no remunerada, en donde también se podría pensar la esclavitud sexual como ese trabajo no remunerado que genera ganancias. Sino que la economía del sexo incluye otros valores dinámicos además del dinero. Para esbozar una explicación de cómo las mujeres se vuelven presas de los varones, Rubin retoma una cita de Marx en que éste se preguntaba “¿Qué es un esclavo negro? Un hombre de la raza negra solo se convierte en esclavo en determinadas relaciones. Una devanadora de algodón es una máquina para devanar algodón. Solo se convierte en capital en determinadas relaciones. Arrancada de esas relaciones no es capital, igual que el oro en sí no es dinero ni el precio de la azúcar es azúcar” (Marx citado en Rubin, 96); esto es, la mujer como mercancía solo se convierte en mercancía en determinadas relaciones, en este caso, en determinadas relaciones dadas a partir de un sistema sexo-género⁴³.

Rubin podría sugerir que viéramos la trata de personas en la época contemporánea no solo como el comercio de determinadas personas, sino la

⁴³ En Rubin “un sistema de sexo-género es el conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, en el cual se satisfacen esas necesidades humanas transformadas” (97)

reafirmación de una relación social que equipara mujeres y dinero. Rubin comienza su texto haciendo una fuerte crítica a Marx y a Engels, que pese a poder complejizar la problemática de las mujeres en el sistema de acumulación de capital, las obviaron cada cual en distintos momentos⁴⁴; por ejemplo, Engels sí contempla a las mujeres al hablar de ellas en *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*, pero no logra incluirlas del todo en la explicación de la generación de plusvalía. Para Rubin este hecho se debe a que incluir a las mujeres cuestionaría en sí los propios privilegios de estos dos grandes filósofos, por lo que no estuvo en su régimen de visión crítica poder cuestionar sus propios privilegios. Para este momento de la argumentación, me gustaría remarcar que Rubin no ve a las mujeres como solo productoras de dinero con su trabajo no remunerado (sea sexual o en casa). Para explicar cómo piensa la economía de los sexos, va a revisar a distintos antropólogos y una de las grandes teorías de finales del siglo XIX sobre el intercambio de mujeres y el don, este repaso muestra cómo en las distintas economías no occidentales se emplearon mujeres como objeto de cambio, de alianza y sobre todo de endeudamiento. Es la teoría del don la que explica cómo ciertos regalos endeudan a quienes los reciben, creando así una serie de relaciones y obligaciones dadas gracias a la mujer. Sin embargo, ellas nunca serán puestas como sujetas en estas relaciones, pues siempre serán objeto de intercambio; ellas no podrán acumular nunca capital porque ellas permanecerán fuera del intercambio, porque son el intercambio, pues ellas no tienen una mujer para intercambiar y siempre pertenecerá a otro, varón, de hecho sus hijas tampoco les pertenecerán, lo cual instaura todo un sistema de restricciones reflejado en el parentesco y los diferentes tabús al momento de las alianzas matrimoniales.

Pese a que Cacho menciona que la trata de mujeres no es un cuento de piratas o de sociedades primitivas, en su texto se observan distintos elementos que comparte su investigación con la de los antropólogos del siglo XIX, de las cuales quiero resaltar dos principalmente: la deuda, el endeudamiento producido a partir

⁴⁴ Pese a que varios de los análisis marxistas identifican al capitalismo como un sistema económico que crea y expande el capital a partir de un plus valor, y ve a las mujeres y su labor doméstica nunca remunerada como el origen de ese valor (como reserva de fuerza de trabajo, como plusvalía generada por los salarios más bajos, como administradoras del consumo familiar, como reproducción de mano de obra), el análisis desde una perspectiva de género no ha sido tan riguroso en Marx. Un análisis importante en ese rubro es el de Silvia Federici, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*.

del sistema de intercambio en las sociedades primitivas, un endeudamiento producido por los regalos y las ofrendas, de conchas sí, pero también de mujeres. En la actualidad, y para el caso de la prostitución, donde pareciera que las mujeres ya no están en el orden de parentesco hegemónico, ellas contraen la deuda al entrar en el sistema de intercambio. Ellas pueden “salir de ese sistema” al comprar su propio cuerpo, con el que después podrán producir su propio dinero. Sin embargo, pareciera ser una ilusión, ya que nunca podrán pagar la deuda, pues igual que en los intercambios de conchas en la economía del sexo, ellas nunca son sujetas sino objeto de intercambio.

El segundo momento en el que me quiero detener es que para Cacho el tráfico de mujeres es excepcional y responde a las organizaciones criminales y los gobiernos cómplices. Un sistema justo, un estado de derecho, bajo este argumento, eliminaría el tráfico de mujeres. Aquí será interesante poder observar cómo Rubin muestra la problemática del intercambio de mujeres como una cuestión estructural que afecta tanto a las economías locales, nativas y occidentales, como al mismo discurso científico. De ahí que ella se dé a la tarea de rastrear las distintas formas en que se ha pensado el intercambio de mujeres tanto en la antropología como en el psicoanálisis. Para la antropóloga, al estar estructurados por determinado sistema de sexo-género, las mujeres adquieren un valor, se convierten en signos del sistema, así como las mercancías o las personas en el capitalismo cobran determinado valor. El tráfico de mujeres, su robo, su desaparición, podría agregar, responde a una estructura que necesita de esta práctica para conservar determinadas relaciones económicas y simbólicas, para formar determinadas significaciones:

El “intercambio de mujeres” es un concepto seductor y vigoroso. Porque ubica la opresión de las mujeres en sistemas sociales antes que en la biología. Además sugiere buscar la sede de la opresión de las mujeres en el tráfico de mujeres, antes que en el tráfico de mercancías... Las mujeres son entregadas en matrimonio, tomadas en batalla, cambiadas por favores, enviadas como tributo, intercambiadas, compradas y vendidas. Lejos de estar imitadas al mundo “primitivo”, estas prácticas parecen simplemente volverse más pronunciadas y comercializadas en sociedades más “civilizadas”. Desde luego, también hay tráfico de hombres pero como

esclavos, como campeones de atletismo, siervos, o alguna otra categoría social catastrófica, no como hombres. Las mujeres son objeto de transacción como esclavas, siervas y prostitutas, pero también simplemente como mujeres. (Rubin 111)

Esta significación en Cacho sustenta cierto tipo de relaciones económicas y políticas alrededor del mundo; en Rubin, vemos que este sustento se profundiza y realmente sostiene las relaciones sociales y culturales dentro del sistema de sexo-género, pues como indica, el resultado del regalo de mujeres es más profundo que el de otras transacciones pues la relación que se establece es de parentesco. Si bien autores como Marx, Freud y Levi-Strauss se percataron de esta estructura, su falta de perspectiva de género no logró identificar la práctica del tráfico de mujeres como un sistema de exclusión y violencia. Desde Cacho y Rubin, vemos tanto este capitalismo moderno como las relaciones simbólicas del parentesco como estructuras de violencia contra la mujer.

Este capítulo tenía como objetivo un ejercicio genealógico centrado en la aparición/desaparición de la figura de la desaparecida en el discurso; lo que quise fue mostrar la borradura de su historia, la omisión, incluso el empalme y relación con otras figuras que terminan ocultando o enquistando significados y prácticas discursivas y, con ello, posibilitan también otro tipo de relaciones. Quise pensar desde una determinada historia genealógica que implica mirar desde un ángulo diferente, desde lo bajo, los discursos y las imágenes de lo popular; esto es, el ejercicio de buscar una figura que todo el tiempo se nombra pero que no está construida desde su propia especificidad.

Así, a partir de las ideas de Foucault, la historia genealógica visibiliza este régimen de visión que borra la historia y la memoria sobre esos cuerpos, pero también da cuenta de los otros regímenes de visión que surgen no como memoria sino como contra-memoria. De esta manera, veíamos las relaciones que establecían las figuras de la desaparición forzada, la desaparición y el feminicidio con la desaparecida, como formas de argumentación que desde una enunciación metonímica y/o sinecdótica contribuían a la pérdida de la singularidad de la desaparición de mujeres y convertían a ésta en una figura de la exclusión. Por otro lado, se mostró que esas mismas enunciaciones comenzaron a formar un discurso

con perspectiva de género que visibilizaba la desaparición como un problema de género⁴⁵. En este sentido es que podemos pensar los testimonios de las madres de las víctimas de feminicidio, los documentos de denuncia o las investigaciones como enunciaciones que posibilitan un discurso sobre la desaparición de mujeres. En estas experiencias es posible observar un corte en que el saber insurrecto que visibiliza la violencia contra las mujeres se da en un entrecruce entre la experiencia de los familiares y el pensamiento crítico del feminismo. Entonces el régimen escópico producido por esta experiencia histórica no se vuelve mausoleico, sino que establece otro tipo de experiencia, un tipo de figuras del discurso que está por venir⁴⁶. Sin embargo, la genealogía nos advierte que hay separaciones, cortes, la emergencia de una figura no es su término final, es un punto de aparición.

⁴⁵ Después de hacer esta revisión podemos decir que para entender la desaparición, tanto de mujeres, de niñas, de niños y de varones se debe tener presente su condición de género.

⁴⁶ En capítulos siguientes se abordará la lucha por la representación de ese porvenir.

Capítulo II: El feminismo como marco de visibilidad

El trabajo de investigación realizado en el primer capítulo consistió, a partir de dos cortes históricos, en rastrear la figura de la desaparecida en discursos jurídicos e históricos, en México, a partir de 1993; en la última parte señalaba que el feminismo posibilitó la emergencia de una narrativa de la desaparecida en el registro discursivo, proponiendo con ello una perspectiva de género para el campo jurídico y que esta perspectiva posibilitaba, a su vez, la emergencia de la desaparecida como figura jurídica. Bajo esta experiencia previa, el capítulo que sigue tiende a rastrear también una *imagen*, como antes una *figura*, ya no en el campo jurídico, sino en el del arte. En este campo, sobra decir, la imagen tiene un papel fundamental. Consciente de la problemática que implica pensar lo propio del arte, quiero señalar que operativamente abordé el arte en dos sentidos: 1) como la producción artística, específicamente la producción de imágenes; 2) como un orden discursivo, en tanto lo entiende Foucault, que contiene tanto tradiciones, herencias, autores, autoridades, problemas propios y modos de saber. Estos dos sentidos permitirán una aproximación estratégica a imágenes de distintos registros. Tomando al arte tanto como productor de imágenes como campo disciplinar, exploro aquí algunas discusiones posibilitadas por las artistas y teóricas del arte feminista. De dichas discusiones, en concreto provenientes de los textos de Linda Nochlin, Griselda Pollock y Judith Butler⁴⁷, aquí rescato la problemática de la borradura como un recurso que visibiliza la desaparición en el arte y la imagen, que en este trabajo se piensa como un proceso que acumuló saberes en cuanto a la violencia sistemática en contra de las mujeres, constituyendo con ello una sensibilidad en función del juego entre visibilidad e invisibilidad. Dentro de la problemática que aborda esta tesis, un objetivo importante es señalar cómo funciona en la disciplina del arte, como antes en el campo jurídico, el borramiento estructural de las mujeres, así como su persistencia en las marcas de su propia ausencia.

⁴⁷ Son discusiones en gran parte disciplinares en el campo del arte, en tanto tratan de pensar las relaciones de poder que se construyen en el campo.

En relación a México y al tema de las desaparecidas, los tiempos y las geografías que aquí ocupó parecen lejanos, al señalar lecturas de autoras más bien del mundo angloamericano; sin embargo, lo que quiero indicar aquí es cómo una reflexión fue produciendo una historia estratificada que finalmente puede pensarse en nuestros días, y que tiene que ver con la imagen de la desaparecida. Al final, los textos que reviso no son otra cosa que síntomas de una discusión que ocupa al mundo del arte en general, y que iré señalando al complementar la revisión teórica con el análisis de piezas que me parece que se relacionan anacrónicamente, como señalaré después, con el problema que nos incumbe en esta tesis.

Es importante detenerse en la visión crítica que ha hecho el arte feminista, tanto en su creación contemporánea como en su historia, porque esta visión tiene un posicionamiento que puede ayudar a entender la imagen de la desaparecida como un documento en un tiempo histórico, una construcción de género, así como relaciones de clase y étnicas. Podemos decir que la problemática de género (y por lo tanto de violencia contra las mujeres y su desaparición) en la representación es un tema que ha ocupado importantes discusiones en el campo del arte por lo menos desde los años 70 tanto en Estados Unidos como en Europa, y más recientemente en Latinoamérica. En México, distintas autoras señalan como novedosa la discusión, más no la práctica del arte feminista, que también ubican en los años 70 (Barbosa; Giunta). A partir de este contexto, los temas del cuerpo, como la violencia y su pedagogía, el cuestionamiento del género, la representación, entre otros, se volvieron fundamentales en el arte, en su historia y en su crítica. Como veremos en este capítulo, lo que cuestionan el arte feminista y las historiadoras del arte feminista, en tanto problemáticas de su interés, va desde el borramiento de las artistas en la narrativa de la historia del arte, así como también la producción y reproducción del género desde la representación, hasta los espacios, técnicas y materiales con los que hasta el momento los artistas habían trabajado⁴⁸, la oposición privado/público (a partir de la consigna “lo personal es

⁴⁸ Con ello me refiero a una serie de cambios en la práctica concreta de la creación: la introducción de técnicas como el bordado, el uso de materiales de lo cotidiano como tendedores, el uso de fluidos corporales como sangre menstrual, la toma de espacios públicos en los que se realizan el performance y la instalación.

político”) y la imagen de la mujer como reproductora de estereotipos sociales, todos acercamientos útiles para generar una crítica frente a la imagen de la desaparecida. Hay que señalar, además, que las prácticas políticas feministas que emergen en nuestros días frente a la violencia feminicida y la desaparición de mujeres tienen evidentemente una relación con la historia de estas prácticas artísticas, además de que comparten un objetivo común, el de la lucha por una sensibilidad, que definiré como una visibilidad que hace ver las diferentes violencias. Hablaré aquí de visibilidad a partir del campo semántico al cual han apelado las reflexiones que aquí trato: el borramiento, la perspectiva de género, la mirada feminista, el marco como condición de visibilidad. Así, a lo largo del capítulo se mostrará que ciertas prácticas artísticas, así como las prácticas políticas feministas, pueden pensarse como la emergencia de un régimen que enmarca y muestra, que hace *ver* determinadas cosas: la violencia de género, la ausencia de las mujeres en la historia del arte, los estereotipos, la potencia del cuerpo, las pedagogías de la crueldad y la desaparición de mujeres.

Este capítulo propone pensar la relación entre imagen y género desde las prácticas artísticas que se han detenido a reflexionar en dicha relación, y lo haré desde una aproximación arqueológica de la sensibilidad producida por esas mismas experiencias⁴⁹. En principio, mostraré cómo el proyecto arqueológico posibilita revisar el acercamiento crítico a la imagen de violencia hacia las mujeres para, al final, acercarme específicamente a la imagen de la desaparecida en México, a partir de la producción y reflexión hecha en el campo del arte y la creación. La propuesta desarrollada a lo largo de este capítulo permitirá pensar en continuidades y discontinuidades que se producen en el ver de un campo específico como es el arte; esto es, *ver cómo mira* el arte el género en tanto un problema de la disciplina.

La revisión arqueológica no pretende ser un recorrido eucrónico que cuente tradicionalmente la relación del arte y el género, a modo de, por ejemplo, la historia de las mujeres; al contrario, se partirá de cortes (como en el capítulo

⁴⁹ Es importante señalar que esta propuesta teórico-crítica se ha trabajado recientemente en el Seminario Figuras del Discurso del que soy parte. Al momento de escribir este texto, la aproximación arqueológica se piensa todavía abierta y en constante construcción, sin embargo, operativamente aquí usaré la primera definición de la arqueología de los sentidos que se ha desarrollado en el seminario.

anterior) en la narrativa histórica usados anacrónicamente desde posiciones específicas. En la segunda parte de este capítulo propongo que la discusión en el arte y el feminismo recorre tres grandes caminos: por un lado, el señalamiento de la borradura de las mujeres en la historia del arte, por otro, la crítica a la estructura patriarcal aunada a su revisión histórica, y finalmente el gesto político-estético de los propios movimientos feministas, pensado como una forma de mirada desde un marco que la posibilita. La revisión de estas tres sendas implica una relación con el ojo, la visibilidad, la invisibilidad y el borramiento/develamiento, por lo que se podría decir que el feminismo se sabe así mismo como un régimen escópico. El ojo feminista no es neutro. Y no solo lo sabe sino que asume esa subjetividad como parte de su régimen de visión. El feminismo asume que la relación de visibilidad es política.

Las reflexiones estéticas y teóricas, así como las experiencias artísticas que en este capítulo se abordan ayudarán a acercarnos a ese régimen sensible que atraviesa también a la imagen de la desaparecida. Esto es, considero que esta revisión es necesaria porque desde ella entiendo la sensibilidad de una serie de imágenes que políticamente nos interpelan, que se alejan también de la escena del arte y que finalmente se inscriben en campos de la política y la sociedad.

Arqueología de los sentidos y los cortes históricos

La primera referencia de la que parto para describir lo que es una arqueología de los sentidos⁵⁰ es la que propone Georges Didi-Huberman en su libro *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*; en este texto, retomando la propuesta de Foucault sobre la arqueología del saber, Didi-Huberman cuestiona el lugar de los objetos del arte y de las imágenes en el horizonte de saber en que se habían colocado según una historia iconoclasta del arte. En ese sentido, para el historiador de arte francés, la narrativa tradicional y eucrónica ha ignorado ciertas imágenes porque en su narrativa no tienen lugar dentro del horizonte en que se

⁵⁰ Como explicaba arriba, en esta parte de la investigación he decidido utilizar una aproximación arqueológica como estrategia de análisis. Si en el primer capítulo utilizaba una genealogía porque ésta señalaba las relaciones de poder en el régimen discursivo, específicamente jurídico y político, en cuanto a la violencia contra las mujeres en México, en este capítulo se propone arqueológico, en cambio, porque trabajará con la imagen y el rescate de una sensibilidad, de un régimen sensible producido en tanto y desde la crítica de género.

inscriben. La propuesta arqueológica, en este sentido, es reparar en las imágenes que implican una discontinuidad dentro del discurso lineal de la historia del arte, en el campo de trabajo de *Ante el tiempo*, y que necesitarían el estudio de caso de su singularidad pictórica. Si para Foucault la arqueología implicaba un trabajo sobre el soporte epistemológico de determinada época, es decir, la positividad que permite decir determinado enunciado, para Didi-Huberman este trabajo no solo implicaría la revisión de lo que se dice y no se dice, sino el cuestionamiento y rescate de los sentidos borrados en esas imágenes. La propuesta sería no una historia eucrónica y objetiva, sino más bien la producción de otros valores para entender un objeto, una imagen; a esto Didi-Huberman le llama anacronismo:

Estamos ante el muro como frente a un objeto de tiempo complejo, de tiempo impuro: un extraordinario *montaje de tiempos heterogéneos que forman un anacronismo*. En la dinámica y la complejidad de este montaje, las nociones históricas, tan fundamentales como las de “estilo” o las de “época” alcanzan de pronto una peligrosa plasticidad (peligrosa solamente para quien quisiera que todas las cosas permanecieran en su lugar para siempre en la misma época: figura bastante común además de lo que llamaré “el historiador fóbico del tiempo”). Plantear la cuestión del anacronismo es pues interrogar esta plasticidad fundamental y, con ella, la mezcla, tan difícil de analizar de los “diferenciales de tiempo” que operan en cada imagen (*Ante el 40*)⁵¹.

El anacronismo, en Didi-Huberman, se vuelve una categoría subversiva y necesaria en la arqueología porque rescata el carácter político de la historia al considerar el objeto presente desde un valor pasado o futuro en relación a él. Es decir, conjuga una concatenación de tiempos y produce determinadas memorias borradas pero latentes en las obras de arte. La imagen siempre es anacrónica porque condensa distintos tiempos, distintas sensibilidades que se pierden en la narrativa hegemónica.

⁵¹ Lo que le interesa a Georges Didi-Huberman del fresco de Fra Angelico es qué revisión posibilita pensar la idea de una historia del arte no teleológica sino más bien puesta en la mnemotécnica de la imagen, justo esta forma de lectura de la imagen en relación con la memoria es parte de nuestra propuesta para ver/leer la imagen.

Didi-Huberman explica que la idea de esta propuesta crítica comienza cuando en una visita suya al convento de San Marco en Florencia, un fresco pitando por Fra Angelico llama su atención: “rojo, acribillado por manchas erráticas, produce como una deflagración: un fuego de artificios coloreados que lleva incluso la huella de su aparición originaria (el pigmento que fue arrojado a distancia, como lluvia, en fracción de instantes) y que, desde entonces, se perpetuó como una constelación de estrellas fijas” (*Ante el 32*). Justo arriba de dicho fresco se encuentra pintada una Santa conversación. La historia del arte eucrónica que trata siempre de buscar una concordancia temporal de las obras en su narrativa ha omitido fijar la mirada en el fresco y de ese modo lo ha olvidado, mientras que rescató la pintura que se encuentra arriba de él, y que pareció siempre adecuada en su propia narrativa⁵². Para establecer un paralelismo, podría decirse que el mismo ejercicio de la mirada sobre la irrupción de una imagen dio comienzo a esta investigación, pues mi interés por la imagen de las desaparecidas surgió de la inquietud producida al mirar los carteles de búsqueda de desaparecidas en la calle. Así, al igual que a Didi-Huberman la imagen de Fra Angelico le sugirió pensar en la selección y olvido que implica la disciplina de la Historia del arte, para mí pensar las imágenes de la desaparición fue acercarme al entendimiento de un cúmulo de relaciones superpuestas en una sola imagen, y que parten de la violencia desaparecedora y la experiencia⁵³ que su representación genera. En un primer momento, pensar esa imagen fue ubicarme en ella, pensar que como sociedad tenemos una deuda con las mujeres y niñas que han sido sustraídas de sus casas, con las mujeres que después de haber sido sustraídas están siendo esclavizadas sexualmente, con las once mujeres que en México diariamente van a ser condenadas primero a tortura, luego a muerte y después a la exhibición de sus cuerpos. Ubicarnos en estas imágenes es hacer conciencia de que el Estado funciona con mecanismos paralelos a los del crimen. Es aceptar, también, que los

⁵² Incluso encontrar el cuadro referido por Didi-Huberman, *La virgen de la sombra*, presenta dificultades al día de hoy. En *Fra Angelico*, de Diane Cole Ahl, se nota la ausencia de la obra. Pareciera, como lo marca el autor de *Ante el tiempo*, que hay cierta resistencia para reparar en ese cuadro.

⁵³ Entiendo aquí experiencia de la forma tal como Foucault lo hace en la *Historia de la sexualidad. Vol. II*: “la correlación, dentro de una cultura, entre campos de saber, tipos de normatividad y formas de subjetividad” (10). Es importante dejarlo en claro para no caer en una explicación puramente fenomenológica, sino relacional en tanto las propias relaciones del poder y del discurso.

familiares de desaparecidas también son violentados por la estructura estatal, y como recordatorio de esta violencia tenemos la burocratización de las imágenes y su desarrollo como espectáculo. Mirar unos segundos las imágenes de feminicidio que la nota roja exhibe hace que te puncen los ojos y, tras esa sensación, te vienen a la memoria las violencias de género que has vivido; pero no solo eso, esas imágenes de paso hacen evidente que siempre puede ser peor. La pregunta frente al sentido que me produjeron estas imágenes radicaba en qué tipo de relaciones de memoria y de restitución producía tal sensibilidad.

Entiendo, a partir de estas reflexiones, por arqueología de la sensibilidad un quehacer, no tanto teórico o metodológico, sino más bien como una forma de crítica que posibilita una práctica discursiva y una forma de acercamiento a aquellos discursos o imágenes que han sido olvidados, excluidos, borrados ya sea por no haber una disciplina que los explique, por no tener una narración en los discursos de la Historia, o simplemente por no tener un lugar en el pensamiento y el léxico. El trabajo que sigue trata no tanto de construir una *historia* que explique la emergencia de la imagen de la desaparecida, sino más bien una *memoria*⁵⁴ de ciertos momentos pensados como el sustrato que posibilita el sentido (como dirección, como significado, pero también como sensibilidad) al que antes me he referido, el que revela esa imagen. Cada uno de estos momentos puede pensarse como un estrato que fue cimentando la posibilidad de pensar hoy la imagen de la desaparecida a partir de la acumulación de reflexiones e imágenes que actualmente reaparecen como palimpsestos con marcas anteriores.

Así, para hablar de la imagen de la desaparecida y el feminismo quisiera tratar una serie de gestos que articularon la sensibilidad frente a los ejercicios de violencia que sufren las mujeres. Es por éstos que en lo que sigue no construiré una historia de la teoría y práctica del arte feminista de manera tradicional, sino que la propuesta será reparar en tres momentos significativos para el arte feminista no leídos desde un sentido eucrónico. La posibilidad de lo que esta lectura

⁵⁴ En este sentido, retomamos el acercamiento a las imágenes pensadas como memoria en Didi-Huberman: “No se puede, por lo tanto, en un caso semejante, contenerse con hacer la *historia* de un arte bajo el ángulo de eucronía, es decir bajo el ángulo convencional de ‘el artista y su tiempo’. Tal visualidad exige que se lo examine bajo el ángulo de su *memoria*, es decir, de sus manipulaciones del tiempo, cuyos hilos nos descubren mejor a un artista anacrónico, a un ‘artista’ contra su tiempo” (*Ante el* 43). Aquí de lo que se trataría es de analizar una imagen contra su tiempo, una imagen más allá de su tiempo y ver el movimiento productor de sensibilidades.

anacrónica nos da es pensar la imagen de la desaparecida en el horizonte de tres discontinuidades/continuidades a la hora de pensar el arte y el género. Estas discontinuidades se ubicaron bajo diferentes temporalidades y propuestas de abordaje del problema del género en el arte pero se piensan montadas en nuestra propuesta de lectura; su elección, aparentemente azarosa, responde a una preocupación crítica pero anacrónica que considera en primer lugar la imagen de las desaparecidas. Los tres momentos señalados los agrupo bajo una serie de textos, nombres propios e imágenes que dan cuenta de las preocupaciones que fueron apareciendo en el horizonte de la disciplina y que podemos ubicar bajo los siguientes cortes: 1) en los años 70 Linda Nochlin desde el famoso ensayo “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”, en el que propone pensar las estructuras de exclusión como la disciplina artística, y desde esta idea comienza por señalar relaciones específicas que dejan a las mujeres como simples arcaes ausentes en lo social; 2) Griselda Pollock, en *Visión y diferencia*, publicado en 1988, propone la visibilidad como parte de su propuesta feminista, retomando los nombres de las mujeres artistas que, junto con otras propuestas estéticas, hacen visible una serie de relaciones de poder; y 3) desde las reflexiones que posibilita el texto de Judith Butler, *Marcos de guerra*, en tanto la toma de posición que piensa al feminismo como un marco de visibilidad y que ayuda a comprender la crítica y producción de imágenes feministas actuales. Señalo, además, que cada uno de estos momentos y sus reflexiones se relaciona con una serie de imágenes que refleja la problemática latente del borramiento de mujeres, funcionando como una especie de memoria que se ha ido acumulado y desbordando hasta nuestros días. Así, la propuesta de la arqueología de la imagen de la desaparecida a lo largo de la historia del arte feminista tratará de pensar en relación las diferentes ideas con las que la teoría y la práctica definieron el problema del arte en cuanto al género, para ubicar ciertas prácticas estéticas en el horizonte que esta memoria produce, pensando el régimen de sensibilidad. Las imágenes contemporáneas, así, arrastran precisamente esa memoria para la constitución de formas de ver, sentir y contar relacionadas a las luchas actuales. A continuación, entonces, trabajaré con estos tres momentos, mostrando la continuidad que produjo su irrupción.

Primer momento: la borradura

Para comenzar esta arqueología me detendré en uno de los textos fundacionales para las reflexiones teóricas de la relación entre arte y feminismo: “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?” de la norteamericana Linda Nochlin. Es importante señalar que este texto ha sido revisado en múltiples ocasiones tanto por creadoras como teóricas en el arte como el inicio de una revisión crítica profunda en cuanto a la aparición de mujeres en el campo artístico. Cabe señalar que el texto de Nochlin es el detonante de una pregunta latente que será revisada desde su publicación en 1971 hasta la época actual. Si bien compartimos el reconocimiento a todo el diálogo producido a partir de ese momento, aquí es importante recalcar que la lectura de Nochlin y sus comentarios no tiene que ver con repetir cierta narración histórica acerca del inicio de una historia del arte feminista⁵⁵. La propuesta aquí es partir de ese texto para ubicar cierta sensibilidad producida allí y ligarla con dos cosas: 1) con el gesto que trata de preguntarse por la visibilidad/invisibilidad de las mujeres en el campo de arte, como creadoras específicamente, y 2) con un cuestionamiento profundo a las instituciones que producen esos mismo regímenes de inclusión y exclusión, tomando un pasaje suyo para profundizar en la desaparición de mujeres.

Sabemos que la discusión de Nochlin puede estar superada si se critica su argumento principal, señalando que no existe algo así como un arte de mujeres y un arte de hombres como esencia. Sin embargo, la riqueza de la propuesta de una arqueología anacrónica es el rescate de esa memoria subterránea que posibilita una comprensión no necesariamente histórica; es decir, que nos posibilita rescatar gestos determinados en una interpretación crítica. Recordarnos que dichos gestos de la crítica nos permiten leer las imágenes de las desaparecidas que se inscriben no necesariamente dentro del campo de arte hoy en día. A partir de la pregunta y del diálogo que produjo Nochlin, y a partir de los temas tratados por el arte feminista a propósito del tema de la desaparecida, es posible plantearse revisiones del pasado, de la representación, de las violencias, de las participaciones y ausencias de las mujeres, por poner un ejemplo.

⁵⁵ Afortunadamente ese trabajo ha sido realizado por historiadoras del arte feminista como Andrea Giunta, Karen Coredeor Reiman e Inda Sáenz.

“¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?” puede pensarse, en el sentido arriba señalado, como un texto fundacional que trata de interpelar a partir de la reflexión crítica sobre la participación de mujeres artistas en su disciplina. Haciendo un breve resumen de su argumento, el texto comienza señalando que la propuesta de la actividad feminista no solo ha de centrarse en las necesidades inmediatas y subjetivas de las mujeres, sino también en las bases intelectuales de las distintas disciplinas, en su caso, en el arte. La crítica feminista, entonces, tendría por objetivo profundizar en las maneras de conocer, de comprender y de hacer historia; tendría que hacer una revisión crítica de la historia del arte. Así, Nochlin comienza su crítica epistemológica lanzando y problematizando al mismo tiempo la pregunta ¿por qué no han existido grandes artistas mujeres? Cuidadosa de no caer en una trampa epistemológica que siga el argumento patriarcal, la autora nos dice que si “nos inclinamos a aceptar como algo natural lo que es, entonces esto resulta cierto igualmente [tanto] en el campo de la investigación académica como en el de nuestros arreglos sociales” (17). Esto es una invitación a una crítica de los discursos que han naturalizado la exclusión, y cierta forma de historización, pero también un olvido institucionalizado. En este sentido, a lo largo del texto la autora va a mostrar cómo funcionan tanto el discurso como la estructura social que vuelve cierta la exclusión de las mujeres en ámbito artístico, no como excepcional, sino como sistemática. Es decir, cuestiona la misma pregunta con la cual parece comenzar su texto, pues responderla así como así nos haría caer en varias trampas: 1) que existe una grandeza o genialidad que la historia del arte recoge más allá de las relaciones de poder, ubicada a partir de los grandes nombres propios de esa misma historia, y 2) reconocer esa grandeza equivale a pensar que las mujeres no han sido genios porque no han estado en la historia de la disciplina, que debería revisarse para incluirlas en el canon. Sin embargo, el gesto crítico sería cuestionar, en términos de Nochlin, la misma idea de genialidad dada por el discurso disciplinar. La invitación reside en contestar la pregunta sin una revisión previa de las bases epistemológicas de las que parte.

En ese sentido, la autora muestra cómo la historia del arte se funda en ciertos discursos fundadores, uno de ellos, el del genio. La revisión histórica, allí, tiende a individualizar el problema de la exclusión y evitar pensar en las

condiciones sociales que posibilitan la historia del arte mismo. Así, advierte que al mostrar cómo funcionan estos discursos fundadores para la Historia del Arte, se debe pensar también cómo funcionan las demás disciplinas o incluso cómo funciona la violencia en sí.

La pregunta “¿por qué no han existido grandes artistas mujeres?” falsifica el problema al inducir a una respuesta que da cuenta de las artistas mujeres a lo largo de la historia. El problema no es dar cuenta del genio de las artistas o de lo femenino sino mostrar lo que las ha excluido del ámbito artístico: condiciones institucionales, subjetivas, materiales. La tesis de la autora es que el problema reside en cómo se piensa al arte, en qué es el arte:

Hacer arte supone un lenguaje de formas consistente, más o menos dependiente de una estructura o sistema de notación que tiene que ser aprendido mediante la instrucción, el noviciado, o un largo periodo de experimentación individual. El lenguaje del arte, en el ámbito material, se engendra en pintura y en línea sobre lienzo o sobre papel, en piedra, arcilla, plástico o metal (21).

En este sentido, la exclusión está inscrita en la misma materia, y ésta se vuelve el lenguaje con el que se describe la misma práctica. Es un discurso que tiene sus mitos fundadores, sus genios, su técnica y su sistema de comunicación. Siguiendo a la autora, esta estructura descansa en la técnica, la familia, la institución, la educación, así como sobre el discurso de genialidad y aura del cual las mujeres son parte, pero desde su exclusión. Ahora bien, la autora señala que habría que tener cuidado al enunciar el problema, pues no es el problema de las mujeres, sino de *status quo*: aquellos que tienen privilegios no querrán dejarlos, e incluso podríamos pensar que ni se los cuestionan, se vuelven naturales, se solidifican con los grandes relatos: el del artista, el del creador, el de lo sublime (como defendería Kant en *Lo bello y lo sublime*⁵⁶). Pero, como mencionamos

⁵⁶ Es interesante que en un texto determinante para la teoría del arte, como lo es *Lo bello y lo sublime*, Kant hace una distinción de los géneros (así también de las naciones) en cuanto a la oposición entre lo que es bello y lo que es sublime: “las mujeres tienen un sentimiento innato y poderoso por todo lo que es bello, elegante y adornado. Ya en la infancia aman ellas la compostura. Son propias y muy sensibles para todo lo que puede causar gustos” (308). Por otro lado, los hombres permanecen del lado de lo sublime “De otro lado, nosotros podríamos reivindicar la denominación de sexo noble, si no fuera deber de un noble carácter el rechazar los títulos de honor,

anteriormente, Nochlin va a dar una serie de ejemplos que muestran que habrá relación entre el discurso del genio y la institución educativa, entre la familia y la producción misma del artista; entre la clase social y la instrucción, y la experiencia del mundo. Muchos de los genios del arte pertenecían a familias aristócratas, a familias burguesas o a familias de artistas. Por lo que la autora señala que a la pregunta “¿por qué no han existido grandes artistas mujeres?” se responde en este primer momento diciendo que el “arte no es una actividad autónoma y libre que lleva a cabo un individuo superdotado ‘influido’ por artistas que le anteceden, y más vaga y superficialmente, por ‘fuerzas sociales’” (28). En cambio, conduce su argumento a señalar que la situación total de la creación artística, tanto en términos del desarrollo del creador artístico como en la naturaleza y calidad de la obra de arte en sí, ocurren en una situación social, son elementos integrantes de esta estructura social y están mediados y determinados por instituciones sociales específicas y definidas, sean academias de arte, sistemas de patrocinio, mitología de un creador divino, el artista como el hombre o como proscrito social (Nochlin, 28).

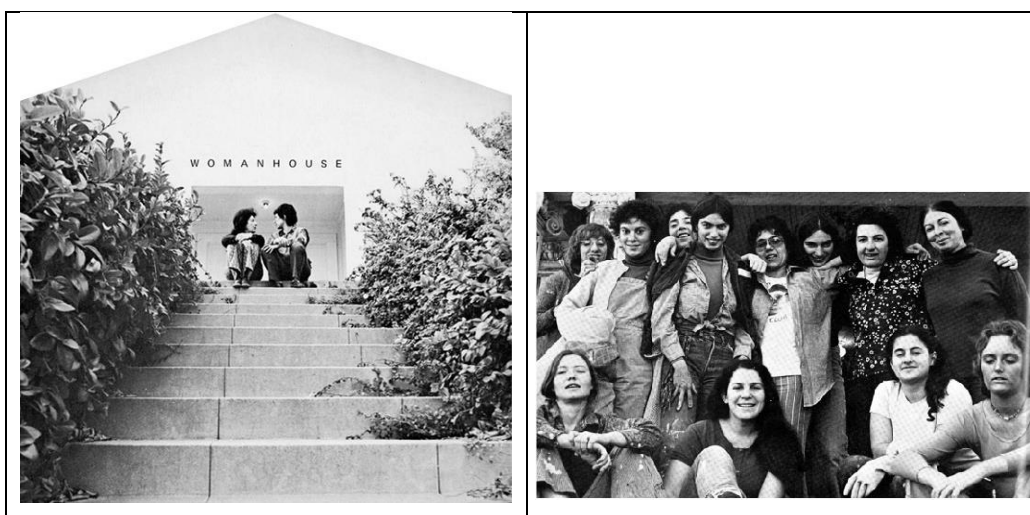
En esta primera parte de la lectura, Nochlin expone su argumento y en la segunda parte va a detenerse en ejemplos que ilustran la tesis principal: el problema no es por qué no han existido grandes artistas mujeres, (el problema no son las mujeres en el arte) sino el arte mismo como institución social que media y produce significados y relaciones sociales complejas. Estos ejemplos dan cuenta de un análisis singular, no individual, de cada uno de los contextos que posibilitaron una historia del arte, entendida como narrativa, y cierta exclusión también de las mujeres.

Como hemos mencionado, el trabajo de Nochlin desencadenó una serie de debates sobre la participación de las mujeres en el arte. Por otro lado, y como lo señala el mismo artículo, la discusión está acompañada por un importante “brote de actividad feminista” que, en términos de la historiadora del arte feminista Andrea Giunta, buscaba “crear conciencia, gestar un lenguaje, dar forma a temas e iconografías específicos” (32). Es decir, podemos ubicar el texto de Nochlin en

y querer mejor darlos que recibirlos” (308). Evidentemente esta oposición no solo revela una división sensible de lo que es propio de la mujer y lo que es propio del hombre, sino también una jerarquía entre géneros sustentada en ese mismo argumento en cuanto a la estética.

un panorama más amplio de aparición de mujeres en el arte norteamericano. Específicamente, como narra rápidamente Giunta para dar cuenta de la formación de esta escena:

En 1971[...] comienza en el California Institute of the Arts (CalArt) el Feminist Program a cargo de Judy Chicago y Miriam Schapiro... (y en 1972 llevan adelante, junto con un grupo de estudiantes, el Womanhouse, una instalación feminista realizada colectivamente en una casa victoriana, adyacente al campus de CalArts[...] En 1971 se realiza la primera exposición de artistas mujeres negras en la galería Acts of Art con el título *Where we at (WWA)*[...] En 1972 –en un momento en que las galerías de Nueva York exhibían casi exclusivamente a artistas varones–, se funda en Soho la galería A.I.R. (Artist In Residence), que fue el primer espacio cooperativo en los Estados Unidos que se propuso aportar un lugar de exhibición permanente para las artistas mujeres[...] En 1977 aparecía la revista de arte feminista *Heresies. A Feminist Publication on Art and Politics*, de la que se publicaron veintisiete números entre ese año y 1992 (el último, dedicados a las artistas mujeres) (32-33).





En las imágenes anteriores se puede ver la Womanhouse, lugar de producción y de intervención para mujeres artistas en California. Como se verá más adelante, un referente importante en cuanto al arte feminista en México; Mónica Mayer participó en las actividades que mantenía ese grupo, pues como afirma Giunta, Mónica Mayer, mediante Judy Chicago, conoció la existencia del programa de formación feminista en Los Ángeles y decidió participar en un *workshop* de dos semanas y hacer el programa de Woman's Building en el Feminist Studio Workshop (165). La aproximación de Mayer al movimiento feminista, y al arte que éste planeaba en aquel momento, fue importante para el feminismo mexicano puesto que ella trasladó la experiencia obtenida en sus estancias artísticas al espacio del arte mexicano, siendo una de las primeras militantes feministas en producir un arte en relación con lo político. Cabe señalar que evidentemente el texto de Nochlin había permeado los espacios de discusión arriba señalados puesto que la misma Mayer, para tratar de plasmar en categorías la relación entre arte y mujeres, proponía que

“arte sobre mujeres” es aquel cuya temática se refiere a las mujeres, ya sea hecho por ellas o por los hombres; “arte femenino” es el que se asocia a ciertas categorías estéticas tradicionalmente atribuidas a la mujer, como lo frágil y lo delicado...; “arte feminista”, en que las artistas se asumen como feministas y defienden esta posición tanto en términos ideológicos como artísticos; y “arte de género”, realizado por artistas influenciadas por los planteos del feminismo, aunque no se asuman como feministas o incluso rechacen el término (Guinta 166).

En ese sentido, el texto de Nochlin se puede pensar como una contribución a una propuesta de visibilizar el arte hecho por mujeres en un contexto institucionalizado; contribución que tuvo resonancia en la propia práctica artística. Sin embargo, las críticas que se han formulado a Nochlin partieron de una falta de visión crítica histórica o de esencializar el arte hecho por mujeres⁵⁷.

Más que enfocarme en los reparos del argumento, mi intención en esta arqueología es imitar el ejercicio crítico que hace Didi-Huberman ante el cuadro de Fra Angélico y detenerme en aquello que parece menor en la discusión. Así, me refiero a uno de los ejemplos que trabaja Nochlin para dar cuenta del borramiento de las mujeres en la academia de arte. Al tratar el tema del desnudo, la autora norteamericana señala que ese campo específico y capital para la enseñanza del arte era vetado a las mujeres, debido a prejuicios morales que se ven reflejados en el ejercicio artístico. La veta del desnudo era, en este argumento, una muestra clara de la desventaja sexista que vivían las artistas, que puede representarse bien en un pasaje que a primera vista cae en lo ridículo. Citamos en extenso a Nochlin,

Un ejemplo gracioso de este tabú de confrontar a una dama vestida con un hombre desnudo es personificado en un retrato de grupo de los miembros de la Real Academia de Londres en 1772, realizado por Zoffany [...], donde, reunidos en un estudio de dibujo al natural ante dos modelos masculinos desnudos, se encuentran presentes todos los miembros distinguidos, con la notable excepción de la única miembro femenina, la renombrada Angelica Kaufmann, quien, en aras de la decencia, se encuentra presente únicamente en imagen, su retrato colgado de la pared (30).

⁵⁷ Este debate ha seguido sus derroteros en textos como el de Nelly Richards, *Masculino/femenino* y en la propuesta de la deconstrucción del género en la textualidad. A su vez, de Lauretis se resiste a pensar en la escritura de la mujer como una simple metáfora o devenir. En sus términos, la experiencia histórica de las mujeres es importante de defender. Véase para esta discusión “La tecnología del género” de Teresa de Lauretis.



Zoffany, Miembros de la Real Academia de Londres, 1772.

Este pasaje señalado por la autora, como ella dice, por demás gracioso, aparece aquí como el *síntoma*⁵⁸ de la preocupación desarrollada en este texto y los gestos artísticos desarrollados en la época: las mujeres son desaparecidas del campo artístico a partir de un mandato de la moral patriarcal. Este que podríamos llamar un borramiento es la violencia que señala Nochlin como parte de las estructuras institucionales de la época. Pero llevando más allá el argumento de la norteamericana, podría decirse que esta es la preocupación compartida por teóricas y artistas, que ellas están siendo obviadas en la historia de la disciplina, solo conservándose un burdo retrato de ellas. En este sentido, el texto “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?” puede ser una analogía de ese cuadro colgado en la pared: la marca de la ausencia de las mujeres. Siguiendo el argumento de Nochlin, esta imagen es un síntoma del borramiento, la desaparición de las mujeres en la disciplina del arte y su academia. A la vez, también quiero pensar la reflexión producida por el cuadro como una experiencia

⁵⁸ Recientemente Armando Villegas y Érika Lindig han trabajado la idea de síntoma, también desde Didi-Huberman y la imagen, de la siguiente manera: “...el síntoma no debe reducirse a un concepto semiológico ni a uno clínico, incluso si compromete una determinada comprensión de la emergencia (fenoménica) del sentido, e incluso si compromete una determinada comprensión de la pregnancia (estructural) de la disfuncionalidad. Para él (Didi-Huberman), la noción denota una doble paradoja, visual y temporal. La paradoja visual consiste en su aparición: un síntoma sobreviene, interrumpe el curso normal de las cosas que es el curso normal de la representación. Pero eso que contraría es lo mismo que sostiene. Se piensa entonces como un inconsciente de la representación. La paradoja temporal se reconoce como la del anacronismo: un síntoma siempre sobreviene a destiempo, importuna nuestro presente. Se piensa como un inconsciente de la historia” (51).

que constituyó una marca en la teoría y práctica del arte y el feminismo, constituyendo el borramiento como un tema central para éste. Sea que se conozca, que se refiera, que se problematice o que se desconozca, el texto de Nochlin nos deja pensar el tema de la desaparición de mujeres y la urgencia de su señalamiento. Las mujeres no están, de ellas solo queda un retrato colgado que señala su falta no solo en el campo del arte, no solo como artistas, sino en lo que ha querido trabajar esta tesis, su desaparición por la violencia patriarcal.

Sin embargo, al hablar aquí de borramiento me interesa desarrollar una lectura anacrónica de la crítica de Nochlin a esta lógica del campo del arte en sus distintos sentidos. Por un lado, como vimos, está el borramiento de las mujeres en tanto su desaparición en la historiografía del arte y las relaciones que podemos pensar de esas prácticas; en este sentido, dentro de los saberes académicos se pueden pensar violencias sistemáticas, como señala la autora, al evidenciar la falta de nombres propios de mujeres en la gran narrativa del arte. Sin embargo, esta borratura también puede pensarse como una práctica política en las propuestas estéticas de un arte feminista. Ejemplo de esto puede ser la intervención que hace la artista mexicana Verónica Gerber Bicecci al texto *Catálogo de las mujeres* de Semónides de Amorgos (s. VI a. C.). En su propuesta titulada *Mujeres polilla*, Gerber dice intervenir uno de los manuscritos “misóginos más antiguos que conocemos en la historia occidental” (Gerber 55) en el que se va describiendo la imagen idealizada que se espera de las mujeres. Frente a ello, Gerber propone a la mujer polilla: “aquellas que sufren del síndrome del nido y devoran la materia que habitan. Es decir, aquellas cuyo conocimiento se ciñe a destruir” (Gerber 55); con esta figura la autora propone otra taxonomía de las mujeres, a la vez que las va borrando de los estereotipos textuales, dejando una especie también de huella, de marca de su ausencia: “Decidí carcomer este texto... tomando los signos de puntuación como centro de cada circunferencia cortada. La reescritura de las mujeres polilla empieza, entonces, en su propia casa” (Gerber 55). La idea de borramiento se trabaja aquí para desaparecer las palabras que constituyen el texto de Semónides, haciendo desaparecer del texto a las mujeres en un uso diferente del ejercicio de la desaparición: la mujer polilla trata de eliminar su propio rastro

de aquel catálogo misógino. En su propuesta, Gerber⁵⁹ hace que las mujeres polilla intervengan y destruyan el texto que pretendía describirlas.

Así, para concluir con el texto de Nochlin, la lógica de la disciplina, desde un discurso censor, niega el ejercicio del arte por parte de las mujeres; sin embargo, como abordamos en el capítulo genealógico de la tesis, la marca de su ausencia perdura en las representaciones que parecen suprimir la participación femenina, incluso allí donde la práctica del borramiento cobra otro sentido, como pudimos ver con la pieza de Gerber.

Segundo momento: la (lucha por la) visibilidad

El segundo momento de esta propuesta arqueológica estaría señalado también por un texto de la crítica feminista que de alguna manera marca una discontinuidad con el texto de Nochlin. En su libro publicado en 1988, *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historia del arte*, Griselda Pollock critica a fondo la propuesta de Nochlin desarrollada en “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”; el ejercicio realizado por Pollock, tiende a mostrar que el conocimiento o el desconocimiento de las mujeres en la historia del arte responde menos a las oportunidades de educación del campo del arte (como señala Nochlin) y más a las profundas desigualdades que persisten en cuanto al género y la clase social. En este sentido, Pollock “señalaba que la utopía sexual neutral fortalece la definición del varón como una norma de la humanidad y hace de la mujer el otro en desventaja, cuya libertad reside en convertirse en hombre” (Giuta 31). Si Nochlin proponía el borramiento de las diferencias de la estructura de género que hacía una división de hombres y mujeres ante el acceso a la oportunidad de participar en el campo del arte, el texto de Pollock señala la multiplicidad de diferencias y estructuras de desigualdad a las que se enfrentan las mujeres. A la propuesta de una supuesta universalización neutra de hombres y mujeres en la estructura disciplinar del arte, o cualquier otra, Pollock responde que esta imagen es producto de ideologías propias de determinada historia del arte (48), puesto que ese espacio neutro exige siempre a las mujeres masculinizarse para permitir la

⁵⁹ La pieza puede consultarse en <https://www.veronicagerberbicecci.net/mujeres-polilla-moth-women> o en el libro *Tsunami*, una antología de textos de escritoras y artistas feministas publicado en el 2018 por la editorial Sexto piso.

entrada a la estructura. La propuesta de Pollock es criticar ese universalismo, exigiendo una cuidadosa revisión histórica de las condiciones sociales, políticas, económicas que permitieron o negaron la entrada o salida de mujeres artistas, acusando incluso a la propuesta de Nochlin de partir de cierta revisión feminista burguesa.

El texto de Pollock, en ese sentido, es en un primer momento parte de una revisión profunda, desde el feminismo, de los supuestos epistemológicos (no solamente prácticos, como la educación) con que la historia del arte va construyendo su narrativa: “La tarea inicial de una historia feminista del arte es, por lo tanto, una crítica a la historia del arte misma” (52), dice contundentemente la autora británica. Y en segundo lugar, su propuesta va encaminándose a construir una historia del arte feminista que produzca una visión apta para entender e historizar el arte hecho por mujeres. De este modo, su propuesta es pensar un campo disciplinar propio para una visibilidad del arte en sentido feminista:

Estamos inmersos en una batalla por la ocupación de un terreno ideológicamente estratégico. La historia feminista del arte debe verse a sí misma como parte de la iniciativa política del movimiento de las mujeres, no sólo como una nueva perspectiva de la disciplina que apunta a mejorar la existente, pero inadecuada historia del arte. La historia feminista del arte debe comprometerse en una política de conocimiento (51).

El gesto de Pollock, como el de Nochlin, no se desarrolla ni anterior ni apartado de la propia práctica del arte feminista, sino en relación con una serie de iniciativas que luchan por visibilizar las problemáticas de las mujeres en su propia diferencia (de género, pero también de clase social y etnia) a través del arte feminista. Uno de los argumentos que Araceli Barbosa propone en su libro *Arte feminista en los ochenta en México. Una perspectiva de género*, es que antes de la llegada de una teoría feminista consolidada en el arte, la práctica ya ejercía estas políticas de visibilidad⁶⁰. En un ejemplo de esto mismo, y que retoma

⁶⁰ Tanto la teoría como la creación en el arte son dos prácticas fundamentales para el feminismo que desafortunadamente se tienden a separar, oponer y confrontar. El feminismo para mí, tanto en el arte como en la teoría, es una revisión crítica, un cuestionamiento.

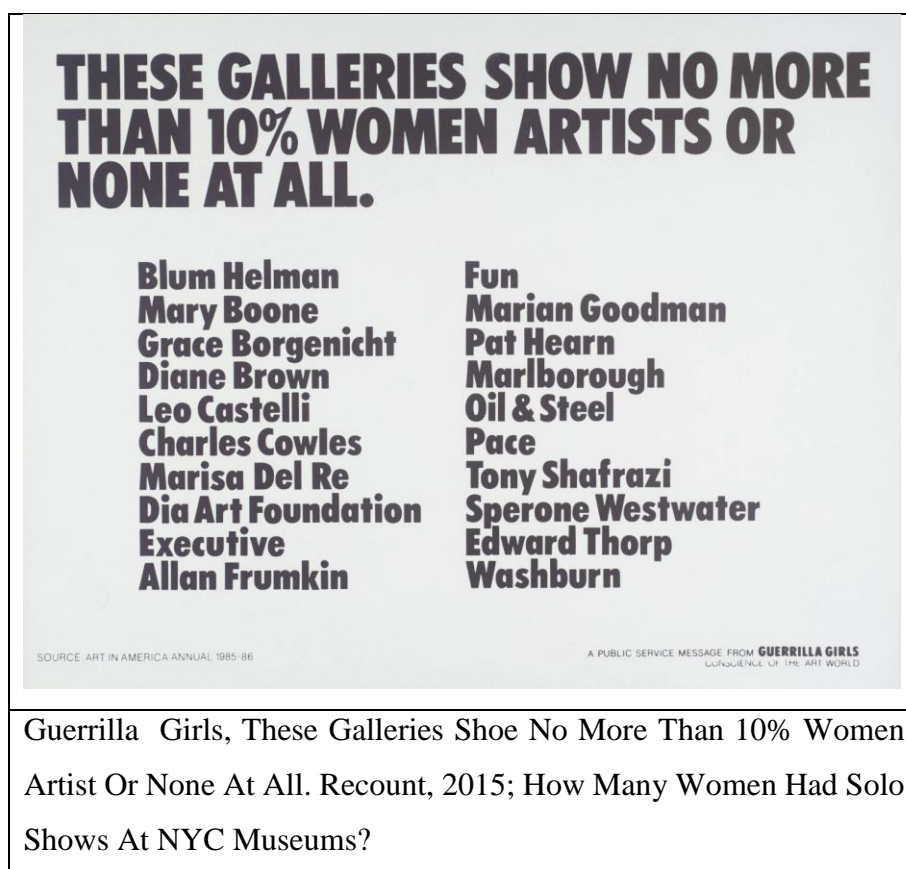
anacrónicamente la propuesta de Pollock, en 1971 se realiza la primera exposición de artistas mujeres negras con el título *Where We At (WWA)* en Nueva York donde ya trabajan a partir de una articulación de diferencias que no solo marcaban las cuestiones de género sino también las que tenían que ver con orígenes étnicos e históricos.

Podemos decir que la propuesta de la búsqueda de una visibilidad de la diferencia, según el gesto de Pollock, busca producir una forma epistemológica, una visión para entender la propia historia y la historia propia. Como formas de hacer visible el papel de las mujeres y su ausencia en el campo del arte las intervenciones, performances y denuncias aparecieron simultáneamente bajo el sentido señalado ya por Pollock. Un ejemplo importante para este tipo de intervenciones sería el de las Guerrilla Girls, un colectivo anónimo de artistas feministas y antirracistas de origen neoyorkino. Como las describe Giunta, las Guerrilla Girls:

Comienzan su activismo en 1995 con afiches, conferencias, acciones, libros, videos, stickers y exposiciones articulados a partir de un fuerte componente de humor. Recurren precisamente a la idea de guerrilla y aparecen en público de forma inesperada [...] Al ocultar su identidad con máscaras de gorilas logran hacer foco en los temas que encaran más que en la autoría. Sus señalamientos se centran en la desigual representación de las mujeres en el mundo de arte pero desde un feminismo que lucha contra todas las formas de discriminación. Se oponen al canon o a la narrativa principal revelando lo oculto, los subtextos y la inequidad propios del sistema del arte (34).

Parte del argumento se ejemplifica en los afiches titulados *These Galleries Show No More Than 10% Women Artists Or None At All* de 1985, dos años antes de la publicación de Pollock y que ya ponían en juego la relación de visibilidad/invisibilidad e inclusión/exclusión dentro del arte al evidenciar directamente las cifras que hablan de la gran desigualdad entre los espacios dados para exposición en galerías y museos a hombres y mujeres, en donde se puede ver que las mujeres, en los años 80, ocupaban un lugar menor al 10%, y en 2014 un

lugar no mayor al 20%. Podríamos decir que en casi quince años los espacios que visibilizan la obra de mujeres creció solamente un 10%⁶¹.



Otra de las creadoras que quiero retomar en estos procesos de visibilización es a la ya mencionada Mónica Mayer, con una emblemática pieza *El tendero* de 1978, la cual consistía, en palabras de Araceli Barbosa, en una instalación que

estribó en formar hileras de papelitos rosas caligrafiados: “Como mujer, lo que más detesto de la ciudad es [...]” que previamente Mónica había repartido por las calles de la Ciudad de México a mujeres de distintas clases sociales, edades y ocupaciones, para que escribieran lo que más execraban de la ciudad. La mayoría consistió en deplorar la violencia sexual callejera (81).

⁶¹ En otro ejemplo, Andrea Giunta actualiza esos porcentajes y exclusiones en Latinoamérica, insistiendo en la desigualdad que enfrentan las creadoras en salas de exposición, en el precio de sus obras, así como en los porcentajes de obras de hombres y mujeres que adquieren las galerías y museos. La historiadora de arte argentina recuerda el caso de la retrospectiva de Mónica Mayer, en el 2016, en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo en México, la cual fue relegada a dos salas pequeñas y un pasillo, reservando las salas centrales a Anish Kapoor y Jeremy Deller. Véase el capítulo “Arte, feminismo y políticas de representación” de Andrea Giunta y de Marta Ferreyra Beltrán, “¿Quiénes exponen en la UNAM?”.



Mónica Mayer, *El Tendedero*, 1978

La instalación de Mayer resulta significativa porque busca visibilizar el sentido de las mujeres a partir de un material relacionado al hogar y las labores domésticas. Además de que visibiliza la violencia que sufren las mujeres en la ciudad, ahonda en el posicionamiento feminista de que lo personal es político. Al mismo tiempo, la apuesta de Mayer desencializa ese objeto de lo cotidiano para las mujeres que es el tendedero, reutilizándolo como un vehículo visibilizador de violencia. En otro sentido, esta pieza también rompe con la idea de autor y de genio ya que, elaborada en colectivo⁶², trata de filtrar las voces de muchas mujeres. Así pues, Mayer “investigaba las formas de exponer un archivo desde dispositivos formales cargados de significados y lo abría a la participación del público [...] El objeto cotidiano se transformaba en soporte de un mensaje colectivo de protestas y liberador” (Giuta 164).

En el mismo sentido que Mayer trabaja su pieza, podemos decir que *El tendedero* se ha constituido como una tecnología de visibilización común de la

⁶² Si bien la pieza fue realizada en lo colectivo, también la práctica del lavado de ropa y el secado en los tenderos en las azoteas o vecindades de la ciudad de México muchas veces es una práctica colectiva de sociabilización entre mujeres, donde el espacio se aprovechaba para narrar las violencias domésticas que sufrían, entre otras anécdotas. En este sentido, la propuesta de Mayer reflejaba precisamente esas formas narrativas comunes y colectivas.

violencia de género, especialmente a partir de lo que se ha llamado la cuarta ola del feminismo, un tipo de activismo que denuncia públicamente a los acosadores, violadores y encubridores mediante tendaderos improvisados en marchas, escraches⁶³, toma de instituciones e intervenciones de espacios públicos. Eso que parecía hacer de *El tendero* una obra frágil y perecedera se convirtió en su fuerza política en innumerables tipos de manifestaciones por las posibilidades que ofrece de ser montado con muy pocos elementos.



A la fecha, Mónica Mayer sigue reproduciendo esta pieza de arte feminista en distintos puntos con resultados distintos debido a las diferencias de clase social, región geográfica y distinción étnica, que se agregan a la de género. Cabe señalar que en 2019 Mayer, junto a un colectivo de activistas y artistas feministas, montaron un tendadero en El Centro Cultural Los Chocolates, ubicado en la colonia Carolina, en Cuernavaca, Morelos. Es interesante que los mensajes vertidos en esta ocasión, provenientes de mujeres de geografías más bien

⁶³ Es interesante ver estas formas de protesta presentes como una práctica común incluso en las redes sociales, donde se visibiliza la violencia de género de la que hasta entonces casi no se escribía. Ejemplo de ello es el #MeToo, movimiento iniciado en la virtualidad, principalmente en twitter, que desde 2017 y a partir de un escenario más bien angloamericano hizo común una forma de viralizar las denuncias de agresiones, acosos y violaciones, en una especie de tendadero virtual y global. La posibilidad política que otorgan las nuevas tecnologías en nuestro tiempo tendrá que ser estudiada a profundidad más adelante.

marginales como la sierra de Huesca y el propio mercado de la Carolina, describieron las duras situaciones de violencia que viven las mujeres en el Estado de Morelos, una de las entidades “con índices altos de feminicidio, desaparición de mujeres y otros tipos de violencia” (Mayer s/p). Resalta, en tanto tema de esta tesis, que a unas de las preguntas previamente formuladas, “¿Conoces a alguna mujer que haya sido desaparecida o asesinada?”, una de las fichas decía “Sí, Viridiana. Estudiante de Psicología, UAEM”. La referencia es a Viridiana Morales Rodríguez, desaparecida junto a su esposo el 12 de agosto de 2012 durante un viaje al poblado de San Pedro Tlanxico, en Tenengo del Valle. Su esposo fue encontrado muerto poco tiempo después, pero de ella no se ha vuelto a saber nada. Estudiantes de psicología de la UAEM pintaron un mural en 2016 con el siguiente mensaje: “Este mural se quitará el día que la compañera Viridiana vuelva a caminar por los pasillos de esta facultad”. Con este ejemplo podemos dar cuenta de la fuerza que sigue teniendo el tendero a la hora de hacer visibles violencias locales, como en el caso de Viridiana, en relación a las mujeres.

Con los ejemplos arriba señalados quiero pensar un gesto feminista que tiene que ver con un proyecto de visibilidad, de revisión de la historia o la violencia que pasarían desapercibidas por una serie de instancias discursivas que prohibían ver. Propuestas como *El tendero* y su actualidad dan cuenta de esa memoria constructora de una sensibilidad para el feminismo hoy.

Tercer momento: la mirada feminista

En este apartado de la revisión arqueológica quiero proponer la lectura del texto *Marcos de guerra*, de Judith Butler, para entender *cómo las formas de ver se pueden pensar hoy en día como parte de la tensión entre visibilidad y borradura a la que nos hemos referido*. Creo, entonces, que Butler y su discusión en cuanto a la imagen permiten pensar al feminismo como productor de una mirada en relación con el género. Parece que, producto de las reflexiones históricas que hemos revisado, el momento en que vivimos implicaría una constante revisión de nuestras formas de ver⁶⁴, específicamente en relación a la violencia y la

⁶⁴ Ejemplo de la revisión de la mirada es pensarla también como un gesto de violencia, específicamente en cuanto al acoso callejero que sufren las mujeres, los niños, los homosexuales, por ejemplo, y que constantemente se está denunciando como parte de las violencias de género.

desaparición de mujeres. El feminismo se convierte en una crítica que permite revisar la imagen con la cual nos relacionamos, pensando a su vez la producción de un tipo de imagen relacionada políticamente al género. Este gesto se puede pensar como la construcción de un marco interpretativo, jurídico y político, desde la mirada feminista, y no solo desde una perspectiva de género, tal como, en el apartado anterior, vimos una lucha por la visibilidad. Este marco interpretativo puede pensarse como una propuesta estética capaz de hacer inteligible la representación de violencia hacia las mujeres en los medios de comunicación, así como de señalar, también, que esa representación es la reproducción de la misma violencia que muestra; el feminismo como marco posibilita ver la imagen en relaciones específicas de violencia.

Quisiera señalar, por otra parte, que a lo largo de la reflexión en torno a las imágenes de violencia hacia las mujeres desde este marco feminista se puede pensar una contra-imagen que ha surgido en el espacio público a través de las agrupaciones y artistas feministas, lo cual nos habla de que es el feminismo el que ha posibilitado la visibilidad de ciertas violencias hacia las mujeres, así como también ha planteado formas de resistencia y organización, formas de producción de subjetividades y corporalidades importantes en las diferentes luchas.

En síntesis, para pensar ese marco interpretativo que posibilita mirar las relaciones que las imágenes contienen, propongo un diálogo entre teóricas y artistas feministas, insistiendo en que lo teórico también es una práctica, y que tanto teoría como creación o activismo están unidos. Por otro lado, mi propia propuesta de lectura en cuanto al texto de Butler, pero en relación a Nochlin y Pollock, es desplazar el estudio de la imagen desde la historia del arte para verla desde un punto de vista feminista, y así comprender sus efectos o implicaciones.

Judith Butler publicó en 2010 su libro *Marcos de guerra*. En este texto ella trabaja, continuando con su preocupación de *Vidas precarias* (2009), con la idea de que la vida como tal no puede aprehenderse como dañada, perdida, precaria o resguardada, si no es aprehendida antes como viva desde ciertos y específicos marcos que la posibilitan. La palabra enmarcar es la forma mediante la cual aprehendemos o no las vidas como perdidas o susceptibles a perderse; esto es, sin un marco que identifique, presente y enmarque cierta forma de vida ésta nunca llegará a reconocerse como vida por la forma sensible en que estamos habituados

a conocerla. Será el poder el que limite las esferas de aparición de estos marcos, pensando desde una forma ontológica, pero también discursiva, y las maneras en que un ser se presenta ante nosotros⁶⁵.

En este sentido, la idea de marco es vital para la reflexión de lo que ella llama las vidas precarias. Los marcos serían aquellos que no solamente organizan una experiencia visual sino que también generan ontologías específicas; diferenciarían, visibilizándolos, a quienes tienen rostros (las vidas a guardar) de aquellos que no lo tienen, o de quien casi no lo tienen, estableciendo condiciones normativas que piensen una jerarquía de lo viviente, histórica y contingentemente. Podemos leer en Butler que la idea de marco sale por un lado de la esfera estética y, por otro, de la jurídica: desde el verbo *to frame*, que en inglés significa enmarcar un cuadro o una fotografía, por ejemplo, pero también se puede interpretar, en términos del derecho norteamericano, como falsamente inculcado: *framed*. Cuando un cuadro es enmarcado hay un juego de visibilidad de la imagen que se está proyectando, a condición también de que el marco desaparezca (aún con su propia historia) y que no se reconozca como marco. Por otro lado, es posible poner en tela de juicio el marco, enmarcar el marco, engañar al engañoso, inculpar la falsa inculpación⁶⁶.

Pensar el marco también en su sentido estético (como marco de una imagen, como encuadre de una fotografía), ejemplifica bien esta propuesta. Cabe aquí tomar prestada la pregunta que se hace Judith Butler (2010), a propósito de este tema y de una controversia ya señalada por Susan Sontag en *Ante el dolor de los demás*, cuando escribe lo siguiente: “saber si las fotografías tenían el poder –

⁶⁵ A propósito de una entrevista hecha a Lévinas, en donde el filósofo llega a decir que la única posibilidad de reconocer al otro es mediante la visibilidad de su rostro, Butler se pregunta si no son los propios marcos en que es puesto el otro los que producen la visibilidad de su rostro, de su reconocimiento. Incluso, reconocer la vida precaria no obliga a proteger esa vida, pues el marco en que es puesta la constituiría de manera específica para aprehenderla.

⁶⁶ Como apunta Butler, el marco se rompe a sí mismo a la hora de reconocerse como marco: el marco depende de las condiciones de su reproductibilidad en cuanto a su éxito; sin embargo, esta reproductibilidad entraña la constante ruptura con el contexto, con una delimitación constante de un nuevo contexto, lo que significa que el marco no contiene todo lo que transmite, sino que rompe cada vez con aquello a lo que intenta dar organización; esto es, el marco no mantiene todo en su lugar, sino que él mismo se vuelve una especie de rompimiento perpetuo, sometido a una lógica temporal mediante la cual pasa de un lugar a otro, lo que posibilita su subversividad o su instrumentalización crítica (Butler 26). Lo anterior se relaciona con la idea misma de construcción textual (discurso) que contiene una serie de enmarcamientos, códigos y silencios que lo hacen ser reconocible como texto. Por eso, fotos e imágenes fijadas en algún medio deben ser reconocidas como textos que hablan de las relaciones sociales del momento.

o habían tenido el poder alguna vez— de comunicar el sufrimiento de los demás, de manera que quienes las miraran pudieran verse inducidos a modificar su valoración política de la guerra” (101). Una discusión que todavía hoy nos ocupa cuando nos preguntamos si una imagen de guerra genera “algo” en quien la mira.

Sontag, si bien historiza ampliamente el camino que ha seguido la imagen en tanto testimonio, evidencia y documento que trata de generar una empatía con el dolor y así detener la guerra y sus efectos, pone especial atención en la capacidad que tienen las fuerzas políticas o económicas de “apropiarse” de las maneras en que las fotografías de guerra dicen algo. De esta manera, la única forma de generar una lectura política de las imágenes es a través de su pie de foto, de un lazo textual que una esas imágenes a cierta posición. Es interesante que Sontag hable sobre tener cuidado con esta apropiación de las imágenes, cuando el mismo pie de foto, como discurso adicional de la fotografía, estaría a su vez apropiándose de las imágenes, conteniéndolas y ordenándolas discursivamente de algún modo.

En esta discusión, Judith Butler refiere que todas las imágenes están *enmarcadas* por el discurso que en sí mismo construye una interpretación de la realidad, al acomodarse de una cierta manera técnica (en la fotografía por ejemplo el encuadre, el enfoque, el ángulo, la luz, etc.), produciendo un sentido propio. A diferencia del argumento de Sontag, que dice que toda imagen debe ser acompañada de un texto que la explique y que la sujete a un contexto histórico específico, Butler piensa que la imagen por sí sola construye el primer *marco* con el que se lee.

Así explica Butler que

no es sólo que quien hace la fotografía y/o quien la mira interpreten de manera activa y deliberada, sino que la fotografía misma se convierte en una escena estructuradora de interpretación, una escena que puede perturbar tanto al que hace la foto como al que la mira [...] las fotografías son transitivas. No solamente retratan o representan, sino que, además, transmiten afecto (Butler 101).

Y de nueva cuenta Butler retoma a Sontag para introducir el cuestionamiento acerca de si “la representación visual del sufrimiento se había

convertido para nosotros en un cliché y que, de tanto ser bombardeados por fotografías sensacionalistas, nuestra capacidad de respuesta ética había quedado disminuida” (Butler 102). Si la fotografía de nota roja de todos los periódicos, y en general de los medios, ya ha producido una anestesia en nuestra capacidad de sentir, ¿por qué otro tipo de fotografía sería diferente? ¿Cómo podría ésta producir un sentido distinto si ya los espectadores han sido bombardeados por ese cliché visual?

Desde esta reflexión crítica, y en un sentido mucho más amplio, ¿no es el propio feminismo un marco específico que permite ver de cierta manera? Desde la idea del *marco*, metáfora de lo visible, se piensa la política feminista como cierta forma de saber y de aproximación a la experiencia. El marco, como forma en la estética, es aquel que permite hacer visible el cuadro que contiene, sea una pintura, un discurso, una imagen; es lo que permite la visibilidad solo a condición de ser invisible. En la continuidad de esta metáfora, el marco es condición de sensibilidad, de hacer sensible, visible, aquello que enmarca. Así es el feminismo, pues él mismo, incluso como marco jurídico en algunos casos⁶⁷, produce cierta forma de experiencia a partir del dejar ver a las mujeres y sus particulares situaciones. Esta investigación está travesada por la idea de hacer visibles los marcos que el feminismo o la perspectiva de género han desarrollado para hacer visible, hacer aprehensibles, la situaciones de las mujeres y su respectiva representación.

Aunque estoy consciente de que esta es una propuesta de lectura específica del texto de Butler, que yo trato de llevar al terreno de la imagen y el género, pienso que la idea de pensar el feminismo como una mirada puede ayudarnos a comprender los debate actuales sobre la representación de las mujeres.

En función de esta propuesta de lectura, revisaré el trabajo de la artista mexicana Sonia Madrigal y de su proyecto *La muerte sale por el Oriente*. En esta obra⁶⁸, aborda la problemática de la relación entre territorio, género y violencia

⁶⁷ Se habla de una perspectiva de género en determinados procesos legales que deben considerar esta variante a la hora de producir sentencias, por ejemplo, sobre feminicidios. Este tema es abordado por Ana María Martínez de la Escalera y Lourdes Enríquez en su artículo “Ante las violencias del olvido, figuras otras del discurso”, donde trata el caso paradigmático de Lesvy Berlín Osorio, víctima de feminicidio en la UNAM, el 3 de mayo de 2017, y cuyo proceso jurídico es señalado como un ejemplo de la aplicación de este marco de visibilidad.

⁶⁸ Este proyecto junto con otros trabajos puede consultarse en <http://soniamadrigal.com/>.

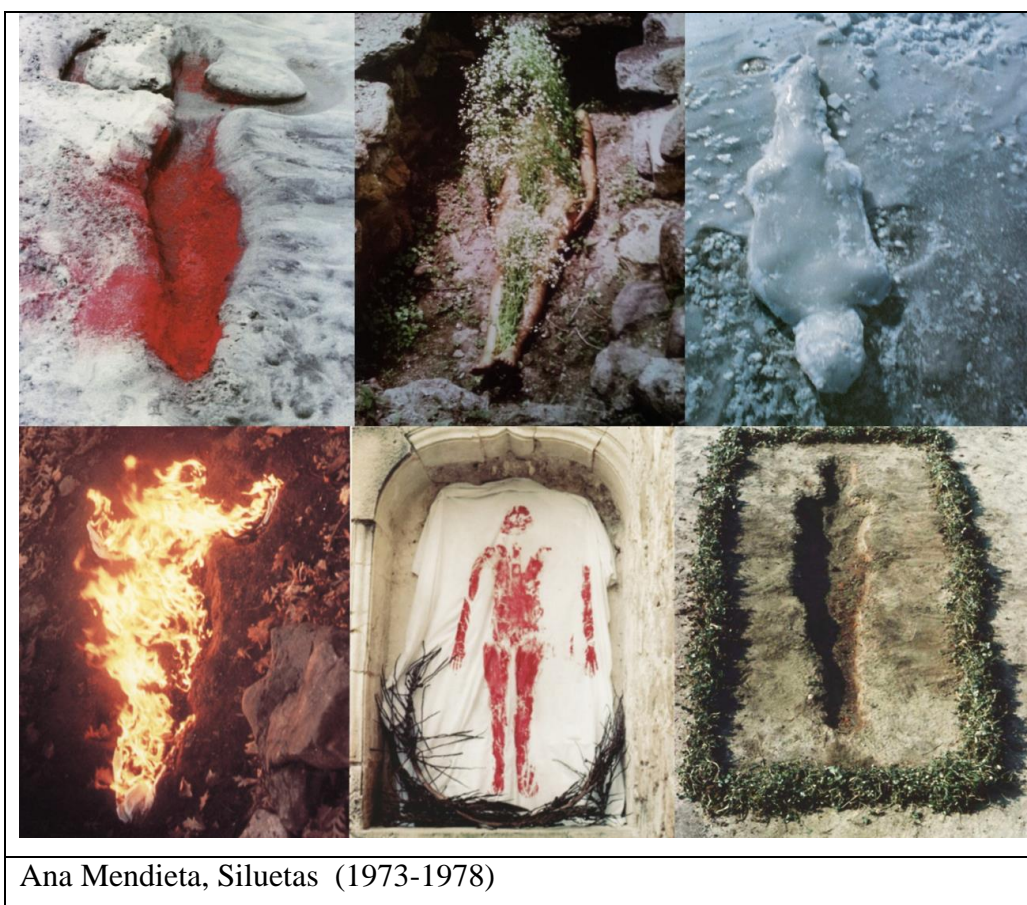
en su natal Netzahualcóyotl, Estado de México. Como ella me cuenta en una conversación colectiva con el Seminario Figuras del discurso, del Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades de la UAEM, el 6 de agosto del 2021, el proyecto nace a partir de que sus profesores de El Faro de Oriente, una escuela de artes y oficios ubicada en la delegación Iztapalapa, le recomendaron trabajar entornos más cercanos, que serían la familia, el autorretrato, los espacios locales; esto implicó un proceso de reconocimiento del espacio público más cercano a ella (Nezahualcóyotl), donde se dio cuenta de la posición marginal en la que se situaba su comunidad y cómo esa marginalidad recaía en las mujeres de manera diferenciada con respecto a los hombres. Su proyecto, entonces, deseó reflexionar sobre cómo se representa Ciudad Nezahualcóyotl y sobre la violencia hacia las mujeres, en particular los feminicidios y la desaparición de mujeres. Madrigal documentó el proceso en una serie fotográfica en la que elaboró la silueta de una mujer con un espejo, la trasladó a diferentes puntos de la localidad y la fotografió en cada uno de los puntos elegidos en función de distintas violencias acaecidas en esos puntos, por ejemplo, a las orillas del canal de La compañía o en un cruce fronterizo entre distintas delegaciones, espacios donde se hallaron cuerpos de víctimas de feminicidio o se desaparecieron mujeres.

El proyecto de Madrigal, me parece, está relacionado con la idea de enmarcar una cierta violencia sufrida desde una perspectiva que la denuncia. La misma silueta aparece como un marco que hace visible la ausencia de mujeres asesinadas o desaparecidas; un marco, al contrario de la idea de Bulter, que no desaparece cuando es visto, sino que se reafirma, señalando que no hay nada adentro de él para mostrar. Sin embargo, a su vez, dicho marco se funde con el paisaje, volviéndolo otro marco que se deja ver como escenario de los feminicidios y desapariciones, explotando así la relación entre espacio y violencia de género.

La silueta ha funcionado históricamente muchas veces para hablar de la violencia. Relacionado con la típica figura en el suelo pintada con gis de las escenas policiacas, *El siluetazo*, por mencionar un antecedente, fue la intervención realizada por un grupo de artistas el 21 de septiembre de 1983 en la Argentina de la dictadura, que consistió en la pinta de cientos de siluetas en la

Plaza de Mayo, que hacían referencia a las miles de desapariciones forzadas que había cometido el Estado argentino en los primeros momentos del llamado Proceso de Reorganización Nacional.

En un sentido más artístico, la imagen nos recuerda a la pieza de la artista cubana-norteamericana Ana Mendieta “Silueta”, realizada entre 1973 y 1980, en donde la artista realiza una serie de acciones con su cuerpo, produciendo su silueta en distintos elementos (tierra, aire, fuego, agua), como muestra de la violencia y en busca del arraigo a la tierra, cuya necesidad ella experimentaba.



Si la propuesta de Mendieta puede pensarse como un índice de su propia experiencia, la de Sonia Madrigal, al no tener un referente que relacione silueta y cuerpo, documenta una experiencia espectral de las mujeres en su localidad. En su técnica, la mexicana usa la perspectiva fotográfica para poner al centro la silueta de esas mujeres y constituir una forma de ver la pieza que considere el feminicidio y la desaparición como factores centrales en la narración del espacio

en Ciudad Nezahualcóyotl. Sostengo, también, que esta pieza es un ejercicio de mirada feminista porque, junto al ensayo fotográfico arriba referido, el proyecto *La muerte sale por el Oriente* se complementa con un mapa de México, realizado por la misma Madrigal, que señala los lugares en que se ha producido violencia de género (violación, feminicidio, desaparición, acoso), dando con ello una significación discursiva a la silueta en relación con la historia del país y la violencia de género.

Para enriquecer esta reflexión entre imagen y feminismo volvemos a retomar la experiencia de Ciudad Juárez, México, a propósito de los feminicidios y desapariciones, pues ahí se produjeron narraciones y críticas importantes en relación con la violencia de género, tal como lo vimos en el primer capítulo. En términos visuales, para Rita Laura Segato, la violencia feminicida en Ciudad Juárez se convierte en un lenguaje (de género) que tiene la intención de comunicar a través de las huellas dejadas en los cuerpos la fuerza del poder soberano. Un poder que ostenta el territorio, la apropiación de lo ajeno y la producción de la impunidad en tanto control de lo económico y lo político. Para ello, este soberano, al que la autora denomina *el segundo estado*, de alguna manera espectaculariza (a través de los medios de comunicación) su control político, un control que tiene la necesidad de mostrarse y difundirse a través de ciertas formas punitivas (tortura, desmembramiento, estrangulación, violencia sexual) hacia las mujeres, pero que necesariamente requieren de la exhibición de las víctimas, de ahí que los cuerpos aparezcan en el espacio público: la calle, los baldíos y en los medios de comunicación. Una de las propuestas de la autora y que aquí me gustaría retomar es que estos asesinatos son un sistema de comunicación que nos permite entender la posición desde la cual se emite esta violencia como discurso. Parte de este proceso comunicativo es la revictimización de la víctima por medio de la violencia hacia sus familiares, para Segato, representada “las más de las veces por una madre triste” (34), esto induce a la sociedad a culpabilizar una vez más a la víctima, o recordarla con rencor por relacionarla a la pérdida, en algunos casos de su libertad y en algunos otros de su vida, o con la pérdida misma de la libertad por parte de la comunidad.

Lo que vemos es que por un lado los medios de comunicación y por el otro los cuerpos convertidos en soporte de una escritura son tecnologías de género⁶⁹, que puntualizan una serie de jerarquías sociales, de desconocimientos y de relaciones en tanto el género que cristalizan y naturalizan a través del terror del poder soberano (masculino, en el sentido de un poder adquisitivo, de un poder con control del espacio público, un poder de la ostentación de la violencia y la dominación, todos valores masculinos que podríamos creer exacerbados pero presentes en muchas de las producciones culturales), por un lado, y le recuerdan a la víctima la culpa por la crueldad con que fue tratada (Segato 93).

Esta forma de comunicación de la violencia de género no es privativa de las portadas de periódicos de nota roja de Ciudad Juárez. Una publicación de este tipo en el Estado de Morelos, *¡Extra! la noticia en caliente*, es ejemplo de este tipo de acomodos visuales; en la portada que mostramos arriba, se muestra el cuerpo de una mujer asesinada y abandonada en un terreno baldío enmarcada por otros dos cuerpos de mujer cosificados. Siguiendo el análisis propuesto por Butler, el marco desde el cual están construidas ese tipo de imágenes obliga a establecer una relación entre el cuerpo torturado y exhibido, con su transformación en

⁶⁹ Teresa de Lauretis señala que el concepto de género entendido como diferencia sexual (pensado fuertemente desde los años 60 y 70 desde el feminismo) y “retomado” ahora como parte de las políticas públicas puede revisarse como una tecnología, en la forma en que Michel Foucault entendía la tecnología del sexo; esto es, un conjunto de técnicas que mediante el discurso controlan y administran las formas de sexualidad. En ese sentido el género, como bien puntualiza de Lauretis al principio de su ensayo “La tecnología del género” (1989), puede pensarse como productor de eso mismo que crítica: la naturalización de la división sexo-genérica, pero que desde una mirada crítica nos permite señalar ciertas puntualizaciones que son necesarias para no volverlo un concepto vacío, pensando a la vez la constante revisión y construcción del mismo término que desde el feminismo lo vuelve una propuesta política. Para hacer este planteamiento, Teresa de Lauretis identifica dos limitantes al momento de hablar del género. La primera tiene que ver con un tipo de pensamiento feminista que si bien señala las diferencias entre mujeres y varones, universaliza a ambos, impidiendo por ello la articulación de las diferencias dentro de la misma categoría mujeres, ya que las diferencias entre éstas quedarían obviadas al pensar en una esencia universal de lo femenino (de Lauretis 7-8). Desde esta perspectiva todas las mujeres serían buenas o malas copias de una mujer arquetípica. La segunda limitante que señala la autora, también en relación al feminismo, es que pese al “potencial epistemológico radical” (la experiencia histórica en términos de relaciones de poder, clase y raza) desarrollado por la propuesta, esta se remitía a la prisión del lenguaje y de su historia. Por ello, la autora italiana plantea la deconstrucción como un método para mostrar las relaciones entre sexo y género la cual posibilite crear una noción de género que no esté ligada a la diferencia sexual. A la par de esta propuesta, la autora plantea que al ver en el género una representación producida por distintas tecnologías sociales, como lo es el cine, la televisión, la moda, el arte o la literatura aunados a los discursos institucionales o tipificaciones jurídicas, se nos obliga a aceptar que el género más que una propiedad de los cuerpos es un conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los complementos y las relaciones sociales (8). En este sentido, el género como tecnología es un conjunto de representaciones, de imágenes, producto y productoras, resultado y proceso en la identidad social.

prostitución o cualquier otra característica sexual. En este sentido, tendremos a la mujer “castigada” por ser mujer, por su esencia lasciva y por el otro la relación, la naturalización entre sexo y género. El tratamiento de las imágenes implica una relación de desigualdad (Lauretis), de dominación, de desconocimiento de la problemática o de castigo (Segato).

Frente a esas imágenes, lo que hace visible la perspectiva feminista y su vocabulario es que hay una serie de relaciones, aquí diríamos que discursivas, entre la sexualización y la violencia, relaciones metafóricas, metonímicas y sinecdóticas. Al plantearse una pedagogía de la violencia, estas imágenes apelan a un sujeto, mediante un proceso de identificación consigo mismo o con los y las otras y otros, produciéndose así la experiencia de género, según entendíamos con de Lauretis: “Los modos en los cuales cada espectador-a individual es apelado [...] los modos en los cuales su identificación (femenina o masculina) es solicitada y estructurada [...] están íntima e intencionalmente conectados con el género del espectador [...] así la sexualidad es percibida [...] como un atributo o propiedad del varón” (de Lauretis 21). Vemos lo que nos mira, en el sentido en que estamos sujetos al género⁷⁰.

No obstante, como lo apuntaba al principio, mi idea aquí es poner en diálogo las reflexiones teóricas que he mencionado con la imagen que se propone desde el feminismo. Puestas como contra-imágenes, como memoria, como crítica, aquí señalo una serie de propuestas que subvierten ese orden de la representación de la violencia de género, construyendo un marco de interpretación en relación a la visibilidad de las problemáticas particulares de género y a la crítica de esas representaciones espectaculares del feminicidio y la desaparición de mujeres.

Retomando el trabajo de Sonia Madrigal, precisamente es una imagen recurrente en Ciudad Juárez la que la lleva a formular la propuesta de *La muerte sale por el Oriente*. Según como la propia Madrigal cuenta, una actividad que

⁷⁰ Considero importantes estas proposiciones para el estudio de la imagen mediática porque permiten situar dicha representación como parte de la construcción de género dominante. No hace falta ir más lejos en el análisis para pensar en un primer lugar justamente en los medios de comunicación como parte de lo que Althusser considera como los productores de cierta representación ideológica. Pero también, como los productores y reproductores de experiencia en el sentido faucaultiano. Ahora bien, de Lauretis añade a la discusión una parte fundamental para pensar el género: este, como ideología, siempre será un proyecto fracasado, porque al construir una relación definitiva con aquellos sujetos a los que apela, habrá algo que lo exceda o lo niegue, encontrando en la relación de identificación una repetición que siempre difiere.

detonó su reflexión y creación fue su participación en la instalación de dos cruces rosas gigantes en el Estado de México, acción impulsada por colectivos feministas y de madres y padres de mujeres víctimas de feminicidio y desaparición en 2016. La imagen de la cruz rosa con nombres de mujeres asesinadas y desaparecidas se convirtió en un símbolo directo de la problemática de violencia de género en Ciudad Juárez, que poco a poco, como un saber visual, se ha ido transmitiendo a otras geografías. A partir de este tipo de acciones, y de la relación establecida con madres de mujeres asesinadas y desaparecidas (específicamente con Irinea Buendía, madre de Mariana Buendía, víctima de feminicidio en Chimalhuacán) es que Madrigal empieza a cuestionarse la forma de representación que podría proponer, siempre resistiéndose a los clichés visuales constituidos en torno a la violencia de género; a continuación cito en extenso parte de la conversación tenida con la autora el día 6 de agosto de 2021:

Creo que era importante hacer esta genealogía de la lucha, no solamente en el Estado de México, sino en muchos lugares, precisamente por lo que mencionaban en algunos de los grupos: cómo crear esta memoria de lo que está sucediendo, y que la contemos nosotras y nosotros, porque pues, bueno, creo que ya hay muchas formas de cómo se cuenta, como mucho. Ya no hay tanta reflexión sobre la imagen, sobre lo que se produce, no digo por la parte artística, sino en realidad en los medios urge la imagen, urge la imagen, urge. Entonces, ¿qué pasa con la reflexión?, y, bueno, eso fue todo lo que me iba cruzando en la mente, crear esta memoria y también darle un poco a qué imagen se genera, qué imagen ilustra, qué imagen se obtiene, qué imagen se genera (Madrigal, conversación del 6 de agosto).

Impulsada por las madres de mujeres víctimas de violencia, la artista se convence de un deber de documentación como fotógrafa, pero también, a partir de su reflexión, apuesta a la creación de una serie de imágenes que no repitan las representaciones comunes de violencia, sino que más bien vengán a proponerse como un proyecto de una sensibilidad feminista. El proyecto adquiere así un impulso colectivo, en donde partir del sentimiento, principalmente de las madres de las víctimas, busca construir contranarrativas, como apunta la misma Madrigal. La pieza final de *La muerte sale por el Oriente* es, siguiendo su misma

descripción, un ejercicio de memoria de esa misma lucha en la construcción de una imagen, silueta y espejo que pone en el centro a las mujeres y las violencias que sufren.

Un ejemplo también de estos ejercicios de producción de otras imágenes es la pieza *PM* de la artista sinaloense Teresa Margolles. Esta artista, conocida por su trabajo crítico frente a la violencia, en 2012 expuso en la 9na Bienal de Berlín un archivo visual que consistía en 313 portadas del periódico de nota roja *PM* de Ciudad Juárez, todas del año 2010 (uno de los años más violentos para México). Los elementos que visiblemente se repetían eran mujeres sexualizadas, el resultado del fútbol y el asesinato de un hombre o una mujer. El montaje de Margolles es una propuesta realizada a partir de la misma clase de portadas de nota roja que antes mencionábamos, pensada como una crítica y a la vez una contra-imagen de las representaciones de violencia, entre ellas las de género. La posición de la artista aquí no es claramente feminista, pero es posible leer su pieza a través de este marco que he propuesto, porque enmarca, y en ese sentido hace visible, la violencia feminicida y desaparecedora a través de otro tipo de imágenes.

Aunque la discusión podría continuarse pensando las distintas propuestas elaboradas en los años recientes frente a la violencia de género, quiero recalcar que en este apartado he querido generar la lectura estratégica tanto de una autora del feminismo contemporáneo como de la crítica del género y la producción de imágenes de artistas desde un horizonte similar que llevan a pensar en una visibilidad feminista. El gesto que aquí he desarrollado, el de la mirada feminista, permite pensar un marco de inteligibilidad, ya no solo como una perspectiva de género, que además señala el borramiento y la visibilidad de las mujeres. En este sentido, esta mirada hacer ver los ejercicios de violencia que la imagen produce y naturaliza, a la vez que piensa otras imágenes feministas. Este gesto es importante para pensar la sensibilidad que sostiene nuestra mirada a la imagen de la desaparecida como se tratará de ver a lo largo de los dos últimos capítulos.

Recapitulación: la sensibilidad feminista

A través de la revisión llevada a cabo en este capítulo a distintas autoras, sus reflexiones teóricas en relación al arte, la imagen, el género y las imágenes que

fui señalando, quise estudiar cómo se fue acomodando cierta sensibilidad en relación a la violencia y las mujeres. Me parece que al arte y la imagen hoy en día se han producido como ejercicios de memoria y contraimagen para el feminismo. Como quise mostrarlo con esta revisión, el arte se mostró sujeto a la representación de las mujeres a partir de una discusión que se inauguró desde los años 70, donde la borradura que producía el arte como un campo patriarcal debía ser revisado y subvertido, precisamente por medio de la visibilidad de las mujeres en esa disciplina. Quise terminar el capítulo pensando al arte, y extendiendo la reflexión a la imagen en general, como una forma de la mirada del feminismo, preocupada por una revisión crítica e histórica de las representaciones y productora también de su propia imagen. Esta mirada se podría entender como lo explica Aristóteles, como la proyección de cierta luz, proveniente de los ojos, sobre los objetos que se mira, pues entiendo esta visibilidad como una forma de sensibilidad, una forma *de hacer* sensible. Regresando al ejemplo con el que comencé esta arqueología, el fresco de Fra Angélico visto por Didi-huberman, en donde la parte olvidada de la obra es rescatada por una visión anacrónica, así Verónica Gerber regresa a Semónides de Amorgos para cuestionar y carcomer el catálogo de la mujer ideal; así Mónica Mayer propone sacar el tendedero del espacio privado, trayendo consigo toda la narración que se ha tratado de ocultar; así Sonia Madrigal construye un marco para hacer visible la ausencia que dejaron las mujeres asesinadas y sustraídas de su comunidad. La arqueología puede pensarse a la vez como una mirada que hacer ver las modificaciones y rupturas de la representación, a la vez que deja ver los ejercicios de memoria colectiva que históricamente y anacrónicamente se van acumulando hasta producir una manera de cuestionar situada.

La escritora mexicana Cristina Rivera Garza cuenta que a su regreso a México en 2003, como parte de una columna de opinión en un periódico, publicó una nota sobre *Rayuela*, de Julio Cortázar. En su artículo, Rivera Garza opinaba que el libro del argentino, a propósito del personaje de La Maga, “había envejecido mal, especialmente en cuestiones de género” (162). En ese entonces, el escritor Rafael Pérez Gay reaccionó a la nota de Rivera Garza con un artículo en que literalmente la pretendía silenciar; “¿No sería mejor que Cris se callara?”, escribió el escritor. Para sorpresa de la autora de *Nadie me verá llorar*, recibió

poco apoyo ante tal violencia de género. Este gesto que cuestiona la aparición y desaparición de mujeres, sea en el arte, la literatura o en la comunidad, es lo que el feminismo al día de hoy sigue reproduciendo en su mirada crítica. Frente a la reacción que pretende callar esas preguntas, creo que hoy en día hay una respuesta colectiva más organizada que, en su momento, hubiera bien podido apoyar la justa pregunta de Rivera Garza.

Capítulo III: Huella, técnica, memoria. Notas sobre la fotografía de las desaparecidas

Este capítulo pretende ser un acercamiento a los usos de la fotografía en la búsqueda de desaparecidas y desaparecidos en México a partir del diálogo y actualización de determinadas teorías de la imágenes. Con esto busco aproximarme a textos y reflexiones en torno a la fotografía, bastante conocidos en la reflexión estética y política, para enfrentarlos con la experiencia que emerge del problema de la desaparición en México. La intención no es explicar la fotografía de la desaparición desde la teoría, sino más bien constatar y revisar las posibilidades que otorgan ciertas reflexiones para explicar los usos sociales y las relaciones que posibilitan determinadas imágenes.

Mi interés, además de partir de autores y textos consagrados en el terreno de la fotografía, es entender ésta en una relación social y estética, esto es, en sus usos políticos, históricos y sensibles. El vocabulario crítico ayuda a entender en un primer momento el objeto, pero las experiencias contemporáneas ayudarán a situar la imagen en esas mismas relaciones próximas al tema de la desaparición. La tesis de esta investigación es que en distintos campos se han producido procedimientos de invisibilización de la problemática de la desaparición de las mujeres en México, produciendo una doble borradura (la desaparición de mujeres, por un lado, y por otro, la ausencia de marcos teóricos, jurídicos, estéticos y políticos que desagreguen dichos crímenes desde su marca de género) y reafirmando con ello el poder desaparecedor en contra de las mujeres; en el cierre de este capítulo sostengo la idea de que la fotografía es una técnica que extiende la presencia de las desaparecidas, produciendo una resistencia, como huella y memoria, a ese poder.

En este sentido, es fundamental pensar la fotografía más allá de su presentación como obra artística, y más bien detenerse en las relaciones de poder que se ocultan bajo los documentos de cultura. En su libro *Ante el tiempo*, Georges Didi-Huberman señala que la historia del arte ha creído que su responsabilidad recae únicamente en los objetos que historiza; el trabajo crítico de Didi-Huberman cuestiona esta forma de leer el arte, pues “en realidad son las relaciones las que

organizan esos objetos, les dan vida y significación. Antes, entonces, de hablar de imagen o de retrato, es imprescindible plantear la cuestión histórica y crítica de las relaciones que conforman su misma existencia” (*Ante* 110). Podemos decir que este esfuerzo crítico trata de ir más allá del discurso disciplinar y académico que piensa al objeto del arte (pinturas, esculturas, fotografías) desde la originalidad, la consistencia, la materialidad o género, y más bien apostar por un acercamiento a las relaciones que posibilitan el objeto⁷¹, como son la *huella*, la técnica y la memoria.

En este sentido, se ha mostrado a lo largo de la investigación que existen sensibilidades que posibilitan mostrar los borramientos, como lo es la propuesta del arte feminista, visto en el capítulo anterior, gestos de visibilidad que pueden trasladarse a otros campos como el político o el académico. Durante este capítulo trabajaré con la experiencia de dos fuerzas: una que borra y otra que muestra. Alrededor de las fotografías de las desaparecidas, pensándolas no como género artístico sino como parte de relaciones sociales, podremos decir al final que la imagen tiene un uso político al resistirse a las instancias que obligan al olvido e insistiré en que son estas dos fuerzas (de olvido y memoria) las que posibilitan y niegan esa imagen.

La primera de las relaciones con la que trabajaré será pensar la fotografía como huella desde un horizonte epistémico que bien sitúa Carlo Ginzburg en relación con un saber indiciario en oposición a un conocimiento general y clasificatorio; esta oposición, que trataré de precisar más adelante, de la que parte Ginzburg, permite dar cuenta de la serie de luchas políticas que se inscriben en la búsqueda de las desaparecidas, y en específico pensar la fotografía como una huella, índice, síntoma o alegoría; como productora de fabulaciones, como

⁷¹ La idea que Didi-Huberman desarrolla a lo largo del primer capítulo, “La imagen-matriz. Historia del arte y genealogía de la semejanza”, será la de semejanza, al rastrear las formas epistémicas de la historia del arte en dos momentos, por un lado Plinio el Viejo y su *Historia natural*, y por otro lado, Giorgio Vasari en *Vidas*, quien inaugura la historia del arte como disciplina. La forma de Vasari de alguna manera produjo, como toda disciplina, formas de saber en la verdad y formas de saber que no están en la verdad (como apuntaría Foucault en *El orden del discurso*). El rastreo de las formas de saber de Plinio es interesante porque permite no tanto una historia sino una genealogía, “un régimen epistémico abierto, en el cual los objetos figurativos no son más que una manifestación, entre otras, del arte humano. Lo que Plinio entiende por ‘artes’ (*artes*) es extensivo a la *Historia natural*” (Didi-Huberman, *Ante* 103). La propuesta de entender el arte como Plinio lo hace es importante porque apunta a un saber común, a un saber de uso. Mi propuesta de pensar la fotografía como memoria intenta seguir ese camino.

escritura, finalmente. En un segundo momento, pienso la fotografía como técnica a partir del clásico texto de Walter Benjamin, en que el autor señala la capacidad política de la fotografía, entre otras técnicas, para desaturar y democratizar el arte; mi intención es observar si es posible mantener sus argumentos en relación con la actualidad y la desaparición en México. Finalmente, en la tercera parte del capítulo, analizo la fotografía como marca de memoria, entendida no solo como recuerdo sino como capacidad de elaboración narrativa; siguiendo a Didi-Huberman con su idea de *phatos* como reclamo, la fotografía como memoria activaría un gesto que resiste así las políticas de olvido.

La fotografía de la desaparición como huella

En su texto “Huellas. Raíces de un paradigma indiciario”, Carlo Ginzburg hace una propuesta de lectura de la noción de escritura desde un modelo epistémico venatorio. Ginzburg rastrea lo que él llama el paradigma indiciario y la influencia y las tensiones que éste tuvo en algunas de las disciplinas producto del siglo XIX como la literatura, el psicoanálisis y la criminalística. Pareciera que esta serie de saberes sentó sus bases en una forma de conocer el mundo a partir de la huella y sus símiles —el síntoma, la pista, los signos—, formas de conocimiento que se posibilitan a partir de la observación de signos y que permiten construir una serie de narrativas que bien podemos pensar como fábulas ausentes de las huellas iniciales. La figura de la huella, en este sentido, se retoma del conocimiento venatorio producido a través de la observación y los sentidos, según la tesis de Ginzburg; su imagen se asemeja al cazador en la antigüedad que sigue los rastros de su presa o al adivino que lee el porvenir en el libro de la naturaleza. Desde estas formas arcaicas de producir conocimiento, podemos seguir una continuidad hasta determinada las formas actuales de la medicina que, como observa Foucault en *Nacimiento de la clínica*, se basó en la mirada del médico sobre los síntomas en el cuerpo del enfermo. En la modernidad, a partir de ciertas prácticas disciplinares de las ciencias sociales, es posible encontrar este paradigma en la historia del arte, el psicoanálisis o la literatura, y en nombres propios como

Giovanni Morelli⁷², Sigmund Freud o Arthur Conan Doyle⁷³, quienes van a tener en común la invención de determinadas formas de rastreo emparentadas con aquella medicina de los síntomas⁷⁴. Para mostrar esta relación, Ginzburg rastrea la influencia que pudo tener el método de Morelli, de reconocer la individualidad y originalidad de los autores a partir de la misma obra, en disciplinas como el psicoanálisis médico, en donde el mismo Freud señala: “Yo creo que su método (el de Morelli) está estrechamente emparentado con la técnica del psicoanálisis médico. También éste suele deducir cosas secretas u ocultas basándose en elementos poco apreciados o inadvertidos, en los detritus y desechos de nuestra observación” (Freud citado en Ginzburg 101).

Un horizonte epistemológico contrario al paradigma indiciario y el saber venatorio tendría como consecuencia el alejamiento del trazo, del resto, del síntoma y la pista, desplazando, en la época moderna, a la huella como saber, y partiría, al contrario, de la generalidad y el modelo. Ejemplo de este desplazamiento es el saber criminalista que con figuras como Alphonse Bertillon⁷⁵ trabajó, ya no con pistas, sino con la sistematización y generación del saber, la construcción de arquetipos y perfiles criminales, sistemas y archivos que en una lógica policial construyen imágenes prediseñadas de criminales, locos y desviados. Prueba de ello es el uso de las fotografías y los carteles de búsqueda, desde una lógica policial, que más que generalidades producían imágenes recurrentes de las subjetividades y los saberes que controlaban a la sociedad. Nos encontramos frente a una lógica, aquí, que construye modelos teóricos antes de reflexiones singulares producto de la materialidad de la experiencia, lo que da como resultado saberes totalizantes y, en ese sentido, “científicos”.

⁷² El Italiano Giovanni Morelli, entre 1874 y 1876, propuso un método para la atribución de los cuadros antiguos que consistía en restituir a cada pintura su verdadero autor a partir de la observación de los detalles que se supone contienen la particularidad del autor y que para el copista pasarían desapercibidos. Morelli proponía examinar los detalles más omisibles y menos influidos por las características de la escuela a la que pertenecía el pintor y más bien centrarse en los lóbulos de las orejas, las uñas, la forma de los dedos de las manos y de los pies en las pinturas (Ginzburg 95). Cabe destacar que el método de Morelli tiene su origen en la medicina, pese a haber tenido bastante resonancia en el campo de la historia de arte.

⁷³ Autor del detective ficticio Sherlock Holmes y su particular método de investigación inaugural de la literatura policial.

⁷⁴ Cabría añadir a esta lista, aunque ya en el siglo XX, a Louis Althusser y la lectura del síntoma, muy recuperada de Lacan, pero acuñada en *Para leer el Capital*.

⁷⁵ Policía, antropólogo, estadístico y, por cierto, médico de finales del siglo XVIII.

El enfrentamiento entre estos órdenes de saberes hizo aparecer al saber indiciario como algo incierto, puesto que el positivismo de los modelos, con su aparente sistematización, los hacía parecer “más sistematizados”. Como apunta Ginzburg, sobre este desplazamiento de la medicina del síntoma:

[...] el conjunto de las ciencias humanas permanece sólidamente anclado a lo cualitativo. No sin disgusto, sobre todo en el caso de la medicina. No obstante los progresos realizados, sus métodos parecían inciertos; sus resultados, dudosos [...] Las razones de la “incertidumbre” de la medicina parecían fundamentalmente dos. En primer lugar, catalogar las diferentes enfermedades hasta ubicarlas en un cuadro ordenado no era suficiente: en cada individuo la enfermedad asumía características diferentes. En segundo lugar, el conocimiento de las enfermedades seguía siendo indirecto, indiciario: el cuerpo viviente era, por definición inalcanzable [...] Frente a esta doble dificultad era inevitable reconocer que la ineficacia misma de los procedimientos de la medicina resultaba indemostrable. En conclusión, la imposibilidad de parte de la medicina de alcanzar el rigor propio de las ciencias de la naturaleza derivaba de la imposibilidad de la cuantificación (133-134).

Evidentemente la demanda de construir un conocimiento generalizado ha hecho tambalearse al paradigma indiciario, dejándolo reducido a disciplinas como el psicoanálisis o la literatura. La metodología misma del paradigma indiciario no pretende la construcción de un conocimiento generalizado. Mientras que incluso la forma en que se caracteriza un paradigma epistemológico es a través de ser general y construir modelos. Sin embargo, es precisamente esta condición singular, cualitativa, de marca, lo que aquí nos interesa.

En las condiciones actuales de la historia de violencia en México, podemos pensar la tensión de estas dos formas de saber encontrados en el terreno de la búsqueda de desaparecidas y desaparecidos. Aquí, el Estado mexicano reafirma las formas de control policial pensadas por el saber criminalístico que tiene sus orígenes en el siglo XIX, en tanto la administración del conflicto en torno a la desaparición. La búsqueda y el reconocimiento de personas en las prácticas forense mexicanas siguen planteando los mismos problemas de

identificación que en el siglo XIX estaban relacionados a la lógica de lo criminal: desde la constitución de retratos hablados, perfiles, registros policiales y archivos de control podemos pensar que las formas de dominación llevadas a cabo en la época de la emergencia de la burguesía en las sociedades de control son las mismas que se ponen en marcha hoy en día para encontrar a las personas desaparecidas. Hay una necesidad en el siglo XIX de un “nuevo sistema de identificación” para el control social, que se va empatando y confundiendo con las practicas policiales resultado de la exigencia social. En determinado momento, Ginzburg relata que en el siglo XIX “la idea de un enorme archivo fotográfico criminal fue desechada porque planteaba problemas insolubles de calificación” (145); hoy en día nos preguntamos si con las nuevas tecnologías se ha reafirmado la apuesta por la clasificación, la sistematización y la activación del saber producido por la fotografía policial.

El retrato habado –“la descripción verbal analítica de las unidades discretas: nariz, ojos, etc., cuya suma debe restituir la imagen del individuo (permitiendo así el procedimiento de identificación” (146)– y la ficha de identificación, como herramienta en el ejercicio de la búsqueda, remite en un primer lugar a un fábula criminal; su historia evidentemente viene de procesos de control y de la producción de subjetividad por los saberes del siglo XIX. Su uso actualmente nos remite a los procesos de búsqueda de desaparecidos, especialmente de desaparecidas. Como se explicó en el segundo capítulo, esta misma investigación empieza con la emergencia de los carteles de búsqueda en las calles y con el uso político de ellos en ciertas marchas o performances; sin embargo, su genealogía demostraría un origen en relación al orden policial y al clínico. En la historia de la producción de este saber, refiere Ginzburg, el primero que formuló una propuesta sistemática de identificación antropológica en 1879 fue un empleado de la prefectura de París, Alphonse Bertillon, quien elaboró un método basando en minuciosas mediciones corporales que confluían en una ficha personal. Como apuntaría el mismo Bertillon,

en la fotografía judicial, para obtener un resultado claro y preciso, basta con dejar de lado toda consideración estética y ocuparse únicamente del punto de vista científico y, sobre todo, policial, ya que la finalidad no es más que una, y por lo tanto resulta fácil analizarla: producir la imagen más parecida

posible [...] O dicho de forma más concreta: producir la que sea más fácil de reconocer, la que resulte más fácil de identificar en relación con el original (102-105).

El reconocimiento que hoy en día es tan esencial para los grupos de búsqueda de personas desaparecidas, se formula en un principio relacionado con la construcción de identidades, muchas de las veces estereotipadas. Como apuntaría también Didi-Huberman en *La invención de la histeria*, en otro contexto, la relación entre control e imagen puede ejemplificarse bien en la práctica que tuvo el hospital psiquiátrico La Salpêtrière en torno a la histeria femenina en el siglo XVIII, cuando más que documentar el trastorno, en términos de Didi-Huberman, se produjo, mediante un esfuerzo fotográfico que consistió en retratar a las pacientes diagnosticadas, una imagen modélica mediante ciertas técnicas fotográficas de la histérica⁷⁶.

Sin embargo, la propuesta de Bertillon adolecía de una necesaria sincronía, pues era imposible (pese a los intentos) pensar la relación entre imagen e individuo sin un presente fijo. Para resarcir las fallas en el proyecto, en 1888 surge otra forma de identificación que estará relacionada con la huella: “En 1888, Galton expuso un método de identificación que hacía mucho más simple la recopilación de datos y su clasificación [...] el método se basaba en las huellas digitales (Ginzburg 147). Como apunta Ginzburg, ese análisis había iniciado unos cinco años antes por el fundador de la histología, Purkyne, quien afirmaba que no existen dos individuos con huellas digitales idénticas. Por otro lado, la práctica como tal de la inscripción en tinta de las huellas como proceso de identificación tiene un origen colonial, específicamente en Bengala, donde existía la costumbre “de imprimir sobre cartas y documentos la yema de un dedo manchada con alquitrán o con tinta derivaba probablemente de una serie de reflexiones de carácter adivinatorio” (Ginzburg 149). El oficial colonial en ese momento, un tal Sir William Herschel, adoptaría la práctica como un método para controlar a los

⁷⁶ En otro análisis de Didi-Huberman, la relación entre fotografía y control estaría presente en la experiencia del campo de concentración. Sin embargo, en *Imágenes pese a todo*, el pensador de la imagen francés describe a la fotografía no solo como dispositivo en el saber-poder, sino también describe la potencia de las imágenes que sobreviven y se vuelven documentos de barbarie útiles en procesos históricos que revisarán, en ese contexto, las acciones nazis, por ejemplo.

bengalís a partir de un saber local vuelto contra ellos. Ginzburg señala, a partir de esta historia colonial-criminalística moderna, que “la masa indistinta de ‘jetas’ bengalís [a los ojos de los administradores coloniales] se convertía de golpe en una serie de individuos, distinguidos cada uno por un rasgo bilógico específico” (151). En este sentido, el origen de las formas de identificación modernas policiales tiene una connotación extremadamente racista y colonial. La identificación, a los ojos del poder colonial, pretende una tecnología de control a la población, que parte de la imposibilidad de establecer una diferencia entre los rostros y en cambio establecer una producción de saber-poder alrededor de las huellas dactilares. Es importante hacer la historia de estos procesos de control policial porque éstos mantienen métodos importantes de control social en donde se esconden rastros de ejercicios del poder colonial, racial, psiquiátrico o de otras índoles. La revisión genealógica propondría, así, dar cuenta de dónde vienen procesos que incluso hoy en día pasan solo como científicos.

Lo que llama la atención de las prácticas que se desprenden de esta historia de la criminología es su carácter de marca, entendida como el índice de algo más que no está presente pero que de alguna manera refiere una marca anacrónica atemporalmente. Hay que subrayar que dichas prácticas hoy en día no solo son utilizadas en la lógica de la lucha contra el crimen, sino en los procesos de búsqueda de justicia social, como en el caso mexicano. La existencia de bases de datos únicos que individualizan e identifican podría tener su perfección en la escritura que significa el ADN en las prácticas forenses modernas. Si bien son dos procesos distintos, el retrato hablado como productor de identidades para el control social y el cartel de búsqueda para encontrar a las desaparecidas, lo que se reafirma en ambos usos de la imagen es una relación entre lo fotografiado y la fotografía de la identidad en relación a los procedimientos judiciales.

La formulación de bancos de datos, habrá que señalar, muchas veces es una exigencia social de los movimientos de búsqueda. Sin embargo, también hay que pensar en la resistencia de parte de las madres y los pares para confiar en esas fórmulas y el porqué de ella. La formulación de esas bases de datos, y de otras prácticas policiales en este mismo sentido (incluso del cartel de búsqueda) puede caer en lógicas burocráticas o, podríamos decir aquí, archivísticas. El archivo puede entenderse en un sentido derridiano, como un lugar de consignación que

guarda pero a la vez pierde lo propiamente archivado, en donde confluye tanto una pulsión de conservación como una pulsión de destrucción (Derrida, *Mal de archivo*). Como la antropóloga Aída Hernández señala, hay una violencia burocrática en estos procesos que implica una constante desaparición de las víctimas en los procesos judiciales o técnicos llevados por el Estado (Hernández s/p).

Uno de los casos que nos hablan del papel de las lógicas criminales en la búsqueda de desaparecidas específicamente es la investigación que hace la periodista Lydiette Carrión sobre las desapariciones de mujeres y feminicidios en el Estado de México. A lo largo de su trabajo, Carrión va documentando testimonios de madres que buscan a sus hijas desaparecidas en paralelo con la reconstrucción del arresto de una banda de feminicidas que operaba en la región y que arrojaba los cuerpos de sus víctimas al Río de los Remedios, en la zona de Ecatepec y Los Reyes Tecámac. Lo interesante para mí en este trabajo es la constante referencia a las figuras de los archivos policiacos donde los casos, o incluso muchas veces los cuerpos de las mujeres, se van guardando a la vez que perdiendo. A la relación entre desaparecidas y cuerpos encontrados en la llamada “fosa del agua” no responde sino la razón burocrática que, por la misma lógica del archivo, construye tanto archivos de cuerpos, como archivos de desaparecidas, imposibles de relacionar o conectar. Entre muchos de los ejemplos que señala Carrión, podemos apuntar aquí el de Yenifer Velásquez Navarro, desaparecida en 2012 y quien fuera encontrada muerta en las inmediaciones del Río de los Remedios, en Los Héroes Tecámac, un año después; por los errores forenses, “sus restos fueron enterrados en una fosa común del panteón de Chiconautla. Y el ADN de la joven [...] quedó archivado en algún Semefo u oficina policial” (85), lo que da cuenta de las formas de olvido al que se somete a estas mujeres desde la violencia burocrática.

Es decir, muchas de las madres pasan años buscando cuerpos que ya se encuentran en la fosa común y el banco de ADN. Como apunta Natalia Talavera a partir de su lectura de *Mal de archivo* de Jacques Derrida, “el archivo reúne y separa lo archivado. En su estructura viene implícito su propio mal, su mal de archivo; los procedimientos que sirven para archivar posibilitan su propio olvido y la destrucción de aquello que se pretende conservar” (“El archivo” 350). En

este sentido la práctica del archivo, en específico la policial en los contextos que aquí describimos, supone tanto la conservación como la destrucción de lo archivado, ya sean pistas o los mismos cuerpos.

La burocratización de la que son objeto las desaparecidas, los familiares y también las imágenes nos hace recordar, en otro contexto, las reflexiones que hacía Hannah Arendt en cuanto a lo que llamaba la “banalidad del mal”. En *Eichmann en Jerusalem*, la filósofa germano-norteamericana describe cómo en lugar de ver la personificación del mal en la silla de los acusados, se topó con un burócrata preocupado de que los trenes, fuera cual fuera su contenido, llegaran a tiempo. Pilar Calveiro, en un contexto próximo, describe a la manera de Arendt su propio proceso de desaparición, a manos de los militares argentinos durante la dictadura, como parte de una máquina burocrática que en los campos de concentración tenía su máxima expresión. Es posible, entonces, sugerir que hay una relación entre violencia desaparecedora y función burocrática⁷⁷.

Por otro lado, es una constante en el caso mexicano la confusión o pérdida de material importante en el levantamiento forense, lo que ocasiona el no reconocimiento inmediato de los cuerpos de las víctimas de violencia. Por otro lado, estas fallas forenses ocasionan que los familiares duden de las identificaciones que el Estado ofrece. Es interesante, en relación con lo que señala Ginzburg, que esta condición de confusión sea una constante, pues siempre existe la posibilidad de la equivocación, aunque es cierto que el Estado hace un esfuerzo en perfeccionar las técnicas de identificación, proponiendo identificación dactilar y de ADN, métodos que menos errores presentarían. Sin embargo, la propia lógica del archivo tiende a perder la identidad de lo mismo que conserva. Este es el caso que Marcela Turati recoge en su reportaje para *Proceso* “#Masde72. Las dudas de Jovita”, donde la periodista recoge el testimonio de una de las madres de personas desaparecidas en Tamaulipas. Aquí, Jovita se resiste a reconocer la identificación hecha por el Estado al cuerpo de dos hijos encontrados en una fosa común de San Fernando, debido a que uno de los cuerpos, identificado como uno de sus hijos, presentaba un gran tatuaje en la espalda. Ella, completamente segura,

⁷⁷ Julio Cortázar, en su cuento “Segunda vez”, ironiza esta relación hasta el absurdo: en la ficción, los personajes esperan su turno, en una oficinal clandestina, parecida a cualquier instancia burocrática, para que los agentes del Estado los desaparezcan.

niega terminantemente la posibilidad de que su hijo tuviera un tatuaje que ella no hubiera visto antes, negándose así a recibir el cadáver tatuado, aun cuando el examen de ADN había arrojado la compatibilidad. En la investigación de Turati, se llega a la conclusión de que las muestras tomadas tanto a Jovita como al cuerpo levantado habían sido erradas. El fundamento que da Turati es un oficio encontrado en el archivo forense dirigido al químico responsable de la toma de muestra que a la letra dice: “Con carácter de urgente rinda un informe en relación con los hechos derivados del cambio de muestras biológicas relacionadas a los 120 cadáveres localizados en el estado de Tamaulipas pues se presume la existencia de irregularidades en relación con la recepción de muestras (citado en Turati, 47). En conclusión, y gracias al sistema archivístico mexicano, “Jovita y María Guadalupe enterraron a dos cadáveres reducidos a cenizas que desconocen si eran sus familiares” (48). Con estos ejemplos, resulta evidente que la relación en la que se encontraría esta imagen-huella del ADN, inserta en la lógica burocrática pese a ser más confiable que el reconocimiento a ojo de los cuerpos por parte de los familiares, al entrar en la lógica del archivo posibilita el borramiento del nombre y con ello la ruptura de los lazos genealógicos y de comunidad.

Sin embargo, mi argumento aquí también apunta a la aparición de una serie de saberes venatorios no ubicados en las formas policiales del Estado, sino en otras lógicas puestas en marcha por las madres, los padres y los movimientos que acompañan y buscan a las desaparecidas y desaparecidos. En este análisis, el paradigma indiciario reaparece en una serie de saberes puestos en práctica por las luchas actuales que llevan a cabo agentes no necesariamente autorizados. Creemos aquí que esta forma de búsqueda de las huellas de los que ya no están pueden pensarse como una “intuición baja” que va rastreando, tal cual lo piensa Ginzburg.

Retomando esa tensión entre el saber policial y el saber venatorio, hay que aclarar que lo que caracteriza al paradigma indiciario “es la capacidad de remontarse desde datos experimentales aparentemente omitibles hasta una realidad compleja no directamente experimentada. Se puede agregar que estos datos son siempre dispuestos por el observador de modo tal que puedan dar lugar a una secuencia narrativa cuya formulación más simple podría ser ‘alguien pasó

por allí” (Ginzburg, 108). En este sentido la narración sería producto de una sociedad de cazadores, más emparentados con los animales que con la propia figura del hombre occidental, que reconstruiría el camino de la presa en su historia.

Con lo anterior, hago referencia a la actividad de búsqueda a nivel campo, muchas veces por parte de las madres, de vestigios, indicios y signos marginales que pasan percibidos para las formas hegemónicas de saber. Es una forma de mirada baja, de mirada hacia el suelo, en un sentido detectivesco, que muchas veces ha tenido éxito al encontrar restos que parecían invisibles, en lugares en que los signos terrenales se convierten en pistas que muestran “la existencia de entierros recientes: tierra recién removida, tierra de diferentes colores sobre la superficie, hoyos en el suelo, restos de basura aislada. Cuando encontraban un sitio con una o más de estas características, enterraban una vara un metro, la sacaba y olían la punta” (Giblert 228-229), siempre buscando el inconfundible olor a muerte.

En su libro *Una historia oral de la infamia*, John Giblert, además de recoger los testimonios de los sobrevivientes de la noche del 26 y la madrugada del 27 de septiembre de 2014 en Iguala y los efectos que tuvo la desaparición de 43 estudiantes de la normal de Ayotzinapa, documenta las experiencias de los que se hacen llamar “los otros buscadores”: “las madres y los padres, los hermanos y mujeres que fueron desaparecidos en Iguala y las zonas aledañas durante los años y días previos al ataque en contra de los normalistas” (228). Con su propia experiencia, y ayudados por colectivos solidarios, estos otros buscadores subieron a los cerros de Iguala a rastrear las huellas que los han llevado en los primeros siete meses de búsqueda, señala al momento de su publicación el texto de Gilbert, al descubrimiento de más de cien cuerpos en sitios donde investigadores federales y estatales supuestamente habían buscado sin reportar hallazgos, además de identificar “decenas de probables entierros masivos que aún no han sido investigados por autoridades federales” (229). Como era de esperarse, estos saberes que los colectivos ponen en marcha son desacreditados por las autoridades “más científicas” por falta de rigor, por posible contaminación de su quehacer o simplemente por no ser expertos. Saberes, como lo plantea Foucault en *Defender la sociedad*, sometidos,

descalificados como saberes no conceptuales, como saberes insuficientemente elaborados: saberes ingenuos, saberes jerárquicamente inferiores, saberes por debajo del nivel de conocimiento o de la cientificidad exigidos. Y por la reaparición de esos saberes de abajo, de esos saberes no calificados y hasta descalificados: el del psiquiatrizado, el del enfermo, el del enfermero, el del médico –pero paralelo y marginal con respecto al saber médico–, el saber del delincuente, etcétera. –Ese saber que yo llamaría, si lo prefieren, saber de la gente (21).

El saber de las madres y padres buscadores, complementaríamos aquí, un saber indiciario descalificado por su falta de rigurosidad o su cercanía con el propio conflicto.

El paradigma de lo indiciario en este sentido asocia a las agrupaciones con figuras muchas veces excluidas de la racionalidad o cientificidad, como el cazador, el marinero, la mujer, incluso el animal. En un primer momento, de lo que se trataría sería de reafirmar un sentido de la huella como escritura, como materialidad, como sensibilidad: las y los buscadores que insertan una varilla en el suelo para descubrir olores y así ubicar fosas comunes, por ejemplo.

En un segundo momento, este paradigma de lo indiciario en las prácticas de las y los buscadores es importante porque *fabula*, porque construye un relato a partir de los indicios presentados en un nivel muchas veces más allá de la búsqueda de campo, que habla de la sensibilidad, por ejemplo, en la sociedad respecto a cuestiones de género. Es decir, se producen alegorías que “nos transmiten a veces un eco del saber de aquellos remotos cazadores (aquellas remotas cazadoras) si bien tardío y reformado” (Ginzburg 108).

La fotografía del rostro en los carteles de búsqueda entraría en todo este sistema de búsqueda de las desaparecidas como huella, una vez que se desasocia del carácter judicial y policiaco con el que el paradigma de los sistemas la piensa; desde esta perspectiva, se podría decir que es un índice en dos sentidos. Primero, como rastro que indica el camino a seguir para encontrar, como herramienta de búsqueda para traer de vuelta a casa a las desaparecidas, como dirían los movimientos sociales más que nada feministas. Pero también, en segundo lugar, como huella que produce la fabulación, que produce varias historias: la historia

del camino que ella siguió cuando desapareció y la violencia por las que seguramente tuvo que pasar, pero también todas las historias que implica la violencia en género, la *maternidad secuestrada*, la violencia doméstica, la violación, el abuso, el acoso y el feminicidio. Es decir, las imágenes de las desaparecidas como fotografías de búsqueda, pueden pensarse como herramientas de búsqueda en un sentido muy inmediato, pero también como índices de la condición de mujer en este país. Prueba de ello es el uso contante de esas imágenes en las marchas feministas recientes en México.

Técnica, ritual y duelo

En la siguiente sección trabajaré con un texto paradigmático de la crítica estética y política contemporánea para revisar si sus tesis pueden confirmarse o no en una época tal vez un poco distinta a la su autor, Walter Benjamin. Me refiero, por supuesto al texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* y a ciertas ideas que el autor propone para pensar la fotografía y, lo que al final llama, una politización del arte. El propósito de este apartado es cuestionar dichas ideas sobre la fotografía frente al contexto de violencia y desaparición al que se ha referido esta tesis. No trato, por supuesto, de negar o superar afirmaciones de Benjamin, sino al contrario, hacer una crítica de ellas a la luz de otras experiencias.

En primer lugar, pienso la necesidad de seguir el gesto crítico en el libro de Benjamin, pues como ya se ha dicho aquí, deseo aproximarme a la fotografía de la desaparecida menos desde campo del arte y más desde determinadas relaciones que establece la violencia de la desaparición, pero también la resistencia a la desaparición, a partir del uso que implica cierta imagen fotográfica. La técnica, en este sentido, se piensa y actualiza a contraluz de nuestra historia y geografía, como productora de una sensibilidad, a veces de olvido, pero también de memoria.

En primer lugar hay que señalar que para nosotros las actuales condiciones sociales tienen que ver con un entrecruzamiento entre diferentes marcas que posibilitan la violencia y se relacionan, ante todo, con la marca género, pero donde también intervienen marcadores referentes a la política, la clase social, la desaparición forzada o por parte de los grupos del crimen organizado, e incluso a

la violencia colonial. A diferencia de las experiencias en Argentina o Chile, donde existe una serie de discursos que han administrado el conflicto y presentan la desaparición como problemas de un momento histórico pasado (por lo tanto podría pensarse como superado), en México no ha existido una política institucional de transición ni una reparación de los daños cometidos por las múltiples violencias. Pese al fin de la Guerra sucia, e incluso luego del trabajo de comisiones de la verdad, experiencias como la de Ayotzinapa o Tlatlaya dan cuenta de la actualidad del conflicto en el país, además de la complejidad que combina violencias coloniales, estatales, paraestatales, de clase y, por su puesto, de género. Es indispensable, para pensar la fotografía como una técnica, detenerse en la actualidad y considerar estas condiciones que, por supuesto, no eran tomadas en cuenta por Benjamin a la hora de escribir *La obra de arte*⁷⁸.

Así, una de las primeras tesis que queremos revisar y tal vez la más importante del texto de Benjamin, es el de la reproductibilidad técnica como desaturadora de la obra de arte. Para resumir su argumento inicial, se puede decir que la reproductibilidad técnica en la modernidad ha permitido pensar el arte o reflexión estética en un sentido distinto al que siempre se había pensado. Los valores de la tradición, como creatividad, genialidad, valor imperecedero y misterio se ven cuestionados por un vocabulario, pensado por Benjamin, que trataría de superarlos, al tiempo que sería coherente con las condiciones de producción. En este sentido, el aura de la obra, su aquí y ahora, su originalidad, su autenticidad, serán cuestionados al carecer de sentido en un época de técnicas que posibilitan la reproductibilidad, a partir de una teoría del arte que describa su objeto más allá de su tradición. En este sentido la reproductibilidad técnica, la posibilidad de su reproducción masificada, cuestiona el carácter aurático de las obras de arte porque rompe su originalidad, su aquí y ahora, desplazando su valor a la exhibición.

⁷⁸ Sin embargo, no dejamos de señalar que el momento histórico al que se refiere Benjamin, el “instante de peligro” en el que fuerzas del fascismo, el capital y el comunismo se debaten el porvenir, es también un momento en que hay que intervenir política y estéticamente; en ese momento, la técnica y su apropiación por parte de la masa, para Benjamin, es vital para una futura emancipación. Aquí sería dable pensar nuestro momento histórico como un tiempo en que la técnica tendría que ser tomada también por un movimiento social que reclama justicia muchas veces en términos de género.

La fotografía es el ejemplo paradigmático de las técnicas que ponen en cuestión el vocabulario de la tradición con el cual se había referido a la obra de arte, puesto que su reproductibilidad nunca puede referirse a un original, y lo que permite es producir experiencias distintas, que podrían apuntar a la marchitación del aura y a una democratización del arte.

En este sentido, para Benjamin, la desaturización se daría al trasladar un valor de culto a un valor de exhibición en la obra de arte:

El valor ritual prácticamente exige que la obra de arte sea mantenida en lo oculto: ciertas estatuas de los dioses solo son accesibles para los sacerdotes en la *cella*; ciertas imágenes de la Virgen permanecen ocultas por el velo durante gran parte del año [...] Con la emancipación que saca a los diferentes procedimientos del arte fuera del seno del ritual, aumentan para sus productos las oportunidades de ser exhibido (Benjamin, *La obra* 53).

Tal como explica Benjamin, “con la fotografía, el valor de exhibición comienza a vencer en toda la línea al valor ritual. Pero éste no cede sin ofrecer resistencia” (Benjamin, *La obra* 58); la resistencia a la que el autor se refiere es precisamente a la fotografía de retratos, pues ésta es el último reducto del aura porque está en relación con el “recuerdo de los seres amados, lejanos o fallecidos” (Benjamin, *La obra* 58), y donde se trata de conservar cierta esencia de ellos. Por esto último, Benjamin ve en las imágenes del fotógrafo Eugène Atget un desplazamiento de esa fotografía del rostro hacia imágenes que retratan una ciudad vacía, fantasmal,⁷⁹ que Benjamin relacionará con la idea de documento, como índice de su proceso histórico, y en “ello consiste su significación política. Exigen por primera vez que su recepción se haga con un sentido determinado” (Benjamin, *La obra* 59). Por eso, para Benjamin los pies de foto se vuelven, con las fotografías de Atget, indispensables, por esta misma condición histórica que trata de sobreponerse a la condición ritual y aurática de los retratos fotográficos. En las fotos de Atget, donde París es fotografiado como ciudad vacía, espectral,

⁷⁹ Es interesante pensar que el carácter fantasmal de las fotografías de Atget haya obligado a pies de foto. En ese sentido, las fotografías de las y los que no están, de aquellos que han sido sustraídos y que han sido tratados como si solo existieran como alucinación, fantasmagoría o ilusión obligan a la reconstrucción de la historia de su desaparición y de su misma historia, pues la fotografía de sus rostros es la maca de un “esta ha sido”.

es necesario, parece, un pie de foto que trate de referirlas a una materialidad determinada, a una geografía, a una región, a una historia. El sentido histórico social en las fotografías desplazaría entonces el valor del ritual que quedaría, como resto, en el retrato que describe el teórico judío alemán.

Con esta fuerte idea desarrollada por Benjamin, es posible generar una crítica a un aspecto fundamental de su teoría y, en un primer momento, repensar la desaturación como un efecto de la democratización de la obra (valor exhibición) y, por ello, de su politización. En la experiencia de la desaparición en México, aunque también de Latinoamérica, la fotografía de las desaparecidas y desaparecidos no tiene por objetivo en una primera instancia inscribirse en lo público masivamente, sino que tiene su origen en un servicio profano de lo común, en un ambiente privado cotidiano como retratos íntimos. Son fotografías tomadas de los seres queridos, esos que luego son sustraídos por alguna fuerza desconocida. Cuando estas imágenes privadas y patéticas pasan a las relaciones públicas adquirirán el carácter de la repetición que caracteriza al ritual, y también de la exigencia por parte de las madres y familiares de un ritual que se les ha negado. La aparición de la ritualidad, podemos ver, se vuelve importante en el desarrollo de la lucha política por las desaparecidas y desaparecidos, pues la exigencia del ritual es el reclamo tanto al orden de lo terrestre como de lo divino (Didi-Huberman). El ritual aquí no tiene que ser pensado necesariamente en relación con lo religioso. Como apunta Polona Tratnik, la fotografía es imprescindible en ciertos procesos sociales (muchos religiosos, es cierto), que vinculan la imagen de los muertos con la comunidad a la que pertenecen; en los términos de Tratnik, si la muerte representa la ausencia de los miembros de la comunidad, es mediante la fotografía del retrato que se puede generar un vínculo de lo común en el duelo con esa ausencia, haciendo una especie de presencia espectral: “La imagen en el culto a los muertos es utilizada como un intercambio simbólico, para mantener y devolver la presencia del difunto, quien había perdido su cuerpo dentro de la comunidad de los vivos..., el cuerpo vivo cambia o se sustituye por la figura virtual” (Tratnik 75). Esa imagen virtual es la fotografía, que tiene como función traer la presencia de los muertos o de los ausentes en estos rituales específicos de la comunidad.

En este sentido, las fotografías de las desaparecidas tienen su fundamento en esta exigencia de lo ritual, que asimismo tiene un carácter político. Es decir, pese a la idea de Benjamin que enfrenta ritualidad y política, e incluso al aura y lo democrático o político, en las experiencias de lucha por las mujeres desaparecidas, es posible encontrar la exigencia de un ritual como demanda política. Hay una auratización, como bien criticaba el autor alemán, en los rostros de las y los retratados, que nos habla de exigencia y que trata de construir una política en torno al dolor de la pérdida. El aura y el ritual aparecen como parte de la lucha política en estrecha relación con las fotografías.

Esta ritualidad se establece en relación con las ausencias y la exigencia de justicia, y en el caso de las desaparecidas con una demanda por la aparición con vida. No negamos el carácter religioso, incluso cristiano de los símbolos que acompañan la lucha política de las madres y padres, pero pensamos que esa ritualidad no se produce solo como sacralidad, sino que es una demanda a las instancias que han permitido la desaparición o la muerte. Demandas al Estado, a la comunidad e, incluso, como diría Didi-Huberman, como un reclamo a Dios. “Yo hacía mis oraciones en la noche, le pedía a la Santa Muerte que me regresara a mis hijos. Le decía ‘¡Ayúdame, dime!’. Llegué a invocar al Diablo a las 12 de la noche. Pasó un tiempo y me terminé separando de la Santa Muerte. ¿Por qué lo hice? Si el Estado no te hace caso [...]” (Zavaleta 97), dice el testimonio de Carlos Saldaña Estrada, a cinco años de la desaparición de su hija Karla Nayeli y su hijo Jesús Alberto, reafirmando la interpelación tanto a autoridades terrestres como divinas.

Por otro lado, estos rituales políticos por la desaparición producen duelos comunes y señalan la ausencia, sea por muerte o desaparición, de aquellos a los que se les ha negado el reconocimiento social, y las fotografías se convierten en documentos de la violencia que atraviesan ciertos sectores de la sociedad. Ejemplo de ello es el Memorial a las Víctimas de Morelos⁸⁰, colocado desde 2011 a las puertas de la sede del ejecutivo estatal, en donde se combinan demandas

⁸⁰ Es importante señalar, en tanto tema de investigación de este trabajo, que en la marcha del 10 de mayo de 2019 de las madres de desaparecidas y desaparecidos, una de las exigencias era la construcción de un memorial específico para desaparecidas que llevara los nombres de las mujeres sustraídas. Dicho monumento a la fecha no se ha construido.

políticas con cruces, veladoras, flores y moños negros frente a las fotografías de desaparecidas, desaparecidos, muertas y muertos causados por la violencia que vive la entidad; podría decirse que son modernas Antígonas, madres de muertas, muertos, desaparecidas y desaparecidos, que desobedeciendo al Estado han plantado señales de luto, duelo y reclamo en este espacio que tensa la vida y la muerte, la presencia y la ausencia, el ritual y la política.

Es bien conocido que las preocupaciones materialistas de Walter Benjamin estaban puestas sobre las condiciones políticas de su época, enfocadas para él en la emancipación de la clase obrera posibilitada por la democratización de la técnica. El cine, la fotografía o la técnica de ciertas vanguardias contribuirían al éxito de cierta agenda política, porque politizarían el arte, desplazando el vocabulario conservador con el cual hasta ese momento se había pensado éste. En este trabajo no me interesa pensar la obra de arte en términos generales (y es obvio que no vivimos el mismo contexto político al que hace referencia el autor alemán); mi interés está puesto en pensar la fotografía como imagen y técnica en las condiciones que se mencionan al principio del apartado. Y aunque proponga aquí que las imágenes señaladas tienen un carácter aurático, esto no hace sino contribuir a los procesos políticos que les interesan a madres y padres de desaparecidas y desaparecidos.

Como lo señala Érika Lindig, en la experiencia de Ciudad Juárez y los feminicidios, los monumentos pueden pensarse como dispositivos de memoria o de olvido, según las fuerzas que los producen y atraviesan, volviéndose pacificadores o administradores de cierta memoria en función de las políticas del olvido, o al contrario, aglutinan memorias históricas de lucha: “Ahora bien, aquí postulo que es precisamente la tecnología del monumento la que produce los efectos de minimización e invisibilización de los crímenes pasados y presentes que los familiares de las víctimas denuncian. Pero sostengo también que la misma tecnología puede producir, paradójicamente, y en la forma de síntoma, la memoria que lo omite” (5). Lo que es importante es precisamente la aparición e insistencia de este síntoma como paradoja visual; en el caso del memorial en Morelos, o en otras tantas intervenciones, las fotografías aparecen como síntomas; incluso el ritual aparece como ese síntoma que deja ver una memoria que lucha por emerger.

Así pues, entiendo la fotografía como técnica en dos primeros momentos. El primero sería pensar la producción técnica de la fotografía como una memoria en tanto fragmento sintomático que posibilita una narración de lo sensible. La fotografía implica una técnica que se da por contacto. Todo acto de fotografía estrictamente es la marca del referente en la superficie sensible del papel. Por otro lado, la fotografía es memoria en tanto en ella confluyen distintos tiempos: representa lo que ha sido, y mediante ella, en el presente, el pasado cobra cuerpo. Se convierte en la marca de una ausencia. Pero siempre en relación con el futuro, porque a partir de ella se posibilita la narración y la experiencia. Se construyen, como se había visto en el primer apartado, otra vez fabulaciones en torno a lo que fue, lo que es y lo que será. Un tiempo espectral, como lo toma Derrida (“*the time is out of joint*”), un desquiciamiento de los tiempos, o un anacronismo como también lo entiende Didi-Huberman; la confluencia subversiva de los tiempos, como se verá al final del capítulo.

En las actuales condiciones de desaparición, también podemos pensar la fotografía como testimonio; esto es, pensar en todas aquellas mujeres que no están, así como en los procesos de violencia a los que fueron sometidas y que han sido invisibilizados por el mismo dispositivo desaparecedor. Siguiendo la tesis de Pilar Calveiro, el poder desaparecedor tendría por objetivo no solo eliminar a determinados sobrantes de la sociedad, sino también eliminar el propio proceso de violencia, como anunciaba Jorge Videla, “sin cuerpo, no hay delito”. Siguiendo esta línea argumental, la fotografía se puede pensar como un testimonio que resiste a ese poder. En una relación metonímica, la fotografía sería el cuerpo que se resiste a la desaparición a la vez que evidencia los mecanismos de poder que tratan de invisibilizar. La fotografía, como técnica, quiero recalcar, organiza lo político y estético (Villegas, “Humanoísmo”) porque produce relaciones sensibles; en este caso, crea un ejercicio de memoria que cuestiona la instancia del olvido a partir de una urgencia por la búsqueda con vida de las desaparecidas.

Finalmente, trabajaré con un texto de Jean Louis Déotte que pareciera dialogar con el libro de Benjamin, “El arte en la época de la desaparición”, en donde a propósito de una exposición en Madrid sobre desaparecidos en el contexto de la dictadura militar chilena, retoma una larga discusión sobre la violencia y la crisis de la representación en la historia europea bajo el antecedente

del Holocausto. Con autores europeos que van desde Benjamin a Adorno, Lyotard o Agamben, Déotte apunta que toda obra de arte que tenga por objetivo representar la desaparición se enfrenta a una crisis de sentido al no poder testimoniar aquello que falta, que está ausente. En este sentido, lo que él llama la estética de la desaparición se formula como una manera de comunicar lo irrepresentable, ligado siempre al silencio, “al silencio de lo que Lyotard, en *Différend*, llamaba daño: el daño sufrido por las víctimas que no pueden testimoniar ni, menos aún, encontrar un tribunal que las escuche” (150). El gesto de Déotte me parece interesante porque, en este intento de actualizar la tesis de Benjamin presenta una época propia de la desaparición, pensada desde una reflexión estética; sin embargo, el argumento de Déotte de la imposibilidad de testimoniar en tanto se problematiza la relación entre lo representado y la representación está marcado por la tradición de un pensamiento situado en la Europa de la violencia nazi. Al pensar esta tradición en el contexto latinoamericano, e incluso en México, me parece que hay una calca de determinadas discusiones surgidas en el contexto europeo en relación con el Holocausto y la frase de Adorno sobre la imposibilidad de la poesía después de Auschwitz, con lo cual se corre el peligro de pensar el campo de concentración alemán como excepcionalidad, no solo en cuanto a la violencia, sino en cuanto a la imposibilidad de la representación. Es importante señalar que el Holocausto plantea una serie de imágenes como testigo, testimonio, juicio y resistencia, y sus efectos políticos son efectivos para esa historia. En su revisión, Déotte recoge la experiencia del espectador de la historia en relación a una exposición sobre la estética de la desaparición y de los efectos de la dictadura chilena en el Museo Reina Sofía, en Madrid en el 2013, donde confluyen los artistas Carlos Altamirano, Eugenio Dittborn y Gonzálo Díaz; a partir de lo expuesto allí, el dilema de Déotte aquí es cómo pensar la relación sensible que se produce en ese hipotético espectador para dar cuenta de algo que no vivió, porque no fue desaparecido, porque no fue muerto, porque no lo sufrió.

Como señalamos al principio, la experiencia latinoamericana en Chile o Argentina implica diferencias que no alcanza a describir esa tradición. Más allá, el contexto mexicano es diferente al del Holocausto y al de las dictaduras del siglo pasado; al contrario, habría que resaltar una crítica situada que evidencie los

desplazamientos y singularidades. Hay que señalar, por ejemplo, que en la producción de imágenes de la desaparecida en México, al contrario de la distancia que implica ver la desaparición en relación con el Holocausto o la dictadura chilena en Madrid, la espectadora que pienso en esta tesis estaría afectada por el acontecimiento, pues sería al mismo tiempo testigo y participante de estos procesos, en las marchas por la exigencia de justicia y en contra de la violencia machista, conmovida siempre por un afecto político. Las fotografías de las desaparecidas afectan por la experiencia que se inscribe desde y en la marca de género, traducida en problemas como el machismo, el desempleo y el feminicidio. Por otro lado, las imágenes de la desaparición en México se han construido en torno a la documentación de esas mismas violencias y no, como afirma Déotte, desde el vacío o el daño, lo que relaciona la posición del espectador con la justicia y, en ese mismo sentido, con la acción política. Esta espectadora que aquí propongo no espera el gran suceso, no desde la escena histórica, no como actora de progreso, sino desde la interrogante y desde un sentido de extrañamiento. El espectador en la era de la desaparición de Déotte no asiste a la escena revolucionaria, pero la espectadora en la época de la desaparecida sí asistió a la escena de opresión; el espectador conoce la escena revolucionaria por las noticias que leyó, pero la espectadora conoce la potencia revolucionaria por las marchas a las que asistió. Por todo esto cabría proponer ya no una obra de arte en la época de la desaparición, sino más bien en una actualización local, una fotografía en la época de la desaparecida.

Portadores de memoria

A continuación ahondaré en la función mnemotécnica de la fotografía; esto es, pensarla como marca productora de una memoria de aquello *que ha sido*. No es ninguna novedad pensar la fotografía como una técnica de la memoria; sin embargo, quiero vincular aquí la reflexión teórica de autores como Barthes, Tratnik o Didi-Huberman en relación con los actuales procesos de desaparición y los contextos locales de éstos⁸¹. Me interesa acercarme a la fotografía como forma

⁸¹ Habría que señalar las diferencias entre este contexto y, por ejemplo, el París de Roland Barthes; la Eslovenia de Polona Tratnik o incluso la exposición de Altamirano en el Museo Reina Sofía, en Madrid, del que habla Jean Louis Déotte.

de memoria en tanto que posibilita una fabulación, una narración en oposición a los mecanismos de borradura e invisibilidad, esto es, como dice Tatnik, *hacer la presencia* por sus características técnicas, las cuales producen una diferencia o alteridad. Al poner en tensión la oposición entre presencia y ausencia, la fotografía adquiere un potencial en relación con lo político. Frente a los procedimientos de desaparición, confusión o borradura que implican a la imagen de la desaparecida y que a lo largo de esta tesis he señalado, la fotografía (como lo han hecho ver distintos autores a nivel de la teoría, pero también desde el activismo político de las madres y familiares) es una resistencia continua frente a los procesos de desaparición.

Partimos de que los procesos que tienen que ver con la desaparición, desde los movimientos de búsqueda de personas, han construido una estética usando distintos soportes: bordado femenino, pintura infantil, silueta, instalación y fotografía, ocupando ésta última un lugar especial en estas imágenes por las relaciones políticas que ella misma ha establecido. Sin embargo, quisiera señalar que al producir la genealogía de las imágenes de las desaparecidas a las que me he referido en páginas anteriores, de su materialidad y sus soportes, nos damos cuenta que contienen las voces silenciadas: niños y niñas, mujeres, indígenas, opositores políticos, defensores del territorio, entre muchos otros. Esta estética es pensada aquí como una forma de sensibilidad, una producción de sentido con un lugar de enunciación que tiene que ver con procesos de duelo y de reclamo de justicia, y en la que se reconocen distintas “comunidades sentimentales”, dice Jean Louis Déotte; de manera que entiendo la fotografía como una imagen persistente, pesada, dolorosa, pero también con el potencial político del reclamo de justicia y una posibilidad de duelo en lo común.

Para ampliar esta idea, acudo a uno de los textos fundamentales para la teoría de la fotografía, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía* de Roland Barthes. En esta aproximación, el autor hace un recorrido por las distintas variantes que han abordado la fotografía, pero se separa de los acercamientos externos al objeto que es la foto misma, como serían los sociológicos, semiológicos o incluso psicoanalíticos. El gesto del que parte Barthes es preguntarse cuál es la esencia de la fotografía, marcada en parte por lo técnico pero también por su propia ontología, por aquello que sería lo propio de la

fotografía. Paradójicamente, lo propio de la fotografía, pensado en relación con su técnica estará siempre referido a dos factores: el tiempo y la presencia, factores que al montarse plantean una diferencia de la condición propia de la fotografía. Por esta misma condición, este trabajo de revisión hace pensar continuamente a Barthes en la muerte como metáfora de la fotografía. Para Barthes, todo lo fotografiado responde a un instante que ha sido, y que técnicamente significa una marca sobre el papel que persiste al propio paso del tiempo. La fotografía es algo *que ha sido*: “Lo que la fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá reproducirse existencialmente. En el acontecimiento no se sobrepasa jamás para acceder a otra cosa.” (29) Lo fotografiado está en el pasado, se queda allí; como tal, su persistencia es absolutamente imposible fuera de la reproducción técnica que implica la fotografía.

Al igual que la teoría de Ginzburg, la propuesta de Barthes obliga a pensar la fotografía como una materialidad del pasado que persiste en el presente, que da cuenta de la presencia de lo desaparecido, podríamos decir. Sin embargo, en cuanto a la relación de la fotografía con el referente, a pesar de estar unidos, no pueden pensarse como signos, pues pensar la fotografía como signo sería pensarla como lenguaje, desde una tradición semiótica, con una relación de arbitrariedad y necesidad (véase el trabajo de Benveniste) entre el significado y el significante, entre imagen y concepto; el interés de Barthes se enfoca, por otro lado, en señalar la presencia y al mismo tiempo la ausencia de ese referente.

Al ver la fotografía de su madre, ya difunta para el momento en que escribe, Barthes señala que es *casi* su madre; es evidente que la fotografía es y no es el referente. En ese mismo sentido, la fotografía, al ser un acontecimiento pasado en el presente trae consigo todo lo que se recuerda en un ejercicio de memoria que él describe también como diferencial:

[...] mientras que contemplando una foto en la que ella [la madre de Barthes] siendo yo niño me estrecha contra sí, puedo rememorar en mi interior la suavidad arrugada del crespón de China y el perfume de los polvos de arroz... Según van apareciendo esas fotos reconozco a veces una parte de su rostro, tal similitud de la nariz y de la frente, el motivo de sus brazos, de sus manos [...] No era ella, y sin embargo tampoco era otra

persona. La habría reconocido entre millares de mujeres y sin embargo no la <<recontraba>>. La reconocía diferencialmente, no esencialmente (118).

Es importante la forma en que Barthes señala esta relación de la fotografía con la memoria porque señala, en su producción técnica con la referencia, un *casi*. Ese *casi* implica una diferencia importante en los procesos políticos de la búsqueda de desaparecidas y desaparecidos en nuestro contexto, puesto que esa diferencia entre lo que fue y la fotografía misma no solo hace pensar en una relación de identificación jurídica, sino que abre un potencial a los ejercicios de fabulación: ¿Dónde están esas mujeres? ¿A qué tipo de violencia se enfrentan? ¿Qué camino siguieron y a dónde las llevó? ¿Por qué no paran de aparecer esos carteles de búsqueda? “A dónde se fue, a qué lugar y dónde la pudiera encontrar [...]” (Zavaleta, sobre el testimonio de Victoria Delgadillo Romero, 89).

Fabular frente a esas imágenes es construir narrativas bifurcadas que se inscriben en distintos discursos que van de lo doloroso a lo político.

La diferencia como parásito en este tipo específico de enunciaciones encarnada en la fotografía nos lleva a pensar la imagen no solo como referente de lo muerto, diría Barthes, sino como forma de reclamo social. La imagen de las desaparecidas y los desaparecidos, como ocurre con las fotografías, es una forma de hacer de la ausencia una presencia, y en ese mismo sentido, hacer un trabajo de memoria y narración, puesto que todo ejercicio de memoria es un ejercicio narrativo.

Del mismo modo que existe el ejercicio sensible que Barthes tiene con su madre, los padres de las desaparecidas y desaparecidos no solo señalan las fotografías de sus hijos para dar cuenta de un momento que ha sido, de una persona que no está, sino que a partir de ella construyen memorias, relatos y discursos con los que piden su aparición con vida y exigen justicia, sí individual, pero también nacional. Por un lado, las madres y padres de las desaparecidas y desaparecidos llevan las fotografías en sus playeras, rebosos rojos, pancartas o posters para difundir la imagen de sus hijas o hijos y así encontrarlos, pero también esas mismas imágenes se constituyen en marcas, en signos que piden

justicia y que son usados muchas veces como consignas para elevar sus demandas al Estado.

Jean Louis Déotte recuerda el testimonio de Hebe de Bonafini, quien frente a tantas negativas a sus demandas de *habeas corpus* por parte de los militares argentinos durante la dictadura empezó a dudar de la existencia de sus hijos. Aquí la fotografía sirve para probar la existencia de que sus hijos no están, pero que en algún momento estuvieron, “es por esta razón que el arte de la desaparición requiere de la fotografía y, más generalmente de las huellas de una impresión: de cómo un objeto tuvo que dejar físicamente sus huellas en un soporte” (Déotte 156). Por ello mismo, la importancia de que las fotos se carguen, se muestren, se reproduzcan, en lugar de que se archiven. Que se conozca públicamente que estas mujeres ya no están y que deben aparecer de vuelta.

El testimonio de Victoria Delgadillo Romero da cuenta de la impresión que todos los días le causa la fotografía de su hija, Yunery Citally Hernández Delgadillo, puesta en un espectacular mandado a hacer como ficha de búsqueda. Para ella, el rostro de su hija desaparecida representa una presencia reiterante a tal grado que parece darle los buenos días cada vez que pasa en el camión urbano (Zavaleta 89). A continuación, transcribo su testimonio, recogido por el periodista Noé Zavaleta, donde relata los efectos que la imagen de su hija mantiene en ella:

El rostro de Yunery Citlally se encuentra estampado en un anuncio espectacular de 12 por 8 metros. Su cabello es castaño oscuro con rayos rojos. La enorme lona, auspiciada por la PGR, pide el apoyo ciudadano para “ayudar a regresarla a casa”. La joven, de 1.75 metros y 26 años, se extravió el 28 de noviembre de 2011; han pasado seis años y Yunery hace falta en casa.

Relata [Victoria Delgadillo Romero] que el primer año se lo pasó pegada a la computadora, revisando notas periodísticas, acudiendo a las planchas del forense a ver los “cuerpos que se encontraban” y que se iban apilando en los refrigeradores. “Descuidé a mis otras dos hijas y a mis dos nietos (de cuatro y ocho años al momento de la desaparición). Al más grande le expliqué que estaban desapareciendo personas: ‘No encuentro a tu mamá, hay mucha gente mala por acá’. Yo tengo tres hijas, es difícil aceptar que tienes una hija desaparecida... La licenciada de la procuraduría me pidió

una foto de mi hija, que la iban a subir a la plataforma de la PGR y al pizarrón. Un mes después, ni la subieron a la procuraduría ni al pizarrón. Discutí con ella, le grité que no tenían nada [...] Nunca me imaginé tener que ir a un cementerio, tener que ver y esperar lo que están sacando; ver tanta gente como yo, esperando lo mismo. Nunca pensé llegar a la Ciudad de México, estar en la SIEDO, la PGR, en la Policía Científica, que te expliquen y hablen de restos óseos, de cómo van a realizar los estudios. Nunca imaginé empezar a conocer todo eso [...] Nunca pensé ver a mi hija en un espectacular, en un camión, en una ficha. Nunca pensé estar pasando por esto, lloro cada que la veo en un nuevo lugar y le digo: nunca pensé en llegar a tanto y verte así [...]’ (89-93).

En el testimonio se nota la tensión que relaciona presencia y ausencia, representada en el retrato de la hija desaparecida, en relación con un desdoblamiento de tiempos narrativos que hablan del pasado, pero también del presente y por supuesto del futuro, que la hacen hablar incluso con el retrato de su hija: “Te amo, hija, no sabes cuánta falta me haces” (89). Las relaciones de género, y por efecto, de maternidad, trastocan la posición de Victoria Delgadillo Romero y sus familiares, produciendo un dolor específico y un ejercicio de memoria mezclada con rabia.

El retrato, volviendo a Barthes, es una constante diferencia, es una alteridad que no permite que ninguna explicación única se encumbre. La fotografía del retrato, “es una empalizada de fuerzas. Cuatro imaginarios se cruzan, se afrontan, se deforman. Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte” (Barthes 41-42). Es por ello que existe, también, esta confluencia de tiempos entre el pasado (lo que ha sido), el presente y el deseo de un futuro; es una posición liminal que produce una experiencia que el autor francés llama espectral: “La fotografía [...] representa ese momento tan sutil en que, a decir verdad, no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto: vivo entonces una micro experiencia de la muerte[...] me convierto verdaderamente en espectro” (42). Reconozco que el desarrollo teórico de Barthes no parte de la tragedia de la pérdida de una hija o un hijo, la

desaparición en los contextos actuales; sin embargo, su acercamiento a la fotografía como espectralidad es retomada porque en la fotografía de las desaparecidas y los desaparecidos, como en el testimonio de Victoria Delgadillo Romero, también confluyen estos tiempos anacrónicos que llevan a describir su encuentro como una experiencia espectral también, donde ningún sentido ni explicación son suficientes para cerrar la significaciones de esos retratos. Más bien los retratos de las mujeres y los hombres desaparecidas y desaparecidos está atado a la simultaneidad de la muerte y la vida; no hay una clara distinción entre ellas como objeto/sujeto o presencia/ausencia, sino que se trata de una posición liminal sujeta a las múltiples diferencias que la fotografía implica. Por estas mismas características espectrales, la tensión entre lo vivo y o muerto, la sujeción a esa misma situación liminal, habla de una estética y una técnica que contiene ya en sí misma el problema de la desaparición.

En este sentido, en la actualización de esta lectura que Barthes hace de la fotografía, podemos decir que las imágenes de las desaparecidas y los desaparecidos producen un *punctum*. El *punctum* para Roland Barthes es la herida hecha por el encuentro casual con una fotografía que se asemeja a un objeto cortante, que punza o lastima; esto es, un elemento que encontramos azarosamente en algunas fotografías y que nos obliga a verlas, a sentir algo por ellas, a experimentar un dolor específico entre lo que se muestra y lo que vemos. Hay que señalar que aquello que nos punza es distinto en las diferentes fotografías, puesto que parece pertenecer a un ámbito del subconsciente que nos llama a fijarnos en determinados detalles que ya nos parecen significativos. Cada *punctum* es diferente para cada espectador, o cada contexto del espectador, y no es algo que este fijo en las fotografías. En el caso de las imágenes de las desaparecidas lo que nos punza, lo que nos hiere, es la marca de género que contiene cada una de ellas, pensándola siempre como una diferencia y no como una norma. Puede describirse como una marca que está en el inconsciente y que mediante cierta imagen, como en la memoria involuntaria de Benjamin, aflora y corta, hiere en un acto que pareciera también mnemotécnico.

La marca de género que contienen esos carteles asalta porque a partir de una experiencia individual pasa ser una experiencia colectiva para las mujeres. Al ver un cartel de búsqueda de una mujer, no podemos evitar pensar en los motivos

de la desaparición y los efectos que ésta puede tener, enmarcándose ella en la violencia de género a la que las mujeres continuamente estamos sometidas.

Sin embargo, este *punctum* de la imagen no es solamente la herida que se produce al ver determinadas fotos, también es un espacio de posibilidad que podemos relacionar con una determinada lucha por las desaparecidas y los desaparecidos. Como afirma Barthes: “Como Spectator, solo me interesaba por la Fotografía por sentimiento; yo que quería profundizarlo no como una cuestión (un tema), sino como una herida: veo, siento, luego noto, miro y pienso” (58). Y para el autor francés esta capacidad de producir una reflexión a partir de la mirada de la fotografía es un acto subversivo. Yo completaría esta idea pensando el *punctum* que produce la imagen de las desaparecidas no solo como mera producción de dolor, sino como una fuerza intempestiva que produce luchas políticas por el retorno con vida, en primer lugar, pero también por el cese de la violencia en contra de las mujeres, en específico. Podría decirse, con Butler, que hay una capacidad política en el duelo (*Vida precaria*); no como duelo por la muerte de ellas y ellos (porque hay una resistencia a pensarlas como muertas), sino como un reconocimiento de la vulnerabilidad colectiva, pues que como apuntaría Polona Tratnik, la fotografía es indispensable para los procesos de duelo común porque produce la presencia de las y los ausentes. O en otro sentido, el *punctum* de ciertas fotografías es “entonces una especie de sutil más allá del campo, como si la imagen lanzase el deseo más allá de lo que ella misma muestra” (Barthes 99). Lo que se posibilita es un más allá del cuadro, más allá de la misma fotografía, bajo una narración que “ayuda a constituir la memoria de las luchas sociales que, ellas sí, dignifican la memoria de las víctimas a la vez que demandan la investigación y el cese de la violencia letal como únicas formas de reparación” (Lindig 14).

Pensando en esta actualización de la propuesta teórica de Barthes, podría decirse que mi interés es señalar cómo piensa la fotografía en su propia experiencia, profundizando en los retratos que a él le interesaban (su hermano, su madre, su propia imagen). Podemos decir que el tema de esta investigación surge de un modo similar, a partir del encuentro azaroso con la fotografía de una desaparecida, en la calle. A diferencia de Barthes, quien desde su recorrido propone una teoría universal del sujeto ante la Fotografía, yo quiero pensarla no desde lo universal, sino desde lo singular y lo político. En este sentido también

puede decirse que las fotografías son experiencias que se configuran en memorias específicas, memorias de luchas en este caso. Experiencias que se inscriben en el cuerpo y que se preparan para ser leídas en un tiempo distinto y de formas diversas.

La fotografía, más que un signo, es una marca por distintos motivos. En un primer momento, otra vez técnicamente, por la propia forma en la que se construye su materialidad, pues es la marca que deja el referente en una superficie sensible gracias a un juego de luces. Y en segundo lugar, en tanto los procesos sociales de violencia, las marcas de ésta guían la narración que se produce y se inscriben de la memoria de la sociedad.

En “Firma, acontecimiento, contexto”, Jacques Derrida aborda el tema de la comunicación a partir de un análisis de las condiciones estructurales que la posibilitan pero al mismo tiempo la imposibilitan, específicamente, a partir de la idea de marca en lo que él llama escritura. Para Derrida, la escritura no son necesariamente los grafos alfanuméricos, está conformada por marcas, que tendrían como condición básicamente dos características: por un lado, la ausencia y, por otro, la iterabilidad. Leyendo a Condillac, como a muchos autores de la tradición que reafirman la experiencia del ser como presencia, según Derrida, la ausencia estaría presente en cualquier tipo de comunicación. Pensando en un ejercicio de escritura, apunta Derrida, ésta estará condicionada siempre por la ausencia del destinatario en el mismo momento en el que se escribe, pero también por la ausencia del emisor al momento en que se lee. Por otro lado, la ausencia se da como la modificación continua de cualquier presencia en la forma de transmitir experiencia. Esto es, “la representación suple regularmente la presencia. Pero, articulando todos los momentos de la experiencia en tanto se compromete en la significación [...] esta operación de suplementación no está exhibida como ruptura de la presencia sino como reparación y modificación continua, homogénea de la presencia de la representación” (Derrida, “Firma” 354). Esto quiere decir que todo acto de comunicación, incluso la misma experiencia, es una marca en la que está ausente la presencia de lo que se habla. Marcar significa expresar, representar, recordar, hacer presente, porque ese presente está ausente, el signo así “nace al mismo tiempo que la imaginación y la memoria en el momento en que está exigido por la ausencia del objeto en la percepción presente”

(354). La marca está estructurada por esta ruptura de la presencia, “la muerte o la posibilidad de muerte del destinatario inscrita en la estructura de la marca” (Derrida, “Firma” 356).

Por otro lado, la condición de iterabilidad supone que en ausencia de la presencia, la escritura tendría que poder repetirse, estaría hecha para poder repetirse, reiterarse. La escritura así,

es preciso que sea repetible –reiterable– en la ausencia absoluta del destinatario o del conjunto empíricamente determinable de destinatarios. Esta iterabilidad (iter, de nuevo vendría de *itara*, ‘otro’ en sanscrito, y todo lo que sigue puede ser leído como la explotación de esta lógica que liga la repetición a la alteridad) estructura la marca de escritura misma, cualquiera que sea el tipo de escritura (pictográfica, jeroglífica, ideográfica, fonética, alfabética, para servirse de estas viejas categorías). Una escritura que fuese estructuralmente legible –reiterable- más allá de la muerte del destinatario no sería una escritura (Derrida, “Firma” 356).

La iterabilidad es así, para Derrida, la capacidad de repetición y a la vez la capacidad de ruptura de un contexto original. Toda escritura, toda comunicación, toda experiencia es iterable porque es repetible, porque es separable de cualquier emisión. La experiencia misma puede pensarse como una marca, como una huella diría Derrida en otras aproximaciones, no desde la presencia, sino de la propia ausencia y condición iterable, repetible.

La fotografía de las desaparecidas y los desaparecidos es una marca en el sentido en que Derrida explica la escritura, porque parte de estas dos condiciones, el carácter de ausencia y su poder de reproducción, de iteración. Las fotografías de las desaparecidas y los desaparecidos implica la ausencia de la presencia de ellas y ellos en su sentido estricto, de su referente inmediato, pero a la vez persiste en su carácter de marca, está allí como huella de la ausencia, y a la vez persistiendo en la alteridad que al reproducirse multiplica las diferencias que contiene. La ausencia de un referente que dote de sentido a la imagen, de un origen, de una presencia, produce distintas lecturas de esa imagen: algunas tendrán que ver con el género, otras en relación a la maternidad, otras en relación con la edad, con la clase social, con el origen étnico o la orientación sexual.

Entender las fotografías de las desaparecidas y los desaparecidos que se presentan en las calles, en los anuncios o en las marchas, permite diseminar un sentido único (Derrida) para multiplicar las posibilidades de lectura. Estas posibilidades poco tienen que ver con lo académico o teórico, sino más bien con las distintas formas de violencia que recaen en estas figuras del discurso social. Al mismo tiempo, entender este tipo de imágenes como escrituras de lo social, permitiría hacer a cada una de esas figuras su respectivo trabajo genealógico que dé cuenta de la historia o las memorias que cada una acumula. En esta tesis me he detenido en el ejemplo de las mujeres, pero podrían buscarse esas marcas y multiplicar lo que puede saberse de ellas.

Por otro lado, pensar las imágenes como marcas permite describirlas en un carácter técnico que posibilita su repetición. Los carteles de búsqueda se repiten y reproducen como huellas en los espacios públicos. Esta iterabilidad precisamente lo que permite es ubicarlas en el campo de la lucha social (en manifestaciones, marchas o exigencias de búsqueda) pero también en el campo de la fotografía documental contemporánea.

La experiencia fotográfica, entonces, se inscribe en diversas manifestaciones que producen formas de memoria diversa. Tal es el caso del uso de la fotografía en las luchas que visibilizan el problema de la desaparición en México, pero también en propuestas de fotografía más ligadas al campo del arte. Tal es el caso, por tomar un ejemplo de entre muchos en nuestro contexto atravesado por la violencia, de fotógrafos como Yael Martínez, Sara Gómez o Sonia Madrigal, quienes desde diferentes miradas se aproximan a las imágenes de las desaparecidas, documentando los procesos de búsqueda y los ejercicios de memoria que de allí se desprenden, señalando también las ausencias. El trabajo de Madrigal, por ejemplo, consiste en fotografiar los lugares en que se han cometido feminicidios, colocando en ellos la silueta de una mujer hecha con un espejo. En este ejercicio de memoria podemos ver el señalamiento de la ausencia a partir de una marca que se repite en todos los lugares donde hacen falta mujeres, siendo el espejo una manera de construir narraciones sobre la violencia de género a partir de la mirada.

Polona Tratnik, en su libro *Hacer la presencia*, reflexiona sobre la fotografía contemporánea a partir de las ideas de Barthes y Derrida para poder

estudiar prácticas artísticas que trabajan en los límites de la vida y la muerte. La idea de Tratnik es que la imagen es tanto una alegoría de lo que ha sido (como apunta Barthes) como una resistencia a la misma muerte: “Tanto la enumeración como –y sobre todo– la toma de fotos de sí mismo resulta, de esta manera, la anotación ritual del transcurso del tiempo y de la vida que se extingue; es decir, representa, a la vez, tanto la producción de la muerte como la producción de la vida. La fotografía produce la muerte, pero el retratado produce la vida, cuya característica principal es la mortalidad” (105). Los ejercicios documentales de la fotografía parecen inscribirse en esta relación entre resistencia a la muerte y producción de memoria presente.

Y es en este sentido que aquí pienso que la fotografía crea presencia a partir de la ausencia. La iterabilidad obliga a la repetición y al mismo tiempo a la diferencia. Las fotografías en las calles, los carteles, los usos de los retratos en las marchas feministas y, finalmente, las madres y los padres que se visten con el rostro de sus hijas e hijos desaparecidas y desaparecidos son la repetición de esa misma marca de violencia.

Ahora bien, quisiera terminar esta actualización de la teoría de la fotografía con una reflexión en torno a una de las obras más conocidas de Georges Didi-Huberman. En el comentario que este autor francés hace a la exposición montada en el museo Reina Sofía en Madrid (de 2010 a 2011) sobre la retrospectiva del historiador de arte alemán Aby Warburg, llamada *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, Didi-Huberman teoriza sobre *Mnemosine*, obra maestra de Warburg, “un atlas de imágenes que constituyen una obra de referencia para historiadores de arte y artistas, ya que implica una cosmovisión susceptible de recomponerse una y otra vez a través de un juego de asociaciones” (Reina Sofía). Obra que para el mismo Didi-Huberman es un referente en la reflexión sobre las imágenes, que le permite pensar el potencial que tienen éstas frente a las memorias y sus ejercicios. En las propias palabras de Didi-Huberman, “El atlas de imágenes fue así el obrador de un pensamiento siempre potencial –inagotable, poderoso e inconcluso– sobre las imágenes y sus destinos [...] además matriz de cuestiones nuevas que cada afinidad de imágenes estaba –y continúa estando hoy, ante nuestros ojos, como en espera– llamada a suscitar, en cada lámina y de láminas en láminas” (“Atlas” 60).

La figura del Atlas es para Warburg una relación entre mitología y metodología, alegoría y autobiografía, con referencia a la representación cósmica del titán que carga el orbe según el imaginario más común⁸². Según el mito griego, Atlas, derrotado por los dioses olímpicos en la guerra en contra de los titanes, es condenado a cargar la bóveda astral. La imagen le sirve a Warburg para dar cuenta de su propio proyecto, un montaje que contiene las imágenes de la historia del mundo (o parte de ellas) que puestas en 60 paneles permiten un ejercicio de asociación producto de la memoria. Atlas, a la vez, también es un personaje mitológico castigado, que sufre al poder apenas sostener sobre sus hombros el eje del mundo; es una composición “dialéctica entre *pathos* y potencia” (Didi-Huberman, “Atlas” 62), entre el dolor infligido por el castigo y la fuerza con la que resiste y mantiene sobre sus hombros: “Portar manifiesta, pues, la potencia del portador, y, así mismo, el sufrimiento que aguata bajo el peso que lleva. Portar es un acto de valor, de fuerza y también de resignación, de fuerza oprimida: son los vencidos, los esclavos, los que más intensamente siente el peso de lo que portan” (Didi-Huberman, “Atlas” 62). Y lo que porta este Atlas en la alegoría de Warburg no es otra cosa que la memoria como marca. En el contacto que el cuerpo del titán tiene al sostener la bóveda celeste queda grabado el saber de los astros. Como apuntaría tanto Warburg como Didi-Huberman, el portar la bóveda celeste le confiere a Atlas la potencia de conocer que “le confiere el hecho de estar en contacto directo con la bóveda celeste y el movimiento de las estrellas” (Didi-Huberman, “Atlas” 66). Ese saber (saber trágico, saber impuro, saber inquieto e incluso funesto) se convierte en marca que se acumula en la figura trágica de Atlas, trágica porque tanto él como su saber quedan inmovilizados en el castigo dado por los dioses, además de que, como marca, tanto en el mito como en el trabajo de Warburg, las imágenes celestes o históricas se acumulan, se reiteran, se repiten para construir una narración. En este sentido el conocimiento que acumula Atlas es dado por el dolor; Atlas porta la memoria, carga la memoria y sufre y resiste con ella.

⁸² En el panel dos del trabajo de Warburg, Atlas se presenta “con las facciones del célebre Atlas Farnesio del Museo Arqueológico de Nápoles; figura monumental de mármol descubierta y restaurada en el siglo XVI, esculpida entre el 50 y 25 a. C. aproximadamente [...] Aby Warburg lo convertirá en el *ammonitore*, podríamos decir, o figura emblemática, no solo de la lámina en la que aparece, sino quizá de todo su atlas” (Didi-Huberman, *Atlas* 61).

En el sentido que le dan tanto Warburg como el comentario de Didi-Huberman de la imagen del titán, me parece que esta imagen puede pensarse como una imagen actual en el México de las desaparecidas y los desaparecidos. Como condenados al sufrimiento por llevar la memoria en los hombros, las madres y los padres de las desaparecidas y desaparecidos son esa nueva imagen de Atlas que lleva el mundo en sus hombros. En las manifestaciones del 10 de mayo, por ejemplo, las madres aparecen como figuras que concentran un gran dolor en la búsqueda de sus hijas e hijos y que, al igual que el titán, llevan una memoria casi encarnada en sus espaldas, encarnada, también, en imágenes: los retratos de sus desaparecidas y desaparecidos. En este sentido, las fotografías se vuelven memoria, una marca que se repite, y que con su peso curva las espaldas de sus portadoras y portadores. El saber que ellas contienen, sin duda, es un saber que sufre y resiste como Atlas; sufre porque no se cansa de reclamar la aparición con vida de las mujeres y hombres que no están, pero a la vez con la determinación de una resistencia al olvido, al olvido de sus desaparecidas y desaparecidos.

En este sentido, las fotografías no son meros retratos que señalan un “esto ha sido”, una muerte, como apuntaría Barthes, un retrato de las personas; se constituyen más bien como saberes impuros usados en luchas actuales frente a la desaparición, la violencia de género y el feminicidio. Saberes que se constituyen, como arriba señalábamos, como saberes sometidos que luchan por emerger en una actualidad mexicana. Las madres y los padres se convierten en buscadoras y buscadores, rastreadoras y rastreadores de indicios, huellas y marcas, que los llevan desde la demanda de justicia al Estado mexicano a las búsquedas en las fosas comunes y clandestinas, en caravanas nacionales de búsqueda de personas o en el trabajo de memoria, rescatando de los archivos algún dato que pueda ayudar en su lucha.

Su experiencia y su saber, aún desde el sufrimiento y la resistencia, es fecundo en un campo político. Retomando el mito griego,

cuentan que Perseo fue a visitarle un día, pero Atlas le negó la hospitalidad temeroso de que la manzana de oro del jardín de las Hespérides fuese robada. Entonces, Perseo ‘le presentó por la izquierda’ la faz horrenda de Medusa. De cuerpo entero [...] Atlas se convirtió en montaña; su barba y sus cabellos se tornan bosques, sus hombros y sus brazos colinas; lo que fue

su cabeza se alza en la cumbre de la montaña; sus huesos se transmutan en piedras. Luego, su cuerpo agrandado en todos los sentidos, cobra un inmenso desarrollo y el cielo con todos sus astros descansa por entero sobre él'... Tal será la gran lección de este mito: un castigo transformado en saber inmenso, un exilio transformado en territorio de abundancia (68-69).

Como en la experiencia de Atlas, tal vez el saber de las madres y padres, esas titánides y titanes, transforme el castigo de llevar a cuestas la memoria de este periodo histórico en una política común del duelo que se resista a dar por muertos, que se resista a dar por olvidadas.

Capítulo IV. Las imágenes del intersticio

En relación a los capítulos hasta aquí propuestos para el análisis de la imagen de la desaparecida, esta última parte de la tesis se desarrolla en torno a dos ámbitos importantes para la reflexión de las formas estéticas y políticas: el de la imagen y el del espacio. Si bien había abordado en los capítulos anteriores de distintas formas la reflexión sobre la imagen, la violencia y la memoria, incluyo aquí la categoría de espacio porque esta juega un papel importante en el análisis de la experiencia de violencia en contra de las mujeres: en primer lugar, porque el espacio público, determinado por una estructura social patriarcal, es uno de los lugares donde las mujeres son violentadas y, en específico, son sustraídas, son desaparecidas; pero, en segundo lugar, también porque el espacio público es el lugar de la emergencia de una imagen espectral, que parasita la narrativa social de dominio y control. El objetivo último del capítulo es centrarme en una práctica de toma del espacio por la imagen, la cual se injerta en el espacio en donde la violencia de género está normalizada. Como lo he señalado en capítulos anteriores, este análisis parte de la imagen de violencia en relación con el género, anudada al discurso que legitima y reproduce el silencio, la borratura y la sustracción de mujeres, condiciones que, señalo aquí, se insertan en un espacio que no solo contiene y produce prácticas violentas y letales en contra de las mujeres, sino que además las sublima en representaciones rentables⁸³. Lo que se busca en este capítulo es mostrar cómo hay intersticios, reductos o vertederos en los que la imagen como gesto (como mirada), como espectralidad (en los carteles e intervenciones) o como acción (feminista) problematizan la hegemonía de una imagen totalizante de la ciudad (higienista, propia del estado de violencia que se da en contra de las mujeres) limpia, homogénea, segura, armónica con el sistema capitalista o, al mismo tiempo, insegura, violenta, depredadora. En síntesis, como he expuesto en capítulos anteriores, el objetivo de esta última parte es mostrar que siempre hay algo que impide los discursos totalizantes que han borrado

⁸³ Como con los procesos alquímicos que pretendían convertir el carbón en oro, aquí nos referimos a un proceso que transforma las inscripciones de violencia en el cuerpo de mujeres en imágenes, fotografías o discursividades que representan esas formas como objeto de un deseo patriarcal a través de determinadas operaciones retóricas, que más adelante abordaremos.

históricamente a las mujeres, y que aquí describiré como un espectro que vive en los intersticios de la ciudad.

Así, lo que trataré de mostrar son los lugares por los que se cuele una imagen espectral que aparece por un lado producida por las lógicas de lo urbano, y por el otro apropiada e injertada en los intersticios de la misma ciudad, construyendo espacios de diferencias políticas y estéticas; este trabajo, así, quiere pensar esas manifestaciones de micropolítica que acontecen en los reductos de la ciudad, dando paso a la reflexión en torno a una heteronomía de la imagen y de la urbe. Después de este acercamiento a la imagen intersticial de la desaparecida, en la última parte de este texto trataré de pensar a la ciudad como un espacio estratificado en que imágenes, narrativas y memorias están montadas, eso que Benjamin pensaba como *constelaciones*, o *montajes* visuales, en términos de Didi-Huberman, útiles en una interpretación para el porvenir político y estético.

El espacio y violencia

Retomaré en primer lugar una serie de conceptos desde donde se entiende el espacio como producto y productor de relaciones sociales, sobre las que se ha desarrollado cierta concepción económica y política sobre lo urbano (Lefebvre, Harvey y Massey). La ciudad como proyecto moderno y civilizatorio es ese lugar creado, modelado y ocupado por actividades sociales en el curso de un tiempo histórico, y en donde se combinan idealidades, prácticas, símbolos e imaginarios, siendo así, la representación del espacio y el espacio representado son condiciones reforzadas mutuamente (Lefebvre, 130). En un segundo momento, y a partir de las lecturas que proporcionan dos autoras (Calveiro y Segato), en tanto los temas de desaparición y violencia de género, la idea es llevar la reflexión sobre el espacio controlado, distribuido y productor de relaciones sociales a una crítica de género; esto es, reflexionar frente a la experiencias de desaparición y violencia de género, la relación entre espacio y género que de alguna manera produce relaciones sociales específicas de desigualdad.

Henri Lefebvre propone que “el espacio social no es una cosa entre las cosas, un producto entre los productos, más bien envuelve a las cosas producidas y comprende sus relaciones en su coexistencia y simultaneidad. En tanto que resultado de una secuencia y de un conjunto de operaciones, no puede reducirse a

la condición de simple objeto” (130). Como podemos observar, las acciones que sustentan el espacio remiten unas al universo de la producción, y otras al universo del consumo. De este planteamiento surgen nuevas preguntas: ¿qué relación guarda el espacio social con la producción? Y si nosotros lo pensamos desde la imagen productora de subjetividades (Rolnik y Guattari), tendríamos que preguntarnos ¿qué relaciones, qué subjetividades plantean las imágenes de las mujeres que pueblan nuestras ciudades? Producción y propiedad (Lefebvre 129) van a ser los puntos claves a desarrollar. Podemos afirmar que el espacio es una relación social, pero inherente a las relaciones de propiedad, (a las propiedades del suelo, de la tierra en particular), y por otro lado está ligado a las fuerzas productivas (que conforman esa tierra, ese suelo):

Producto que se utiliza, que se consume, es también medio de producción: redes de cambio, flujos de materias primas y de energías que configuran el espacio y que son determinados por él. En consecuencia, ese medio de producción, producido como tal, no puede ser separado de las fuerzas productivas incluyendo la técnica y el conocimiento, ni separarlo de la división social del trabajo que lo modela, ni de la naturaleza, ni del Estado y las superestructuras de la sociedad. (Lefebvre 141)

Para Gayle Rubin, como vimos en el primer capítulo, la diferencia entre espacios públicos y privados, y el lugar que ocupan hombres y mujeres en ellos, puede pensarse desde una crítica a la economía política desde las identidades sexo-genéricas. Así, la distribución espacial está dada en tanto un sistema de producción, donde el espacio privado funciona para las mujeres como un lugar de producción de un valor excedente y nunca pagado; la mujer domesticada así, siguiendo el análisis de Rubin, se convierte en mercancía al estar significada por cierto valor desde una economía del género, convirtiendo con ello el tráfico de mujeres en una práctica sustantiva en esas mismas relaciones: “Como en general son mujeres quienes hacen el trabajo doméstico, se ha observado que es a través de la reproducción de la fuerza de trabajo que las mujeres se articulan en el nexo de la plusvalía que es el *sine qua non* del capitalismo” (Rubin 100); desde este análisis de lo económico podemos explicar por qué las mujeres están excluidas del espacio público social y recluidas al espacio privado de lo doméstico y la

domesticación, y que cualquier tipo de trasgresión de ese orden económico-espacial puede merecer un castigo.

Por otro lado, para el geógrafo David Harvey, el espacio, el lugar y el ambiente son los tres conceptos sobre los cuales trabaja toda geografía moderna, pero también la filosofía, la antropología, la sociología y, me atrevería a decir, que una parte considerable de los artistas contemporáneos también reflexionan a través de sus obras sobre ello⁸⁴. Ahora bien, la propuesta de Harvey será trabajar estos conceptos como relacionales. Según el mismo autor, esta idea tiene como antecedente la tesis central de Lefebvre, en donde el espacio es un producto y producción histórica, por lo que cada sociedad y tiempo histórico producirán un tiempo y un espacio específicos, particulares⁸⁵. La pregunta que surge de esta concepción del espacio y que trataré de responder a partir de la imagen de violencia en México y en particular de la imagen de la desaparecida es: “¿cómo, en nuestras circunstancias contemporáneas, estamos construyendo y sosteniendo ciertas nociones de espacio...?” (Harvey 3). Comenzaré a responder a esta pregunta a través de dos textos: el primero es el trabajo de Pilar Calveiro, *Desapariciones, Memoria y desmemoria de los campos de concentración argentinos* y el segundo es el texto de Laura Rita Segato, *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*, en donde podremos observar cómo ciertas constituciones espaciales y temporales están implicadas desde las condiciones imperantes de violencia, en la producción y política hegemónicas que afectan tanto a hombres como a mujeres en estas latitudes. Cabe resaltar la situación de la que parten los dos textos anteriores: uno sobre la desaparición en Argentina durante la última dictadura militar, y otra sobre la violencia de género, el feminicidio y la desaparición de mujeres en Ciudad Juárez, México. Dialogando con la propuesta

⁸⁴ Como apunta Foucault, si el siglo XIX fue el espacio de la reflexión sobre el tiempo, el siglo XX será el del espacio, cosa que se refleja en la disciplina del arte. Podemos enumerar, así, distintas propuestas como el Land art; para fines de esta investigación, y en cuanto al arte y la violencia, podemos mencionar nombres como Teresa Margolles, Sonia Madrigal o Mónica Mayer, de quienes ya hemos hablado.

⁸⁵ Como ejemplo, Harvey nos recuerda que la hora fue inventada en el siglo XIII, el minuto y el segundo fueron invenciones del siglo XVII; sólo recientemente comenzamos a hablar de los nanosegundos. Lo mismo ha sucedido con el sistema métrico. De manera que las medidas de espacio y tiempo que hoy tratamos como condiciones naturales de la existencia fueron de hecho productos históricos de un conjunto muy particular de procesos históricos específicos, alcanzados dentro de un tipo de sociedad determinada (3).

de Harvey, introduzco estos ejemplos para mostrar cómo estas tensiones son, efectivamente, conflictos por el uso de la naturaleza del tiempo y del espacio y por la manera social en la que el espacio y el tiempo son construidos, específicamente en relación a las jerarquías en cuanto al género.

Para mostrar lo anterior, comenzaré por trabajar con una de las formas espacio-temporales más definitorias para la determinación de los ejercicios de poder contemporáneos. De esta manera, Pilar Calveiro recuerda la experiencia de los campos de concentración durante la dictadura militar argentina; según lo explica, el ejercicio del poder de los militares a partir del golpe de Estado de 1976 se sustentó con la construcción y administración de ciertos espacios, entendidos estos como tecnologías de represión y control encargadas de revelar la índole misma del poder (53):

El golpe de 1976 representó un cambio sustancial: la desaparición y el campo de concentración-extermínio dejaron de ser una de las formas de la represión para convertirse en la modalidad represiva del poder, ejecutada de manera directa desde las instituciones militares. Desde entonces, el eje de la actividad represiva dejó de girar alrededor de las cárceles para pasar a estructurarse en torno del sistema de desaparición de personas, que se montó desde y dentro de las Fuerzas Armadas (Calveiro 56).

Para Calveiro, el campo de concentración sólo es posible a partir de la idea de la desaparición en varios sentidos: 1) como tecnología encargada de sustraer los elementos “indeseables” de la sociedad; 2) como espacio que desaparece del seno mismo de la sociedad por su carácter de ilegal, y 3) como espacio que se encarga de desaparecer los cuerpos y los sujetos. Pero paradójicamente el campo de concentración para la autora es inseparable de la sociedad de la que se oculta: si bien los ciudadanos argentinos “negaban” la existencia de los campos de concentración, éstos sólo existen como producto y productor de esa sociedad, funcionan “como caja de resonancia del poder concentracionario y desaparecedor; permite la circulación de los sonidos y ecos de este poder pero, al mismo tiempo, es [la sociedad] su destinataria privilegiada” (Calveiro 237). El campo de concentración como lo describe Calveiro no requería de grandes instalaciones, ya que a grandes rasgos sólo se requería de tres compartimientos, uno para los

interrogatorios-tortura, una enfermería, y otro para los prisioneros. Sin embargo, requería de una complejidad al pensar una relación intrínseca entre el control del espacio y el control de los cuerpos. Como podemos ver en los distintos testimonios, el ejercicio de poder en el campo de concentración depende del espacio:

En campo de Mayo, este tipo de tratamiento consistía en mantener al prisionero todo el tiempo de su permanencia en el campo encapuchado, sentado y sin hablar ni moverse. Tal vez esta frase no sirva para graficar lo que significaba en realidad, porque se puede llegar a imaginar que cuando digo todo el tiempo sentado y encapuchado, esto es una forma de decir, pero no es así, a los prisioneros se les obligaba a permanecer sentados sin respaldo y en el suelo, es decir sin apoyarse a la pared, desde que se levantaban a las seis horas, hasta que se acostaban, a las veinte horas (Calveiro 87).

La importancia de la reflexión de Calveiro radica en que el campo de concentración sirvió, además de como tecnología desde el poder desaparecedor, como productor de sensibilidades al interior y al exterior, puesto que sometía y transformaba los cuerpos según las relaciones de poder establecidas y al mismo tiempo producía una violencia silenciadora de su misma actividad. La instrumentalización del espacio así no se limitaba al campo sino también servía como una instancia de sentido para toda la sociedad argentina, invisibilizando con ello la misma lógica de la desaparición.

En otra geografía e historia, con la revisión del trabajo de Laura Rita Segato, y la experiencia del caso de las así llamadas “muertas de Juárez”, podremos ver una forma de espacio social en que el capitalismo construye el cuerpo de las mujeres a partir de ciertas configuraciones espaciales, temporales y económicas, muy diferentes a las de Calveiro, pues su momento histórico marca las pautas para otros cuerpos y otros espacios.

Según Segato, el espacio fronterizo de Ciudad Juárez no es solamente el territorio donde el cuerpo de las mujeres pelagra diariamente, sino también “un lugar emblemático de la globalización económica y del neoliberalismo, con su hambre insaciable de ganancia” (11). Para la autora, los constantes crímenes

cometidos contra las mujeres en la frontera norte de México, que comenzaron a llamar la atención desde 1993, no son injusticias excepcionales, mucho menos pasionales, sino que son producto de una relación compleja entre el neoliberalismo feroz, la acumulación del capital en ciertas familias de Ciudad Juárez y una forma local en que ciertos poderes se dan a la tarea de administrar la muerte. Así, la producción de cuerpos de mujeres en aquel espacio se integra perfectamente en las relaciones capitalistas que imperan en la ciudad:

El tráfico ilegal de todo tipo hacia el otro lado incluye las mercancías producidas por el trabajo extorsionado a las obreras de las maquiladoras, el valor excedente que la plusvalía extraída de ese trabajo agrega, además de drogas, cuerpos y, en fin, la suma de los cuantiosos capitales que estos negocios generan al sur del paraíso. (Segato 15)

Así podemos retomar el eje sobre el que se ha trabajado en esta reflexión: el espacio como producto y productor de las relaciones sociales. Aquí el ejemplo nos conduce a pensar claramente que la relación capitalista produce un territorio capitalista y a su vez este espacio social produce relaciones capitalistas en la forma de cuerpos-mercancía y cuerpos-desecho. Notaremos, como dice Harvey, que el capitalismo contemporáneo ha sido revolucionario en relación al espacio y al tiempo, redefiniéndolos permanentemente, acorde a sus necesidades y requerimientos. Es decir, el interés de la rotación del capital a través del tiempo, cuanto más rápido rota, mayores ganancias se pueden obtener. Y si miramos la historia de las innovaciones tecnológicas del capitalismo, podemos encontrar que muchas de ellas se orientan precisamente a aumentar la velocidad de circulación del capital y acelerar su rotación. Las innovaciones en la producción técnica, en la publicidad y en el consumo, así como en las finanzas, han cumplido esta tarea (10). En este sentido, hoy en día se puede ver que las mujeres y sus cuerpos⁸⁶ han pasado a formar parte de las relaciones capitalistas como mano de obra en las maquiladoras, como mercancía o producto en los canales del tráfico de personas y como desechos de lo humano, pensando en las muertas halladas en basureros,

⁸⁶ Con esa división me refiero por un lado a la instrumentalización de la mujer como figura del discurso, posicionada jerárquicamente en un lugar de sometimiento, y por otro, a su cuerpo como materialidad objeto de las violencias patriarcales.

en descampados o en las carreteras. Ya lo señalaba Segato en el mismo texto acerca de los feminicidios de mujeres en Ciudad Juárez y su relación con la lógica capitalista: “Pero estoy convencida de que la víctima es el desecho del proceso, una pieza descartable” para los miembros de la fátida⁸⁷(25).

Los modelos económicos contemporáneos plantean por un lado el aumento de la velocidad⁸⁸ de producción, y por el otro, la diversificación de espacios de producción. Como decía Althusser a propósito de los aparatos ideológicos, las formas del capitalismo no pertenecen únicamente a los espacios de manufactura, sino que se piensan como estructura que se integra también al ámbito privado. De ahí entender que la violencia en contra de las mujeres (al pensarlas como mano de obra, mercancías o desechos) esté presente en distintos ámbitos de lo social, tanto en lo público como en lo privado (en las relaciones familiares, en las espirituales, en las relaciones pedagógicas, etc.) Finalmente, con estos ejemplos podemos ver la construcción de espacios y cuerpos dentro de las lógicas sociales contemporáneas, donde la posesión y asesinato de las mujeres no se entiende como algo ajeno de nuestros espacios, sino como lo cotidiano, como lo propio.

En tanto la formación de este espacio de control, es posible pensar aquí cierta estética *ad hoc* con dicho proceso económico y social también en cuanto al género. La producción de imágenes que se adecúan a la producción del cuerpo mano de obra, mercancía y desecho, en los canales actuales de comunicación, es la demasía de lo visual: desde mujeres mercancías, mujeres productos, vistas en la imagen espectacular que se repite y se repite en la televisión y el internet, hasta

⁸⁷ No solo como objeto de violencia, sino en relación a su propia condición como propiedad y mercancía, e incluso en proporciones demográficas, donde al haber “más” mujeres que hombres, estos últimos se dicen con el derecho de tomar a más de una como suya, ironizándolo en el dicho que dice que a cada hombre le tocan 7 mujeres. En este sentido, las mujeres representan una abundante mano de obra.

⁸⁸ Harvey dice al respecto que “los capitalistas también están interesados en algo que Marx llamó la aniquilación del espacio por el tiempo. Esto quiere decir que la reducción permanente de las barreras espaciales es vital para el desarrollo de la acumulación capitalista. Una vez más, esto no es particular de la fase del capitalismo por la cual estamos transcurriendo. Existe toda una historia de innovaciones capitalistas que ha consistido en la superación de las barreras espaciales y, al quedarnos atados a esta aceleración de la rotación del capital, una vez más, nos encontramos con el hecho de que gran parte de la historia de la innovación del capitalismo se reduce a la cáscara de una nuez. El efecto es comprimir el espacio de manera que éste opere cada vez menos como una barrera significativa a la acción comunicativa; es como si la reducción de las barreras espaciales produjera su propia nueva espaciotemporalidad” (10).

la abundancia (de otra forma, pero como un proceso idéntico de producción de sentido) de la imagen de lo que en otro lugar hemos denominado las *mujeres desechables* (de Mora y Monroy “Figura...”), aquellas fotografías que abundan en los periódicos de México y que muestran los cuerpos de mujeres deformados, tirados en los basureros más escondidos del país o depositados, en una práctica cada vez más común, en bolsas negras para basura. Estas mujeres, tratadas como desecho a partir del discurso capitalista de producción-residuo, pasan también a formar parte de las formas visuales de lo social, además de reintegrarse, como una especie de ‘reciclaje’, a los canales de economía en los periódicos que deambulan en los espacios públicos de México. El proceso, ya estetizado por cierto acomodo sensible, se vuelve aún más complejo al pensar que esta imagen-desechable se ha vuelto legión en el imaginario social. Como lo he explicado anteriormente, “a partir de los efectos de distintos ejercicios de violencia del país que tienen que ver con el discurso del desperdicio, [hoy en día] se ha producido un cierto modo de representar al desechable, es decir, se ha construido una estética que incorpora los cuerpos basurizados en función de su comercialización, en función del mercado que compete a la llamada prensa de ‘nota roja’” (de Mora y Monroy, “Figura...” 157). Siguiendo la lógica planteada, esta figura de la mujer desechable entra también dentro de este proceso alquímico, limpiando en ella cualquier signo de podredumbre para insertarla en el ámbito de la prensa pública en el país⁸⁹, lo cual muestra cómo la basura humana, una vez marcada la diferenciación entre lo valioso y no, entre lo útil y lo inútil, regresa al escenario público como una mercancía.

Para concluir esta sección, quisiera cerrar definiendo el espacio, como lo hace Doreen Massey, como una “geometría del poder”, donde más allá de definir la estructuración del espacio como una determinación sólida, éste se debe

⁸⁹ Retomemos aquí, como un ejemplo, el caso del hallazgo de los cuerpos de dos mujeres encontradas dentro de bolsas negras para basura el 18 de agosto de 2015, en la colonia Morelos, del municipio de Temixco, y su posterior representación en los diarios. Aquí es evidente la basurización de los cuerpos de estas mujeres, en el tratamiento, sintomático todo, que refiere a un orden jerárquico que piensa sus condiciones como desechables, pero también podemos ver aquí que determinadas imágenes construyen sentidos propios de ese mismo discurso. La imagen que acompañó la noticia no se resiste a ese discurso, sino que más bien lo reproduce; en la imagen no reconocemos cadáveres humanos, vemos basura en bolsas de plástico. La fotografía puede revisarse en el periódico *Excélsior*, el día 8 de agosto de 2015, en la noticia de este doble feminicidio

entender desde la idea de un juego político fragmentario; esto es, el espacio como productor de relaciones sociales y, ergo, productor de relaciones de poder, que nos llevan a pensarlo como una compleja malla: “El espacio es producto de relaciones (y de la falta de relaciones). Es una complejidad de redes, una malla de vínculos, de prácticas, de intercambios, tanto a nivel muy íntimo (como el del hogar) como a los niveles de la ciudad, el país, lo global. Producimos el espacio en el manejo de nuestras vidas” (Massey 2). De esa manera, si varios autores señalaron que el espacio es entendido como producto de relación, lo interesante de Massey es que este puede estar también definido por la propia falta de relaciones, es decir por la sustracción de ellas mismas; en este sentido, el manejo de nuestras espacialidades puede estar marcado por la misma desaparición, tal como Calveiro y Segato describían en los textos que aquí se revisaron.

En el rastreo de la búsqueda de la imagen de la desaparición, podemos retomar el trabajo que el director Patricio Guzmán realiza en varias de sus obras en relación al golpe de Estado en 1973 en Chile. En *El botón de nácar*, Guzmán realiza también a su manera un trabajo arqueológico al visibilizar las relaciones históricas en cuanto al espacio, recordando que las islas adonde se destinó a los ministros arrestados de Salvador Allende son las mismas en donde siglos antes se había exterminado a las poblaciones indígenas. En otro de sus documentales, *Salvador Allende*, Guzmán describe cómo la ciudad de Santiago se reformuló a partir el golpe de estado y por efecto de la desaparición de los simpatizantes de la Unión Popular. A su vuelta del exilio, y con el fin de la dictadura, como si de un arqueólogo se tratara, el mismo Guzmán golpea un muro pintado de blanco para rescatar un mural hecho en apoyo de Allende, dejando ver cómo la ciudad se “higienizó” luego de la llegada de los militares al poder. En este sentido, podemos ver las inscripciones hechas en el espacio, las cuales contribuyen a los procesos políticos, históricos y sociales, y que permiten ver tanto los ejercicios de poder como la permanencia de las marcas que conservan la diferencia.

En este sentido el espacio es, como ya lo marcara Michel Foucault en varios de sus trabajos, “una elaboración meticulosa y sumamente interesante entre lo que podríamos llamar una relación entre éste y el poder, entre el espacio y los discursos que tratan de ordenarlo y dominarlo [...] En una nueva economía de castigo producida en la época moderna, el espacio se revela como un elemento

fundamental para una relación entre el poder y los saberes que hacen suyo el cuerpo de los condenados” (Monroy 29-30). Sin embargo, como quiero apuntar aquí, las relaciones de poder nunca se muestran como totalizantes. El espacio de la urbe, como deseo señalar, tiene que pensarse desde un sentido político, desde una forma de repartir las sensibilidades distribuidas en esas mismas redes, una forma de organizar puntos de resistencia y espectros visuales que están en tensión con la jerarquía del control y con las lógicas del Capital; la idea final es que estos intersticios en resistencia también producen relaciones sociales.

La imagen como enajenación y la fotografía como imaginación

Como ha sido señalado arriba con el ejemplo de la imagen de la mujer desechable y de la desaparecida, la información periodística las más de las veces contribuye a la “paralización de la imaginación de los lectores”. En este sentido la imagen, como representación movilizada en dichos espacios, contribuye a la construcción de una determinada sensibilidad, por ejemplo, en cuando al género y la violencia, que contribuye a las relaciones de poder dominantes para las mujeres. En el apartado “Estética de la guerra” Walter Benjamin, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, habla de la estetización, puesta en marcha por el fascismo, de la guerra y la violencia; en su texto vuelve a utilizar la idea de una imagen ajena al sí mismo, que es utilizada para lo que nombra autoenajenamiento: “La humanidad, que fue una vez, en Homero, un objeto de contemplación para los dioses olímpicos, se ha vuelto ahora objeto de contemplación para sí misma. Su autoenajenación ha alcanzado un grado tal, que le permite vivir su propia aniquilación como un goce estético” (Benjamin, *La Obra* 99). La idea de enajenación, que en Marx es una condición en donde el fruto del trabajo se presenta como una fuerza opuesta al trabajador, en Benjamin se describe también en una condición estética en donde la imagen, que no es ajena al hombre porque se reconoce en ella, se vuelve en su contra puesto que él mismo contempla su aniquilación, negándolo en este sentido. Podemos llamar a esto una *enajenación estética*, una negación de sí en la imagen.



Ilustración 1. Imágenes tomadas del *Extra! de Morelos*. La noticia en *Caliente*. Cuernavaca, Morelos, 22 Marzo del 2012. Páginas 1 y 3 (Sección Policiaca).

Los distintos puntos que caracterizan a las imágenes y las notas periodísticas forman parte de esta relación de enajenación entre el espectador que mira la nota roja y la imagen que le habla solo de su propia aniquilación, y que en el caso de las mujeres es incluso más visible, puesto que la circulación de esta representación refuerza constantemente la idea de la dominación del género como una forma pedagógica de instalar cierto mandato patriarcal, donde el feminicidio y la desaparición son consecuencia de cualquier transgresión de las relaciones micro y macro sociales del mismo espacio.



Ilustración 2. Imágenes tomadas del *Extra! de Morelos*. La noticia en *Caliente*. Cuernavaca, Morelos, 13 Abril del 2018. Portada.

Estas imágenes posibilitan pensar a lo que se refiere Benjamin con la atrofia progresiva de la experiencia, aquí en cuanto de las mujeres, desde la cuales posible la dominación. Para Georges Didi-Huberman, las formas en que la imagen se puede volver invisible consisten en *destruir* y *desmultiplicar*, es decir, mediante la *minucia* o la *demasia* (Arde 31) se trata de normalizar una lógica sensible, haciendo aparecer las imágenes de violencia e intentando desaparecer la propia representación feminista o crítica de la violencia. Esto es la falta o la destrucción de las imágenes o su multiplicación en la forma de clichés visuales.

En tanto la minucia, Didi-Huberman pone como ejemplo la destrucción sistemática de los archivos fotográficos de los nazis cuando los ejércitos aliados se aproximaban; la falta de imagen, su censura o su literal destrucción marcaría una de las relaciones entre historia y barbarie⁹⁰. Por otro lado, la demasía, idea que nos interesa aquí, se da por la abundancia de imágenes de violencia que surgen por todos lados y que de alguna manera crean una anestesia en el espectador, empobreciendo su experiencia, gozando de la imagen de su propia aniquilación. Como dice Didi-Huberman:

Las imágenes de violencia y de barbarie organizadas son actualmente legión. La información televisiva manipula a su antojo las dos técnicas, de la minucia y de la demasía –la censura o destrucción por un lado y el sofocar por la desmultiplicación por el otro– para obtener la mejor obcecación posible. ¿Qué se puede hacer contra esta doble coerción que desearía alienarnos ante la alternativa de *no ver nada en absoluto o no ver más que clichés?* (*Arde* 31-32).

La imagen, así, trabaja para organizar nuestra percepción y nuestro pensamiento generando una separación epistemológica de lo que sería una mujer, no solo al cosificarla en la transformación humano-basura, sino también al negarle su subjetividad y particularidad al mostrarla como desecho. La “confusión” entre la mujer y la basura, por ejemplo, nos obliga a pensar en los mecanismos biopolíticos modernos que piensan, tratan y representan a algunas vidas sin valor o con el valor del desecho y la basura. Es en estos mecanismos de sujeción cultural donde la imagen cobra gran importancia.

Félix Guattari, en *Cartografías del deseo*, trabaja el término cultura como un modo de control de la subjetivación, de esta manera “el capital se ocupa de la sujeción económica y la cultura de la sujeción subjetiva” (28), esto como una toma de poder sobre la subjetividad. Así, “la cultura de masas [allí donde ahora entraría la fotografía documental, la fotografía de violencia, la de nota roja, es

⁹⁰ Retomando la Tesis VII de la filosofía de la historia de Benjamin, Didi-Huberman describe también como un patrimonio de los vencedores las cenizas de los documentos que registraron la barbarie; inversamente, también todo documento de barbarie es un documento de cultura, apunta el francés, puesto que “cuando descubrimos la memoria del fuego en cada hoja que no ardió logramos revivir la experiencia de una barbarie documentada en cada documento de cultura.” (*Arde* 18).

decir, los registros fotográficos con los que trabajamos] produce individuos normalizados articulados unos con otros según sistemas jerárquicos, sistemas de valores, sistemas de sumisión” (28), estos sistemas están, para Guattari, pensados como productores de subjetividad social, de sensibilidades y sentimientos hegemónicos. Sin embargo, como aclara el autor, la significación nunca es homogénea; una fotografía puede utilizarse en el sentido hegemónico de la narrativa de la guerra como “verdad histórica” o como documento social de la violencia, produciendo los lugares comunes del bueno y el malo, la víctima y el victimario; como dice Didi-Huberman, a propósito de la imagen mediática y el acomodo estético del que parte, “[l]a imagen de violencia y de barbarie organizadas son actualmente legión. La información televisiva manipula a su antojo las dos técnicas de la minucia y de la demasia” (*Arde* 31), es decir, la acumulación de imágenes de violencia, pensadas aquí en este tipo de periodismo incorporado, genera una anestesia, el silencio, la borradura.

La pregunta será entonces si las imágenes solo producen este tipo de sensibilidad dominante o de anestesia, o pueden ser algo más, si pueden leerse de modos en que se nos haga cuestionar nuestra historia y nuestro presente y desde esa reflexión generar otros tipos de duelos. En este sentido, una forma de lectura para estas imágenes, que las devuelve a una sensibilidad distinta a la dominante, es el que ofrece el mismo Didi-Huberman a propósito de cuatro fotografías de los campos de concentración nazi exhibidas en la exposición *Subelevación*⁹¹, en Argentina:

Las imágenes no son sólo cosas para representar, son ellas mismas cosas que están al extremo de nuestros cuerpos. [...] Una imagen es un gesto, y el gesto de fotografiar a esas pobres mujeres y esos pobres cadáveres, el mismo gesto de decidir fotografiarlos, mientras que el que sacó la foto sabía que iba a morir así, eso es un gesto de sublevación. [...] Yo agregaría que esas fotos forman parte de un conjunto de decisiones tomadas por esa gente, esos prisioneros, enterrados en la tierra, son fotos que hicieron explotar una cámara de gas. Es una insurrección, esa imagen forma parte de un gesto de

⁹¹ Dicha exposición abrió sus puertas el miércoles 21 de junio al 27 de agosto de 2017, en la Sede Hotel de Inmigrantes del MUNTREF, Centro de Arte Contemporáneo, en Buenos Aires, Argentina.

insurrección, a pesar de lo que representa. No esperanza para él, el fotógrafo, que sabe perfectamente que va a morir, esperanza para el futuro. Por eso pienso que el gesto de sublevación va siempre hacia el futuro, pero siempre también es una cuestión de memoria. Es el tema más importante, es la relación entre el deseo, que va hacia el futuro, y la memoria (“Las imágenes no son” s/p).

Con la idea desarrollada anteriormente, a propósito de un juicio fotografiando a sus compañeros y sus cadáveres, podemos hablar de una ambivalencia en cuanto a la imagen, una polisemia, una posibilidad de relaciones varias. Por un lado entendemos la imagen como parte de un discurso regulador y normalizador de ciertas prácticas, que en este caso tendrían que ver con la violencia de género, pero por otro, la podemos pensar también con una capacidad de ruptura, de crítica, de contra-memoria, de montaje, poblada de intersticios narrativos; sentidos que esta tesis quiso explorar. La propuesta aquí será, sintetizando, utilizar un trabajo arqueológico para pensar los mecanismos de exclusión y la producción de otras sensibilidades en tanto las imágenes que nos rodean, ver sus ordenamientos, sus posibilidades y sus límites.

Así pues, hay que aclarar que el ejercicio crítico que me he propuesto en la tesis buscó pensar, a la vez de tener este acercamiento crítico con la imagen, cierta posibilidad y resistencia en las fotografías que tratan de la violencia; en este sentido, hay un esfuerzo por leer, no a partir de “clichés de violencia” (Benjamin *Pequeña*), es decir, imágenes vacías que se repiten constantemente y hablan de lo mismo, sino a partir de las que dan pie a la crítica o a la producción de experiencias sensibles distintas.

Uno de los proyectos que pretende, mediante la imagen, construir formas sensibles respecto a la violencia es *Recetario para la memoria*, un proyecto colaborativo de Zahara Gómez Lucini y las Rastreadoras del fuerte. Como se puede consultar en la página de la misma Gómez Lucini: “El *Recetario para la memoria* es un libro que reúne recetas que nos comparten Las Rastreadoras del Fuerte, un grupo de madres y familiares en Los Mochis, Sinaloa. Las recetas de los platillos favoritos de sus familiares desaparecidos, a quienes buscan desde el año 2014 y hasta la fecha” (s/p), esta descripción va acompañada de un ensayo

fotográfico en donde se plasma la dureza cotidiana en la que viven las madres de este colectivo, junto a las recetas de comidas hechas para cada una de las desaparecidas y desaparecidos.

Así, las imágenes de este proyecto por un lado retratan la vida diaria de esas mujeres en relación con la búsqueda de las desaparecidas y desaparecidos, haciéndonos notar una sensación de angustia, de daño, de ausencia; es una comunidad de mujeres que, como explicaría Jean-Louis Déotte en cuanto a la estética que producen las obras constituidas en torno a la violencia de la desaparición, “se constituye alrededor del vacío, de un espacio dejado vacante y que lleva cicatrices” (150), y cuyas obras no dan identidad, no son lugares de memoria ni monumentos [...] sino que aportan un sentimiento de derrumbe de sentido (150). En este sentido, las fotografías de Zahara Gómez Lucini sobre las Rastreadoras del fuerte tratan de constituirse como imágenes que muestran la desaparición como efecto anímico, al tiempo que se constituyen como ejercicios de memoria desde la experiencia de la comida, oponiéndose al olvido como aniquilamiento y borradura que produce la nota roja en cuanto a la violencia y la desaparición. El *Recetario para la memoria* es un proyecto que desde la imagen del espacio de las mujeres buscadoras apela a la memoria construida a partir de la comida pendiente de las desaparecidas y desaparecidos. Como lo explica Proust en un famoso pasaje, el recuerdo de su infancia no es activado por el carácter privado de su memoria voluntaria al querer recordar, sino por el gusto de un biscocho que lo transporta a su infancia; estos ejercicios muestran la posibilidad de que “el individuo conquiste una imagen de sí mismo o se adueñe de su propia experiencia” (Benjamin, “Sobre” 11).

Otro ejemplo de la imagen como productora de una experiencia sensible distinta a partir de la memoria es la que el fotógrafo Yael Martínez trabaja en varios proyectos, pero inaugurado en su ensayo *La casa que sangra*. Yael Martínez⁹² es un fotógrafo nacido en el estado de Guerrero, uno de los más afectados por los niveles de violencia y pobreza del país; no obstante, las imágenes que retomo se presentan como una construcción distinta de la violencia

⁹² El trabajo de Martínez puede consultarse ampliamente en <https://www.magnumphotos.com/photographer/yael-martinez/>, donde el fotógrafo muestra los distintos proyectos que ha trabajado incluyendo el que se refiere aquí, *La casa que sangra*.

que atraviesa nuestra sociedad, representada constantemente en las imágenes de nota roja que dominan el espacio público⁹³.

La casa que sangra es una serie de fotografías que, a primera vista, cuenta la historia cotidiana de un pueblo de Guerrero, donde vemos la vida común de una familia: un padre jugando con su hija, una pareja de adolescentes hablando en una habitación, otra abrazándose, una mujer embarazada, una niña brincando y los detalles de una casa, es decir, nada más allá de una situación común en nuestros tiempos y geografías. Sin embargo, si nos detenemos un poco a observar estas fotografías, podemos encontrar que en cada una de ellas se produce lo que podríamos definir aquí como una imagen espectral, es decir, una imagen oculta, puesta en el detrás de la lectura, una imagen que nos habla de la violencia y que a la vez nos genera una reflexión punzante que va más allá de la narrativa vista en primer plano.

En el trabajo de Martínez vemos, en el primer plano de cada imagen, un espacio íntimo, los afectos propios de una familia; pero, en el segundo plano, en la segunda historia, vemos de nuevo el espacio y el afecto confrontados por la ausencia, por la pérdida y por el dolor. Tomemos un ejemplo de lo anterior: vemos en una de las fotografías a un padre lanzando al aire a una niña en un juego inocente; sin embargo, además esa primera impresión, al fondo se observa la sombra que revela otra imagen, la imagen del cuerpo de la niña colgando y el padre hallándolo, una imagen que nos lleva a pensar en muchas de las escenas de violencia que se viven en Guerrero y en México.

Una imagen más muestra un corazón formado por varias fotografías de un mismo rostro, en cuyo centro hay una más grande, pero que, no obstante, está sola, con un hueco al lado, llamándonos a pensar en la ausencia, en la espectralidad que se reafirma en la fotografía y su idea misma, idea que justo es corroborada por el cartel de “se busca”, puesto al lado del mismo corazón. La interpretación que hacemos aquí no es tan forzada como pareciera, pues, como el mismo Yael Martínez explica, el detonante para hacer esta serie fue la

⁹³ Con esta distinción me refiero a la diferencia que presenta un documentalismo incorporado u oficial, el periodismo alarmista y vacío de la llamada nota roja y los singulares “documentos de barbarie” que presenta Martínez.

desaparición de tres familiares de su esposa, acontecimientos que lo llevaron a retratar de una manera singular la pérdida en el núcleo familiar.

Para mí esta serie resulta interesante porque no se instaura de antemano como un documento verdadero, entendido esto no como algo que contiene o carece de verdad, sino que abre la posibilidad de imaginar, de sentir la ausencia, la ruptura familiar, el trauma social que dejan las violencias. Podemos pensar estas fotografías como imágenes dialécticas porque a partir de la sobre exposición de una historia contada en dos momentos, contrarios entre sí, se nos obliga a repensar las condiciones históricas, políticas y sociales que vivimos, tensando las narrativas y los afectos que nos trasmite. De este modo, es posible entender estas fotografías como imágenes opuestas a la semiótica hegemónica, esa que por medio de sus imágenes sólo nos repite el mismo acomodo narrativo de la violencia, que a la vez se instaura como verdad, repetida una y otra vez. Las fotografías de Yael Martínez transmitirían algo, el sentido de vacío que produce la violencia y la desaparición, pero también la movilización de la memoria que impide olvidar y anestesiar nuestros sentidos. En este sentido, la imagen perturba el orden sensible habitual dado por las representaciones de la violencia, liberando las fuerzas que se alojan allí, en la memoria. Esta forma de entender la imagen se construye aquí gracias al intersticio que posibilita esa otra imagen espectral en el discurso visual.

Sin embargo, me parece importante que además de los artistas que aquí podríamos mencionar, son los movimientos sociales y los colectivos quienes movilizan constantemente la fuerza de la memoria de las imágenes en los espacios públicos frente a la atrofia de la memoria que produce una imagen dominante. Estas imágenes no aparecen en museos, galerías o colecciones, sino que se nos aparecen en los espacios públicos y ahí discuten su propia visibilidad y crítica. Para la recolección de estas otras imágenes (ni las de la prensa ni las de los artistas) retomamos un gesto del filósofo alemán Walter Benjamin que, en varios de sus textos, denomina como la figura de *flâneur*: el caminante de carácter tranquilo, infiltrado entre la masa, opuesto a aquella tormenta que es el progreso, que recorre y mira el espacio urbano, el que se detiene a recolectar experiencias a partir de lo que ve. En el *Libro de los pasajes*, el caminante se nutre de todo lo sensible que ven sus ojos y hace suyos estos saberes, incluso de los muertos, como algo experimentado y vivido (Benjamin *Libro* 422). Este

paseante no tiene una relación de protección ante lo que ve, sino más bien de apropiación para sí. En este sentido, la figura dialéctica que trabaja Benjamin cobra sentido, pues habla de un trabajo de experiencia para sí en contra de la enajenación de imágenes a partir del espacio urbano. Si en la primera parte de este trabajo habíamos visto que el espacio estaba controlado, distribuido y seleccionado, aquí nos centramos en la experiencia del tránsito por medio de las imágenes espectrales alojadas en los intersticios, que transmiten algo más que terror y control.



El rostro en el intersticio

Si bien hasta aquí he partido de la relación de poder dada en los espacios de control y del capitalismo como experiencias sociales y estéticas de la modernidad, aquí intentaré pensar las formas, también espaciales, construidas en la ciudad, que funcionan como lógicas en resistencia a las maneras en que el discurso hegemónico ha pensado a las mujeres. Para pensar lo anterior, en relación al espacio y las fuerzas de dominación, parto de una breve cita de Louis Althusser que habla de la categoría de intersticio⁹⁴ para describir cierta resistencia a las relaciones sociales que producen el espacio:

Marx concibió el comunismo como una *tendencia* de la sociedad capitalista. Esta tendencia no es una resultante abstracta. Existen ya concretamente, en los “intersticios de la sociedad capitalista” (más o menos como existían los intercambios mercantiles en los “intersticios” de las sociedades esclavista y feudal), formas virtuales de comunismo: en aquellas formas de asociación que, guardando las debidas proporciones, logran evadirse de las relaciones de mercado (*Discutir el 11*).

Lo que hace el autor, en este breve pero significativo comentario en *Notas sobre el Estado*, es describir formas de diferencia en el espacio respecto a las hegemonías de lo social pero que se van incrustando allí donde pensaríamos una sociedad cerrada y homogénea. A diferencia del marxismo clásico, aquí Althusser nos dice que dentro de un espacio claro de capitalismo pueden desarrollarse formas intersticiales de otras economías, de otras lógicas; esto es, dentro del capitalismo es posible encontrar intersticios comunistas, y dentro de los mercantiles, intersticios feudales. Con esta metáfora espacial en que se describen alteridades en cuanto a las relaciones de poder, “pensamos el concepto de ‘intersticio’ como un espacio donde experiencias de todo tipo negocian, se oponen o se viven como algo distinto de las relaciones de propiedad y de las relaciones estatales” (Villegas y Alcubierre 9); el intersticio como un espacio del “entre” que

⁹⁴ Esta categoría fue trabajada por el seminario permanente Figuras del Discurso alrededor del año 2017, el cual terminó con la publicación del libro *Figuras del discurso II. Temas contemporáneos de política y exclusión*, donde se trabajó un vocabulario afín a este concepto: el entre, el intertexto, la incisión, el injerto, el reducto, la espectralidad y el resquicio.

impide el cierre interpretativo de los documentos, que parasita la narrativa con la que se construye, por ejemplo, la ciudad y sus significados.

En otra explicación del intersticio podemos partir de las reflexiones del escritor argentino Ricardo Piglia cuando, en su ensayo de las “Tesis sobre el cuento”, define al cuento moderno como producto del entrecruzamiento de dos historias, una visible y otra oculta, que producidas desde su propia lógica vendrían a encontrarse en el espacio de la narrativa; así “el arte del cuentista, entonces, consiste en cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible, dice el argentino, esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario” (106). Lo anterior nos quiere decir, sintetizando la propuesta de Piglia, que el relato moderno se construye mediante la tensión de dos historias, cada una con una causalidad y una lógica distintas, que en el momento de encontrarse producen el “efecto sorpresa” típico de la narrativa contemporánea. De alguna manera, esta forma de lectura en Piglia, tan poco habitual en las formas de entender las historias, rompería la linealidad narrativa, por lo que aquí podemos pensarla como una estrategia de lectura o estrategia de interpretación

que nos permite, en el sentido amplio del término, *leer* con la “urdimbre” del texto allí donde solo habíamos leído sus coherencias formales o, simple y sencillamente, su “trama”[...] en las tesis de Piglia podemos introducir un elemento que, sin constituirse él mismo como una narrativa (*i.e.* sin pertenecer a la lógica de alguna de las dos historias del relato), perturba el orden o el espacio mismo en que se encuentran estas historias. Este elemento disruptivo estaría “definido” por la retórica o retoricidad del texto: trabajando en los intersticios de ese lugar común en el que chocan dos historias (Mier 66-67).

Siguiendo este gesto en el análisis, quiero pensar que los intersticios⁹⁵ (y lo que ahí habita) abundan en el espacio social contemporáneo, y que ellos

⁹⁵ Una noción similar al de intersticio es la de *residuo* que trabaja Gilles Clément en su *Manifiesto del tercer paisaje*. En dicho texto, este jardinero, arquitecto y botánico francés explica que los espacios naturales, las selvas, los bosques y las reservas, aquellos que guardan mayor diversidad, tanto vegetal como animal, están tan comprometidos en la época del progreso y del cambio climático que es poco probable que sobrevivan tal como los conocemos; definidos y limitados por la institucionalidad de ciertos saberes y ordenamientos en cuanto a lo viviente, estos lugares permanecen a expensas de una cierta y única condición determinada por las políticas públicas o

perturban el orden común definido. Uno de los ejemplos, con el cual trabajaré a continuación, es lo que en esta tesis he llamado la imagen de la desaparecida.

Con las imágenes de las desaparecidas, como se mencionó arriba, me refiero aquí al referente espectral de aquellas mujeres que han desaparecido de nuestra vida social, y que bien pueden “representarse” en los carteles de búsqueda y en otras expresiones estéticas (el tuit callejero, el estencil, el performance, la instalación, la pinta, el grafiti) que aparecen constantemente en los espacios públicos, y que hablan de las muchas desapariciones forzadas del país. El esfuerzo reflexivo de esta parte del trabajo estará encaminado a pensar la experiencia que el encuentro con estas imágenes nos produce, abordándolas desde la idea de que estas nos apelan desde un régimen sensible que brinda la posibilidad de relacionarnos de otro modo.

A partir de la idea del intersticio como forma de resistencia espontánea (acontecimientos de lo natural en la ciudad, el campo o la industria, por ejemplo) es que podemos definir esos carteles que aparecen espectralmente en nuestros espacios sociales; apariciones espectrales en tanto muestran la presencia de una ausencia que rompe con la narrativa visual que conforma la ciudad. Al igual que la naturaleza incrustada en la ciudad, que es especialmente invasiva, el residuo de estas imágenes, como ortigas y gorriones, persiste de forma azarosa en nuestras urbes, visibilizando reiteradamente el síntoma de estas ausencias. Aquí hablo de las desaparecidas como todas aquellas mujeres que encuentran un carácter indefinido entre la ausencia y la presencia, entre la vida y la muerte. De esta manera, podemos pensar en estas mujeres que han sido sustraídas u obligadas a sustraerse del espacio familiar y social al que estaban habituadas, sin dejar mayor marca que un nombre sin referente. Frente a esta situación, la práctica política y estética que se ha elaborado socialmente es la de la proliferación de las fotografías

los saberes académicos. Frente a ello, lo que Clément propone es la aparición del así llamado *Tercer paisaje*, aquel que surge entre los espacios olvidados de lo urbano, los residuos de lo “antropizado”, una especie de naturaleza en resistencia, una que sobrevive en aquellos espacios que escapan de la narrativa del progreso y sus efectos. Estos residuos pueden ser encontrados en un terreno baldío, un borde de carretera, una jardinera, cualquier espacio que en sí mismo presenta la aparición de esa naturaleza y la desapropiación de los efectos de la modernidad; sin límites ni unidad, el residuo guarda una heterogeneidad que tiende a mezclar lo endémico con lo externo, lo natural con lo artificial, resultado del abandono y de lo múltiple, espacios que “jamás se benefician del estatuto de una reserva” (19) y que en la totalidad homogénea del espacio público representan diferencias importantes.

que, paradójicamente, siguen siendo la marca de la ausencia, pues de qué otra manera podemos definir una fotografía sino como, decía Roland Barthes en *La cámara lúcida*, “el haz de luz de un instante que ha pasado”.

En este sentido, es interesante pensar estas imágenes vinculadas a las reflexiones de un uso político de la imagen y su persistencia, pues lo que pasa en ellas es que se desplaza un uso del retrato en tanto herramienta de lo judicial para pasar a ser puestos en un orden sensible: de un sentido tradicional, referido a lo biopolítico y policial, se pasa a proliferar una imagen en el abandono, fuera del ordenamiento institucional, y más bien referida aquí a la visibilidad de un “estado corrupto”, como decía Derrida (2012) a propósito de sus espectros. La misma imagen en sí misma –de frente, en blanco y negro, con fondos neutros, capturando del pecho hacia arriba– pasa de ser un dispositivo de identidad a una herramienta de lo político, pues sin respetar la estética visual de lo normado, aparece intempestivamente sobre la ciudad, como el residuo de la naturaleza que brota en la ciudad sin que se sepa a ciencia cierta quién los puso, cuándo se pegaron y cuándo desaparecerán.



Figura 1. Carteles de búsqueda de mujeres desaparecidas, en Cuernavaca Morelos, México (2017).

El tambaleo que sufre la “fotografía judicial” es bastante significativo, pues si en un principio esta tenía un compromiso con el orden policial antes que con el estético, ahora, con su reproducción y aparición en postes, puertas, cabinas telefónicas y muros de todas las ciudades, se invierte, me parece, a favor de una

lectura afectiva de lo social. La aparición constante, aleatoria, desigual, residuo de las distintas formas de la modernidad (como el acontecimiento del tercer paisaje) de estas imágenes tiene, por un lado, una intención de búsqueda, pero también un carácter fallido de la misma; en vez de que las personas sean encontradas, reduciendo así el número de los carteles, nos topamos en la calle con una multiplicidad de ellos.

Como sabemos, en varios de los textos, Walter Benjamin ha hablado principalmente de la fotografía, y por lo tanto de la imagen, centrando la fuerza de su argumento en la capacidad de reproductibilidad técnica de esta. Con la entrada de la reproductibilidad técnica, la autenticidad en la obra de arte se tambalea, se tambalea su carga de tradición, cobrando sentido como testimonio histórico en tanto está al alcance de los receptores (Benjamin, *La obra* 44). Como hemos visto, y tal como sugería Alphonse Bertillon, la fotografía judicial tiene origen como una tecnología de producción de saber para las fuerzas judiciales (102-105). Y aunque el punto inicial sigue siendo el mismo, el de presentar un retrato lo más parecido que pueda ser con la persona desaparecida, pensando en un sentido benjaminiano, aquí propongo que este tipo de imágenes deja de ser solamente la búsqueda aurática al llevar su lectura a un encuentro de lo sensible, tanto masivo como subterráneo. Así, al trabajar con imágenes no puestas a partir de la unicidad y autenticidad, como dice Benjamin, hay un cambio significativo en la percepción de las mismas, puesto que están puestas y leídas desde otros ojos, en un sentido político y a la vez sensible⁹⁶.

⁹⁶ Un uso parecido puede pensarse en la experiencia desarrollada luego de la desaparición de los 43 normalistas de Ayotzinapa, Guerrero, la noche del 26 de septiembre de 2014. En conferencia de prensa, el procurador de justicia de México en turno, Jesús Murillo Karam, aseguró que la vida de los estudiantes había terminado en un basurero de la comunidad de Cocula, en el estado de Guerrero, quemados sus cuerpos en piras de neumáticos y empaquetadas sus cenizas en bolsas de basura, mostrando ciertas imágenes del lugar y los restos encontrados como pruebas para argumentar su famosa ‘verdad histórica’; frente a esta imagen del basurero y los estudiantes como desecho, los padres de familia de los desaparecidos han presentado una imagen distinta como rechazo y resistencia. Con las caras de los 43 estudiantes, tomadas de las fotografías de identificación del archivo de la propia escuela, “los padres de los normalistas han dado un rostro diferente a este acontecimiento, dotando a los desaparecidos de un aspecto político. Aquí nos referimos a las imágenes que han dado la vuelta al mundo insertadas en estos carteles de ‘se busca’, las imágenes en conjunto de los 43 estudiantes como [...] la conjunción visual de todas esas singularidades puestas en una multitud que movilizan políticamente.” (de Mora y Monroy, “La imagen del...” 103)



Figura 2. Stickers del colectivo La Femme Gang, encontrados en las calles del centro de la ciudad de Cuernavaca, Morelos México.

Al referirnos a estas imágenes intersticiales en el espacio de control de la ciudad, y que apuntan al ejercicio de una sensibilidad en relación al género, nos referimos también a esa cantidad de imágenes empotradas en la ciudad que se niegan a desaparecer y más bien acaban siendo un palimpsesto, una escritura que se resiste completamente a ser olvidada. Es el caso, por ejemplo, del tuit callejero, una técnica de inscripción que los colectivos feministas y de búsqueda de mujeres utilizan en la ciudad para denunciar y visibilizar su situación como mujeres bajo una sociedad patriarcal: la desaparición de mujeres, los feminicidios, la violencia de género, la lucha por el aborto libre. En otro ejemplo, el colectivo *La Femme Gang*, de mujeres artistas en Cuernavaca, Morelos, es un grupo que interviene el espacio público a partir de estampas que relacionan la figura de la mujer, ya sea con lecturas críticas de la violencia contra ellas o como parte de imágenes subversivas en cuanto al cuerpo, la sexualidad o los afectos. El encuentro de este tipo de imágenes en el centro de la ciudad de Cuernavaca, a pesar de los ejercicios de higienización que pretenden eliminar estas marcas en la ciudad, es lo más habitual, encontrando esas imágenes o sus residuos en postes, paredes, edificios de gobierno, escuelas, etc.

En este sentido, las marchas de las madres y mujeres que buscan a sus desaparecidas y desaparecidos, junto a colectivos feministas que hacen acompañamiento, se hacen de este tipo de estrategias estéticas para inundar la ciudad y pegar las imágenes de las desaparecidas y desaparecidos. Su paso por la

ciudad es una manera de producir una inscripción, con imágenes, que van produciendo una escritura que reclama políticamente la aparición con vida, a la vez que denuncian las condiciones sociales que permiten precisamente la desaparición. Así pues, las marchas son una toma política del espacio público que produce tanto una decibilidad y visibilidad de esos colectivos, como la problemática de violencia que vive el país, y en específico las mujeres. En ese sentido, hacen aparecer a las desaparecidas y desaparecidos con sus imágenes, como si fueran espectros que abundan en la ciudad. Así, “la demanda de justicia no cesa. A una justicia estatal entendida como reparación del daño o administración de la pena, los familiares de los espectros oponen una justicia porvenir. Ellos saben que no hay reparación posible, ni medida, ni calculable, ni siquiera negociable con la psique colectiva. Será ya siempre una marca, una huella indeleble” (Villegas, “Intersticio” 190). Las imágenes son esas huellas persistentes que se niegan a desaparecer, convirtiendo a la ciudad en una suerte de archivo sobre la violencia y la desaparición que, como explicaba Derrida en *Mal de archivo*, es el lugar simultáneo de una pulsión de olvido y una de memoria, de una pulsión que destruye las imágenes, pero a la vez las conserva como huellas.

Dicha imagen intersticial, espectral en el sentido arriba referido, tiene la potencia de cobrar un sentido político, por ejemplo, en relación al feminismo. Según relató Sonia Madrigal en su conversación con el Seminario Figuras del discurso del día 6 de agosto de 2021, su trabajo fotográfico, inscrito en una postura política feminista, comenzó fotografiando los tiempos muertos para las mujeres: sentadas en el transporte público, esperando la llegada de alguien, hablando por teléfono. Posteriormente elaboró el proyecto *Tú* que consistía en retratar esos mismo espacios pero atravesados por los mensajes de amor cotidianos, documentando otro tipo de escritura en la ciudad pero evidentemente producida en los contextos de violencia que viven las mujeres a partir del amor romántico, como una manera patriarcal de apropiarse del espacio. Precisamente por ello, me parece que *La muerte sale por Oriente* (el proyecto del que hablé en el capítulo III de esta tesis) es parte de una propuesta política de intervención de ese espacio público tomado por la escritura hegemónica, donde lo que ha hecho a su vez es producir un intersticio desde una postura feminista que cuestiona el orden

patriarcal. El espejo, como lo retoma Foucault, es una heterotopía que invierte las relaciones establecidas produciendo un espacio otro, puesto que tiene

un efecto de retorno; a partir de espejo me descubro ausente en el lugar en que estoy, puesto que me veo allá. A partir de esta mirada que de alguna manera recae sobre mí, del fondo de este espacio virtual que está del otro lado del vidrio, vuelvo sobre mí y empiezo a poner mis ojos sobre mí mismo y a reconstituirme allí donde estoy; el espejo funciona como una heterotopía en el sentido de que convierte este lugar que ocupó, en el momento en que me miro en el vidrio, en absolutamente real, enlazado con todo el espacio que lo rodea, y a la vez en absolutamente irreal, ya que está obligado, para ser percibido, a pasar por este punto virtual que está allá (Foucault, “De los espacios” 3).

En esta misma línea, entiendo la silueta de mujer hecha con el espejo como ese otro lugar que pudo movilizar varios lugares de Nezahualcóyotl, en un juego de mirada y ausencia, inscribiendo en el espacio público otro tipo de marca.

Aquí se ha dicho que este uso de la imagen es político (fuera del uso principal, el de encontrar a las personas) a partir, podríamos explicarlo, de lo dicho por el filósofo Jacques Rancière. Como sabemos, este teórico francés llama *política* a los actos que vienen a decirse con el derecho de reorganizar lo sensible de lo social. Si bien existe un *orden policial* que determina qué es lo que le toca a cada parte de lo social, qué es la palabra y el ruido, qué es lo visible y lo invisible, la *acción política* vendría, como el arte, a cuestionar y organizar un reacomodo de ese mismo orden. Al redistribuir lo sensible, dice Rancière, producimos nuevas sensibilidades que no responden al orden habitual de las cosas. Así la imagen de las desaparecidas vendría a cuestionar políticamente la forma sensible en que el Estado y el Capital han construido el cuerpo de las mujeres (como mano de obra, mercancía o desecho) para re-ponerla en un campo distinto, uno de afectos y pérdidas.

Con la lectura que propongo de estos dos documentos fotográficos vemos la salida del sentido dicotómico, aquel que ha producido la narrativa social en términos de las oposiciones binarias entre buenos/malos, víctimas/victimarios, proponiendo, según piensa Guattari, un “quiebre de los esquemas actuales de

poder que son dispuestos por el Estado a través de sus medios de comunicación de masas” (Rolnik y Guattari, 36). Lo que hacen las imágenes desde los intersticios y residuos es hacer aparecer otro tipo de sensibilidades y de relaciones con el otro, no solo reproducir lo que podríamos llamar una ideología dominante en cuanto al tema género o la violencia, sino problematizar la representación, la imagen y sus apropiaciones. Retomando lo dicho por Didi-Huberman mencionado más arriba en este texto, tenemos que pensar que ciertas imágenes tendrían que ver con una apuesta por una justicia del porvenir, como un gesto, un acto performativo: alguien haciendo una foto, una foto que hable de un mundo otro, de una toma de posición en tanto la sublevación estética de un orden dado.



Figura 3. Las imágenes que pueblan los intersticios en la ciudad son imágenes de fuerza que apelan a la colectividad.

Conclusiones: La imagen de la desaparecida como montaje

Anna Maria Guasch, en su texto *Arte y Archivo 1920-2010. Genealogías, Tipologías y Discontinuidades*, propone un paradigma de lectura para el arte contemporáneo, este es el *paradigma de archivo*, del cual dice que

implica una creación artística basada en una secuencia mecánica, en una repetitiva letanía sin fin de la reproducción que desarrolla con estricto valor formal y absoluta coherencia estructural una “estética legal-organizativa” [...] el paradigma del archivo se refiere al tránsito que va del objeto al soporte de la información, y de la lógica del museo-mausoleo a la lógica del archivo (9-10).

Para la autora, esta forma estética tendrá lugar a partir de las primeras décadas del siglo XX. Walter Benjamin, Aby Warburg (1866-1929) y Agust Sander (1876-1964) serán quienes de alguna manera inaugurarán este ordenamiento estético, siendo los antecesores del *arte de archivo* contemporáneo. El inicio, por situarlo en algún lado, de lo que podría denominarse el arte de archivo, se piensa en las formas dialécticas que el mismo Walter Benjamin va trabajando en su crítica a la Historia y el arte en distintos de sus textos. En el *Libro de los pasajes*

una obra que elimina todo comentario para hacer que los significados aparezcan a través del montaje del material, buscando el paralelo entre una acumulación de citas y el recurso al montaje cinematográfico [...] En el *Libro de los pasajes*, Benjamin utiliza la teoría del montaje como una manera de desmantelar el estatus privilegiado de la unicidad, así como el sistema jerárquico que tal unicidad comporta. Benjamin reconoce que la modernidad, aparte de potenciar el nacimiento de nuevas tecnologías, implica una radical reorientación en la representación y en la experiencia del espacio y del tiempo (Guasch 22).

En ese sentido tenemos, a partir de la aproximación crítica de Walter Benjamin⁹⁷, la idea de que montaje se piensa en un nivel crítico como una técnica

⁹⁷ Pero también en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* Benjamin trabaja con una posibilidad estética-política de la técnica del montaje vista, por ejemplo, en el cine: “Una película terminada es todo menos una creación lograda de un solo golpe; está montada a partir de muchas imágenes y secuencias de imágenes” (Benjamin, *La obra* 61), o también en vanguardias como el dadá: “sus poemas son ‘ensalada de palabra’, contienen giros obscenos y cuanto sea

(vista en el cine, la fotografía, el uso que le dan las vanguardias) que permite la reflexión en torno a la estética y la sociedad. El montaje se establece a partir de la unión de una suerte de distintas formas sensibles (elementos visuales distintos, discursos distintos, imágenes y signos, sonidos y escenas) que dialécticamente trabajan en función de la crítica, donde el autor “vincula el procedimiento del montaje a la alegoría que entiende como respuesta a una primera crisis de la teoría del arte por el arte” (Guasch 22).

A partir de esta idea de montaje es que Georges Didi-Huberman ensaya su aproximación crítica también. En *Arde la imagen*, el autor trata el montaje como una forma de construcción histórica, digamos a contrapelo, que dialécticamente produce una crítica en el mundo de la imagen:

Debido a que no está orientado de manera sencilla, el montaje escapa a las teleologías, hace visible los restos que sobrevivieron, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan cada objeto, a cada acontecimiento, a cada persona, cada gesto. De esta manera, el historiador renuncia a contar ‘una historia’ pero, al hacerlo, consigue demostrar que la historia no deja de estar acompañada de todas las complejidades del tiempo, de todos los estratos de la arqueología (21).

A partir de estas definiciones y modos de acercarse a la historia y a la imagen es que aquí proponemos el uso del montaje como una forma de ver que permite por un lado establecer distintas relaciones entre imágenes heterogéneas de violencia, así como recuperar el concepto de memoria, reactivando la dialéctica entre memoria, memorial, entre la demasia-anestesia, derivada de la multiplicación del cliché de violencia, y la minucia-gesto producida por la resistencia de los movimientos sociales, interrogando a la imagen de violencia feminicida y a la imagen de la desaparecida a través del montaje de sus imágenes. Como hemos leído en las citas anteriores, el montaje produce su crítica desde una forma abierta que evidencia la posibilidad de una lectura inagotable. Lo que muestra la lectura abierta del archivo a la hora de plantear las narraciones es el hecho de que sus documentos estén necesariamente abiertos a la

imaginable de basura verbal. Así también sus pinturas, sobre las que pegan botones y boletos de tranvía. Lo que alcanzan con tales medios es una destrucción irreverente del aura de sus engendros” (Benjamin, *La obra* 89).

posibilidad de una nueva combinación, a un nuevo montaje y por tanto a un nuevo significado dentro del archivo dado.

Parafraseando a Didi-Huberman, el montaje supone mirar el arte de la violencia, pero también a la imagen que producen los movimientos sociales en su función vital, urgente, ardiente y paciente. Esto supone para el historiador ver en las imágenes ahí donde se sufre, ahí donde se expresan los síntomas, y no tanto quién es el culpable.

En una interpretación singular y estratégica de lo anterior, la relación entre imagen y espectador se da desde este sujeto colectivo que serían las mujeres, en particular, los grupos feministas. Ellas producen su propia imagen, su propia huella, su propia narración, que nosotros encontramos, en esta relación del que camina por el espacio público, de manera fragmentada e intempestiva. Es mediante técnicas específicas de reproducción (el *stencil*, la estampa, el mural, el tuit callejero, el bordado) que ellas contruyen un tipo específico de narración sobre la violencia de género, la desaparición y el feminicidio. Esta forma de memoria no es del tipo monumental (ni institucional ni estática), sino que apela a la producción específica de sensibilidades políticas.

A la pregunta de si ciertas imágenes pueden producir narración, o una relación entre quien mira y su experiencia, consideramos que es a través del montaje donde podemos pensar su posibilidad. Desde que las mismas imágenes aparecen empotradas en distintos puntos de la ciudad, hasta el deber de construir nuestros propios archivos en torno a estos documentos de cultura y de barbarie, la técnica del montaje se nos presenta como herramienta crítica para crear narraciones distintas, otros marcos de interpretación (Butler, “Marcos”) que posibiliten una red significativa de todas esas mujeres y las huellas que van dejando. La ciudad, en ese sentido, es un montaje de imágenes que aparecen, desaparecen y vuelven a aparecer y que desmontan las narrativas hegemónicas que tratan de imperar en el espacio físico.

Tal vez como afirma Wohlfarth, a partir del trabajo de Benjamin, el *lumpensammler*, el pepenador, el *flâneur*, tiene la doble tarea de recoger, pepenar, recolectar los retazos que el progreso, aquí entendido como la violencia patriarcal, ha dejado, además de figurar él mismo la misma idea del montaje. Pienso así una especie de pepenar imágenes que se inscriben y persisten en el espacio público de la ciudad y que se recogen con el fin de usarlas políticamente en luchas históricas y actuales. La

recolección de imágenes como el gesto que puede establecer una crítica que acompañe una imagen feminista.



Ilustración 3. Imágenes encontradas en la calle Hidalgo, Cuernavaca, Morelos

Bibliografía

- Althusser, Louis. “Ideología y aparatos ideológicos del Estado”. *La filosofía como arma de la revolución*. México: Siglo XXI, 1974. Impreso.
- . *El porvenir es largo*. Barcelona: Destino, 1995. Impreso.
- . *Discutir el estado*. México: Folios Ediciones, 1982. Impreso.
- Althusser, Louis y Étienne Balibar. *Para leer el capital*. México: Siglo XXI, 2004. Impreso.
- Arendt, Hannah. *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. México: Penguin Random House, 2016. Impreso.
- Bajo Juárez: la ciudad devorando a sus hijas*. Dir. Alejandra Sánchez. FOPROCINE, IMCINE y UNAM. 2006. DVD.
- Barbosa Araceli. *Arte feminista en los ochenta en México. Una perspectiva de género*. México: Casa Juan Pablos y Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2008. Impreso.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Iberoamérica: Barcelona, 1989. Impreso.
- Benveniste, Émile. *Problemas de lingüística general I*. México: Siglo XXI, 2011. Impreso.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca, 2003. Impreso.
- . “Pequeña historia de la fotografía”. *Conceptos de filosofía de la historia*. La Plata: Terramar, 2007. Impreso.
- . *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005. Impreso.
- . “Sobre algunos temas en Baudelaire”. *Ensayos escogidos*. México: Ediciones Coyoacán, 2012. Impreso.
- Berger, John. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007. Impreso.
- Bertillon, Alphonse. “La fotografía judicial”. *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Juan Naranjo, ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. Impreso.
- Bolaño, Roberto. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004. Impreso.
- . *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 1996. Impreso.
- Butler, Judith. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós, 2010. Impreso.

- . *Vida Precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2009. Impreso.
- Cacho, Lidia. *Esclavas del poder. Un viaje al corazón de la trata sexual de mujeres y niñas en el mundo*. México: Grijalbo, 2010. Impreso.
- Calveiro, Pilar. *Desapariciones. Memoria y desmemoria de los campos de concentración argentinos*. México: Taurus, 2002. Impreso.
- Carrión, Lydiette. *La fosa de agua. Desaparición y feminicidios en el río de los Remedios*. México: Debate, 2018. Impreso.
- Clément, Gilles. *Manifiesto del tercer paisaje*. Barcelona: Gustavo Gil, 2007. Impreso.
- Cortázar, Julio. “Segunda vez”. *Alguien que anda por ahí*. Barcelona: Bruguera, 1981. Impreso.
- Dayán, Jacobo. “Se superó la cifra de 80 mil desaparecidos”. *Aristegui noticias*. 13 enero 2021. Web. 19 abril 2022.
- De Lauretis, Teresa. “La tecnología del género”. Tomado de *Technologies of gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Londres: Macmillan Press, 1989. Web. 24 octubre 2021.
- De Mora Martínez, Laksmi y Roberto Monroy Álvarez. “Figura e imagen del hombre desechable”. *Figuras del discurso. Exclusión, filosofía y política*. Villegas Armando, Natalia Talavera y Roberto Monroy, coords. México: UAEM y Bonilla Artigas, 2017. Impreso.
- . “La imagen del desecho. Hacia un análisis de la estética de cadáver, el desaparecido y el cuerpo como basura.” *Revista Internacional de Filosofía Política Las Torres de Lucca* 7 (2015): 71-109. Impreso.
- . “La basurización de los cuerpos. Nuevas maneras de violencia en Morelos”, *Violencias en Morelos. Atlas de la seguridad y violencia en Morelos versión 2015*. Peña González, Rodrigo y Ariel Ramírez Pérez, coord. México: UAEM y CASEDE, 2015. Impreso.
- Derrida, Jacques. “Firma, acontecimiento, contexto”. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 2010. Impreso.
- . *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta, 2012. Impreso.
- . *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997. Impreso.

- . *Ecografías de la televisión*. Entrevista con Bernard Stiegler. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1998. Impreso.
- . “La Différance”. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 2010. Impreso
- Déotte, Jean-Louis. “El arte en la época de la desaparición”. *Políticas y estéticas de la memoria*. Nelly Richard, ed. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2000. Impreso.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015. Impreso.
- . *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid: Cátedra, 2007. Impreso.
- . *Imágenes pese a todo. Memorial visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004. Impreso.
- . *Arde la imagen*. Oaxaca: Ediciones Ve y Fundación Televisa, 2012. Impreso.
- . *Sublevaciones*. México: UNAM y MUAC, 2018. Impreso.
- . *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado. Impreso.
- . *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo auestas?* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011. Web. 24 agosto 2021.
- Duden, Barbara. “Heterosomática: apuntes de una historiadora de los cuerpo de las mujeres”. *Voz de la tribu* 10 (2016): 23-28. Impreso.
- El botón de nácar*. Dir. Patricio Guzmán. Atacama Productions, Valdivia Film, Mediapro y France 3 Cinéma. 2015. DVD.
- Engler, Verónica. “‘Las imágenes no son solo cosa para representar’ entrevista a Georges Didi-Huberman”. *Página 12*. 19 Junio 2017. Web. 11 Septiembre 2017.
- Federici, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficante de sueños, 2004. Impreso.
- Foucault, Michel. *Defender la sociedad*. México: FCE, 2006. Impreso.
- . *Historia de la locura en la época clásica*. Vol. I. México: FCE, 1976. Impreso.
- . “Nietzsche, la genealogía, la historia”. *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, 1992. Impreso.
- . *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets, 1999. Impreso.

- , *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*. México: Siglo XXI, 2006. Impreso.
- , *Historia de la sexualidad. El uso de los placeres*. México: Siglo XXI, 2011. Impreso.
- , *La arqueología del saber*. México; siglo XXI, 2010. Impreso.
- , “De los espacios otros”. Conferencia dictada en el *Cercle des études architecturales*. Francia. 14 marzo 1967. Web. 19 abril 2022.
- Gerber Bicecci, Verónica. “Mujeres Polilla”. *Tsunami*. Jauregui, Gabriela. Madrid: Sexto Piso, 2019. Impreso.
- Gilbert, John. *Una historia oral de la infamia. Los ataques contra los normalistas de Ayotzinapa*. México: Sexto Piso, 2020. Impreso.
- Ginzburg, Carlo. “Huellas. Raíces de un paradigma indiciario”. *Tentativas*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. 2003. Impreso.
- Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014. Impreso.
- Giunta, Andrea. *Feminismo y Arte Latinoamericano Historias de Artistas que emanciparon el cuerpo*. México: Siglo XXI, 2019. Impreso.
- Glantz, Margo. *La polca de los osos*. Oaxaca de Juárez: Almadía, 2008. Impreso.
- Guasch, Ana María. *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011. Impreso.
- Guattari, Félix y Suely Rolnik. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficante de sueños, 2006. Impreso.
- González Rodríguez, Sergio. *Huesos en el desierto*. Barcelona: Anagrama, 2006. Impreso.
- Harvey, David. “La construcción social del espacio y el tiempo”. 1994. Web. 19 abril 2022.
- Hernández Castillo, Aída Rosalva. “Las violencias burocráticas y la triple desaparición de personas en Morelos: los casos de las fosas clandestinas estales ante la ONU”. Rompeviento TV. 22 febrero 2021. Web. 24 octubre 2021.
- Jarab, Jan. Mensaje con motivo del “Día Internacional de las Víctimas de Desapariciones Forzadas”. Oficina en México del Alto Comisionado de las

- Naciones Unidas para los Derechos Humanos. 30 agosto 2018. Web. 19 abril 2022.
- Kant, Immanuel. *Lo bello y lo sublime*. Librodot.com Web. 24 octubre 2021.
- Lagarde y de los Ríos, Marcela. Introducción. Russell, Diana y Harmes Roberta, eds. *Feminicidio: una perspectiva global*. México: UNAM, 2006. Impreso.
- Lefebvre, Henri. “Espacio social”. *Papers: revista de sociología* 3 (1974): 219-229. Impreso.
- Lindig Cisneros, Erika. “Introducción. Figuras de la exclusión. Herramientas teóricas para su crítica”. *Figuras del discurso. Exclusión filosofía y política*. Villegas, Armando, Natalia Talavera y Roberto Monroy, coords. México: UAEM y Bonilla Artigas Editores, 2016. Impreso.
- “Figuras de la Violencia. Memorias y Genealogías”. *Figuras del discurso III. Duelo, Violencia y Olvido*. Villegas, Armando, Natalia Talavera, Roberto Monroy y Laksmi de Mora, coords. México: UAEM y Bonilla Artigas Editores, 2019. Impreso.
- “Dispositivos de la memoria histórica. El caso del monumento a la memoria del feminicidio diez años después. *Estudios del discurso* 5.2 (2019): 1-17. Impreso.
- Marcos, Sylvia. “Cuerpo y género en Mesoamérica. Para una teoría feminista descolonial”. *Cuerpo, salud y religión*. Barragán Solís, Anabella, Ángela Esquivel López y Elio Masferrer Kan, comps. Buenos Aires: Araucaria, 2018. Impreso.
- Margolles, Teresa. *El testigo*. Madrid: Centro de arte dos de mayo. Comunidad de Madrid, 2014. Impreso.
- Martínez de la Escalera, Ana María. *Feminicidios: actas de denuncia y controversia*. México: UNAM, 2015. Impreso
- Martínez de la Escalera, Ana María y Lourdes Enríquez Rosas. “Ante las violencias del olvido, figuras otras del discurso”. *Figuras del discurso III. Duelo, Violencia y Olvido*. Villegas, Armando, Natalia Talavera, Roberto Monroy y Laksmi de Mora, coords. México: UAEM y Bonilla Artigas Editores, 2019. Impreso.

- Massey, Doreen. "Conferencia en CENDES. Geometrías internacionales del poder y la política de una 'ciudad global': pensamientos desde Londres". *Cuadernos del CENDES* 25.68 (2008): 115-122.
- Mbembe, Achille. *Necropolítica*. Madrid: Melusina, 2011. Impreso.
- Mier González Cadaval, Rodrigo. "Los desechables de la tierra". *Diversidad, desigualdades sociales: el decir de la filosofía*. Bogotá: Asociación Iberoamericana de Filosofía Política, 2014. Impreso.
- "La informe retórica de fluidos en El matadero de Esteban Echeverría". *Análisis del discurso: estrategias y propuestas de lectura*. Fenoglio, Irene, Lucille Herrasti y Agustín Rivero, coords. México; UAEM y Bonilla Artigas, 2012. Impreso.
- Mitchell, W. J. T. *La ciencia de la imagen*. Madrid: Akal, 2019. Impreso.
- "Más allá de la comparación: imagen, texto y método". *Literatura y pintura*. Monegal, Antonio, coord. Madrid: Arco Libros, 2000. Impreso.
- Monroy Álvarez, Roberto. "La retórica del Movimiento: Política, territorio, y las metáforas sobre el espacio en el discurso zapatista". Tesis, UAEM. 2016. Impreso.
- Nochlin, Linda. *Situar en la Historia. Mujeres, arte y sociedad*. Madrid: Akal, 2020. Impreso.
- "¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?" *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Cordero Reiman, Karen e Inda Sáenz, comp. México: Universidad Iberoamericana, Pueg-UNAM y Conaculta, 2001. Impreso.
- Piglia, Ricardo. "Tesis sobre el cuento". *Formas breves*. Buenos Aires: Temas, 1999: 168-182. Impreso.
- Pollock, Griselda. *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historia del arte*. Buenos Aires: Fiordo, 2013. Impreso.
- Rancière, Jacques. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo. 2011. Impreso.
- Richard, Nelly. *Masculino/Femenino: Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago: Francisco Zegers, 1993. Impreso.
- Rivera Garza, Cristina. "La primera persona del plural". *Tsunami*. Jauregui, Gabriela. Madrid: Sexto Piso, 2019. Impreso.

- Roccatti, Mireille. “Recomendación. Caso de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez, Chihuahua y sobre la falta de colaboración de las autoridades de la Procuraduría General de Justicia del Estado de Chihuahua”. *Gaceta de la Comisión Nacional de Derechos Humanos* 8.94 (1998): 76-127. Impreso.
- Rubin, Gayle. “El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo”. *Nueva antropología* 3.30 (1986): 95-145. Impreso.
- Russell, Diana y Harmes Roberta, eds. *Feminicidio: una perspectiva global*. México: UNAM, 2006. Impreso.
- Salvador Allende. Dir. Patricio Guzmán. Alta Films. 2004. DVD.
- Segato, Rita Laura. *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes del segundo estado*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013. Impreso.
- Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Suma de letras, 2004. Impreso.
- Talavera, Natalia. “Aparatos de Estado y máquinas de guerra”. *Figuras del discurso II. Temas contemporáneos de política y exclusión*. Villegas, Armando, Natalia Talavera, Roberto Monroy y Laksmi de Mora, coords. México: UAEM y Bonilla Artigas Editores, 2017. Impreso.
- “El archivo y sus formas. Espectralidad y síntoma”. *Figuras del discurso III. Duelo, Violencia y Olvido*. Villegas, Armando, Natalia Talavera, Roberto Monroy y Laksmi de Mora, coords. México: UAEM y Bonilla Artigas Editores, 2019. Impreso.
- Tratnik, Polona. *Hacer la presencia. Fotografía, arte y (bio)tecnología*. México: Herder, 2014. Impreso.
- Tonantzin, Pedro, “Encuentran cuerpos de dos mujeres en bolsas”. *Excélsior* 18 agosto 2018. Web 19 abril 2022.
- Turati, Marcela. “#Masde72: Las dudas de Jovita”. *Los buscadores*. Germán Canseco y Noé Zavaleta. México: Ediciones Proceso, 2018. Impreso.
- Villegas, Armando. “El hombre, el bárbaro y el salvaje”. *Figuras del discurso. Exclusión filosofía y política*. Villegas, Armando, Natalia Talavera y Roberto Monroy, coords. México: UAEM y Bonilla Artigas, 2016. Impreso.

- , “Feminicidio en Morelos: una genealogía de su discurso”. *Feminicidios: actas de denuncia y controversia*. Martínez de la Escalera, Ana María, coord. México: UNAM, 2015. Impreso.
- , “Lo sublime, supuestos y consecuencias: de Kant a Lyotard”. *Lo sublime contemporáneo*. Elizalde, Lydia y Fernando Delmar, coords. Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2020. Impreso.
- , “Intersticio. La espectralidad”. *Figuras del discurso II. Temas contemporáneos de política y exclusión*. Villegas, Armando, Natalia Talavera, Roberto Monroy y Laksmi de Mora, coords. México: UAEM y Bonilla Artigas Editores, 2017. Impreso.
- Villegas, Armando y Erika Lindig Cisneros. “Tres síntomas de la sensibilidad social contemporánea en México”. *Las Torres de Lucca: revista internacional de filosofía política* 4.7 (2015): 49-69. Impreso.
- Villegas, Armando y Beatriz Alcubierre Moya. “Introducción. La resistencia de los intersticios”. *Figuras del discurso II. Temas contemporáneos de política y exclusión*. Villegas, Armando, Natalia Talavera, Roberto Monroy y Laksmi de Mora, coords. México: UAEM y Bonilla Artigas Editores, 2017. Impreso.
- Vicente Ovalle, Camilo. *Tiempo suspendido. Una historia de la desaparición forzada en México, 1940-1980*. México: Bonilla Artigas Editores, 2019. Impreso.
- Washington Valdez, Diana. *Cosecha de mujeres. Safari en el desierto mexicano*. Barcelona: Océano, 2005. Web. 24 octubre 20121.
- Warburg, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010. Impreso.
- Woolf, Virginia. *Tres Guineas*. Barcelona: Lumen, 1980. Impreso.
- Zavaleta, Noé. “Veracruz, la gran narcofosa”. *Los buscadores*. Germán Canseco y Noé Zavaleta. México: Ediciones Proceso, 2018. Impreso.

Informes

- Informe documenta sobre 18 años de “Guerra Sucia” en México*. Fiscalía Especial para Movimientos Sociales y Políticos del Pasado. 26 febrero 2006. Web. 24 octubre 2021.

Informe especial de la Comisión Nacional de los Derechos Humanos sobre los casos de homicidio y desaparición de mujeres en el municipio de Juárez Chihuahua. 2003. Comisión Nacional de los Derechos Humanos. Web. 24 octubre del 2021.

Diagnóstico sobre la situación de Derechos humanos en México. Andrés Kompass, Coord. México: Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos en México: 2003. Web. 24 octubre del 2021.

Derechos civiles y políticos, en particular las cuestiones de las desapariciones y ejecuciones sumarias. Informe de la Relatora, Sra. Asma Jahangir, relativo a las ejecuciones extrajudiciales, sumarias o arbitrarias, y presentado en cumplimiento de la resolución 1999/35 de la Comisión de Derechos Humanos. Naciones Unidas. Comisión de Derechos Humanos: 1999. Web. 24 octubre del 2021.

México. Muertes intolerables. 10 años de desaparición y asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez y Chihuahua. Amnistía Internacional. Madrid: Editorial Amnistía Internacional, 2003. Web. 24 octubre del 2021.

Manuales

Manual de acciones frente a la desaparición y la desaparición forzada. Orientaciones para las familias mexicanas de personas desaparecidas. México: Universidad Iberoamericana, s/f. Impreso.

Manual de capacitación para la búsqueda de personas. La voz de la academia. Tomo 1. Yankelevich, Javier, coordinador editorial. 2020. Web. 24 octubre 2021.

Manual del sistema de consulta de registro de personas desaparecidas o extraviadas. Web. 24 octubre 2021.

Páginas web

EZLN. “Ley Revolucionaria de las Mujeres”. *Enlace Zapatista*. Web. 5 abril 2016.

Gerber Bicecci, Verónica. “Mujeres polilla”. *veronicagerber.net*. 2018. Web. 18 abril 2022.

Gómez Lucini, Zahara. “Recetario para la memoria”. *zaharagomez.com*. Web. 19 abril 2022.

Madrigal, Sonia. “La muerte sale por el Oriente”. *soniamadrigal.com*. 2014. Web. 18 abril 2022.

Martínez, Yael. “La casa que sangra”. *yaelmartinez.com*. Web. 19 abril 2022.

Mayer, Mónica. “El tendero de Morelos”. *De archivos y redes. Un proyecto artístico sobre la integración y reactivación de archivo*. 11 febrero 2020. Web 26 enero 2022.

Organización de las Naciones Unidas. “Desaparición forzada”. Oficina en México del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos. Web. 19 abril 2022.

Registro Nacional de Personas Desaparecidas y No Localizadas. Secretaria de Gobernación y Comisión Nacional de Búsqueda de Personas. *versionpublicarnpdno.segob.gob.mx/*. Web. 19 abril 2022.

Seminario Figuras del discurso. “Arqueología de la sensibilidad y la violencia”. *Figuras del discurso*. 18 abril 2022.

Entrevistas personales y conversaciones colectivas

Madrigal, Sonia. Conversación colectiva con el Seminario Figuras del discurso. 6 agosto 2021.

Mayer, Mónica. Conversación colectiva con el Seminario Figuras del discurso. 15 enero 2021.

Bacic, Roberta. Entrevista personal. 4 noviembre 2018.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

HCS
INSTITUTO
DE INVESTIGACIÓN
HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES
CENTRO INTERDISCIPLINARIO DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES

Av. Universidad 1001 Chamilpa Cuernavaca Morelos 62210 México ■
Tel. 329 7082 ext. 6104, akaschenka@uaem.mx

Cuernavaca, Morelos, 25 de mayo de 2022

Dra. Sergio Rodrigo Lomelí Gamboa
Coordinador del Posgrado en Humanidades
Estimado Dr. Sergio
Presente:

Por este medio quiero comunicarle que he leído la tesis de la alumna Laksmi Adyani de mora Martínez “La imagen de la desaparecida. Ensayos sobre la sensibilidad” y que tuve la fortuna de dirigir. El trabajo lo presenta para obtener el grado de Doctora en Humanidades. Luego de la lectura he decidido dar mi **VOTO APROBATORIO**, por las razones que a continuación expongo:

El trabajo de Laksmi Adyani es una arqueología de la imagen de la desaparecida en México. La alumna data el momento del corte sensible, en el que la imaginación pública produjo la separación del “desaparecido” al de la “desaparecida”. Tesis que sustenta un cambio histórico en la forma en que en términos académico y sociales, este fenómeno mórbido hace su aparición en nuestro país. Tesis imprescindible para pensar la imaginación que se recrea en gráfica y escritura, en marcas y huellas de la violencia hacia las mujeres y que, solo el movimiento feminista ha sabido llamar para cuestionar las estructuras del estado, la economía Gore (Valencia) y sobre todo la imaginación que agrede sistemáticamente a las mujeres. Es un trabajo importante en términos estéticos y políticos y sin duda, en términos académicos.

La tesis también tiene la virtud de haber sido redactada de manera decorosa en términos académicos y su bibliografía muestra el conocimiento de la alumna sobre el asunto. Por tal motivo:

Reitero mi voto aprobatorio y le mando un saludo cordial.

Atentamente

Armando Villegas Contreras

Profesor Investigador de Tiempo Completo

Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

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

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

Sello electrónico

ARMANDO VILLEGAS CONTRERAS | Fecha:2022-05-25 13:56:34 | Firmante

GggdfAJrT4wcchKoCm6nA2YBxzEhNmsA3vLxlcWMKmmX8MFb3MD2Y86Bdzl0MCJPw0Y14N9QCjNM1LYii2zOTmtJhSR6yumAHKtXfWULL5TAI86KqW/dsylvDlude2RoY13O7JRkWrMxNv6a93J3hGgVihGO2KQC/0IHOOmWpXqMUWzx+DVpboTXgeR7qA8qz3QBWahEJfVluWvDzN5CPLPgPNM6U/RpYJ6tF13KB5j/J4NqUWy273IDF/HbLrBMAvjxTkjUfPBfZ96WT4Wq1WqqwiWMepC3Xey1kISVDhclJ6VCKFidIVQl+aE29ZZCg09n3ED67QSkUeJog==

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



[mjuVC5qd7](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/PvgJOQSkexQxbEyeBzsNYCoe5u12bmlJ>



Cuernavaca, Morelos, a 30 de junio de 2022

Dr. Sergio Rodrigo Lomelí Gamboa
Coordinador del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis *LA IMAGEN DE LA DESAPARECIDA. ENSAYOS SOBRE LA SENSIBILIDAD* que presenta:

DE MORA MARTÍNEZ, LAKSMI ADYANI

para obtener el grado de Doctor en Humanidades.

Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **voto aprobatorio** para que se proceda a la defensa de la misma. Baso mi decisión en lo siguiente:

La maestra De Mora lleva a cabo una investigación pertinente y relevante en el terreno de la construcción del discurso sobre la desaparición de mujeres en México, en el que muestra cómo aparece esta figura y cómo se conforma a partir de la imagen/no imagen de las mujeres.

Asimismo, plantea la necesidad de hablar sobre la violencia de género junto con su representación, lo cual se lleva a cabo a partir del análisis de diversos discursos (textual, visual, social). La tesis examina el surgimiento de la marca de género en el discurso sobre la violencia y la desaparición para mostrar cómo los discursos (de manera más específica el visual en este caso) conforman los sentidos.

La tesis parte del principio de que la sensibilidad responde a los marcos discursivos que la determinan. El marco conceptual lo conforman una amplia serie de lecturas teóricas de las que De Mora se apropia para crear un vocabulario de análisis del discurso que le permite estudiar la emergencia de la figura de la desaparecida. El acercamiento metodológico principal son la arqueología y la genealogía.

El primer capítulo lleva a cabo una genealogía de la figura de la desaparecida, en oposición a otras figuras con las que se ha confundido y se analiza cómo emerge la marca de

género, para señalar su singularidad. Estudia el régimen de visión que borra y el que hace aparecer el cuerpo de la desaparecida haciendo uso de diversos discursos para mostrarlo.

El capítulo 2 examina la imagen de la desaparecida en el arte (donde ésta se entiende como una producción específica, pero también como un orden discursivo o disciplina). Muestra, a partir de tres momentos de la crítica feminista, cómo los discursos artísticos feministas constituyen un marco que modifica la sensibilidad y visibiliza la violencia de género.

El capítulo 3 constituye un abordaje a la teoría y la práctica de la fotografía para reflexionar acerca de los usos de ésta en la búsqueda de desaparecidos y desaparecidas en México. En el capítulo 4 las reflexiones giran en torno a la imagen y el espacio. Se muestra cómo la imagen puede interrumpir el discurso hegemónico urbano.

En las conclusiones, De Mora propone el montaje como forma de ver que permite reflexionar acerca de distintas relaciones en torno al discurso-imagen de la violencia.

La investigación tiene un objetivo y un objeto de estudio bien delimitados, además de que se hizo una revisión amplia de fuentes. El aparato crítico es adecuado.

Se trata de un interesante trabajo interdisciplinar que abrega de distintos discursos: literatura, texto jurídico, periodístico, manuales, texto académico, filosófico, histórico, fotografía, instalación, pintura, cartel, entre otros. Además, la argumentación transita entre las reflexiones teóricas y el espacio social, problematizando la forma en que se ha abordado el tema de la violencia de género.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Irene Catalina Fenoglio Limón



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

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

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

Sello electrónico

IRENE CATALINA FENOGLIO LIMON | Fecha:2022-07-01 08:52:46 | Firmante

LwN/7yzytTQfxFlxWyb3wqg80KGjUQIGZJSfcUzPT3/hmo5C+XihgeCi1al/57JCRyvGJEprvATCxCk5hMIAwaiRF24N90r9oUhgdoqSEc7Lf0VgkUN5/EF4Fz3OWx/8Cm9Sbo0QSasRdoUbp7TfVOEjg+x/3jijtAjMbKYE4iHhtUFvZJ8MzG5fMXMq7RSFPdOr5bM40ibyMQ0/fGADR0b0Hj1GDQydS2c5shVhXipxqw2y1dVdx3FaiMhIYWpplgtQzhrSyMVzo2QoHiWllfqJKSf8T/l6qXU6x4Ms/FxtG41GqlkV+hsfv/LS44fAJQVUE2fvZ2UbUMbNt24RX1nQ==

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



[ej9TcrSZH](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/0IDd4n6MvV91xjRkirSKiWAn1yVU9zaS>



Ciudad de México a 13 de junio de 2022

Dra. Beatriz Alcubierre Mora
Directora del Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis *La imagen de la desaparecida. Ensayos sobre la sensibilidad*, que presenta la estudiante:

De Mora Martínez, Laksmi Adyani.

Para obtener el grado de Doctora en Humanidades. Considero que dicha tesis está terminada y bien realizada por lo que doy mi **voto aprobatorio** para que se proceda a la defensa de la misma.

Bajo mi decisión en lo siguiente:

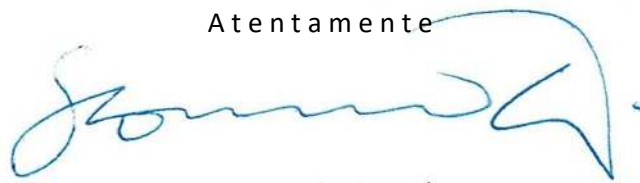
- 1) La tesis mencionada reúne los requisitos académicos que exigen los estudios de doctorado, según están establecidos por el programa de estudios.
- 2) La tesis en cuestión realiza un proceso de investigación amplio e interdisciplinario para fundamentar análisis y argumentos.
- 3) La tesis se estructura en cuatro capítulos. El primer capítulo construye el objeto de estudio como figura del discurso y plantea una genealogía con dos cortes, a saber, la guerra sucia y la preocupación por el género a partir de los casos de desaparecidas de Ciudad Juárez en la última década del siglo pasado. En el segundo capítulo se plantea un rastreo de la imagen de la desaparecida en el arte a partir de la exploración de la borradura como técnica de visibilización. El tercer capítulo realiza un acercamiento a

los usos de la fotografía en la búsqueda de desaparecidas y desaparecidos en México a partir del diálogo y actualización de determinadas teorías de la imagen. El cuarto capítulo explora la relación entre espacio e imagen: el espacio como *locus* de violencia y desaparición contra las mujeres, pero también como el lugar de emergencia de una imagen espectral.

- 4) La tesis aporta elementos originales y relevantes para reflexionar sobre un problema urgente de nuestra realidad social.

Sin más por el momento, quedo de usted

Atentamente



Dr. Sergio Rodrigo Lomelí Gamboa



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

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

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

Sello electrónico

SERGIO RODRIGO LOMELI GAMBOA | Fecha:2022-06-13 13:01:40 | Firmante

V7hANwBVfiFAI+r6/Xznbb8gbNCVkkR8ncsV615wzliPB5qusQmUJO80vXmJb7Solo/hXMgiSGBRUIFDhbSe6tH8cnRmjIH58PXS0kAdzSlx58jQ9ufz5HXQteRc5UIC/G3SJ7Lapr
B8G6Sjx0SM4yFu6a5qaxpNKfwVSKWeKLZ2TXYOlxjGYC53lxndxpPsVI77EIHIIWw+gVEdT55Mjn+/KT2gPpVtBicpJ5Dcom9sM1JsYIHgduHGMvPdlk9PVuI14ndBM6rPbbBHUw
0NXNRc8/80vJOzDcOgGN61UeNLumX6eYpybYC8CTX1EyFdAOSjhvCWgfp08/E78JQ==

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



[pWGywYMZC](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/8pl4DIdpDFL5888t4zP0UvHq2M7ILi3I>





Cuernavaca Morelos a 10 de agosto de 2021

Dr. Sergio Rodrigo Lomelí Gamboa
Coordinador del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis *La imagen de la desaparecida. Ensayos sobre la sensibilidad*, que presenta:

LAKSMI ADYANI DE MORA MARTÍNEZ

para obtener el grado de Doctora en Humanidades.

Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **voto aprobatorio** para que se proceda a la defensa de la misma. Baso mi decisión en lo siguiente:

La tesis en cuestión cumple sobradamente con las exigencias básicas de una tesis grado. Sus mayores aportaciones se encuentran en el planteamiento de problemas que abordan el análisis del discurso, la estética, la imagen, la violencia y la cultura desde una muy necesaria perspectiva de género, donde se cuestionan nociones tradicionales relacionadas con la Historia Cultural (específicamente la historia del cuerpo), la Historia del Arte, Sociología, Estudios de la memoria y Comunicación. Considero, por lo tanto, que esta tesis ejemplifica en forma suficiente el tipo de estudios interdisciplinarios que se busca obtener en el programa de Doctorado en Humanidades.

Sin más por el momento, quedo de usted

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Beatriz Alcubierre Moya", written over a horizontal line.

Dra. Beatriz Alcubierre Moya



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

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

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

Sello electrónico

BEATRIZ ALCUBIERRE MOYA | Fecha:2022-08-10 13:10:04 | Firmante

qftAQfJ++Z9D9VJNZffqdXQmuj8XM9U/r9RC9wbVDmFkMHX7C1EMJF3cnfrnUSIHs8VqPHDIakFIJbyZCujur+VfJa3E0z8HHz399FeZVuCGRawDvHA4nfqXs4PQ78AhbE612C097y//FsG0TI4b5GAIBejWjshvcmttiPsnUmRKLJRwVVxtcdLdAlzObMC2BKOj0wqAVrRwP7Pr+iP1tZYG12xzM69wxLQtHwvKWE6tDEdyzHJ8u9snaD8H0yhcyPYk1Qk9jzQNg0HyWNjbrt4jezwFKljzdXEEqw0bX0/xgeoh3+3kraeKlq1QINamqUeY4cf2nZIEh+NeialZkg==

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



[aniukOmMz](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/JEErFcS6JrJEZ9pzgxivAHrKoAAF1zb5>





Cd. Universitaria, CDMX, a 30 de junio de 2022

Dr. Sergio Rodrigo Lomelí Gamboa
Coordinador del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis *LA IMAGEN DE LA DESAPARECIDA. ENSAYOS SOBRE LA SENSIBILIDAD* que presenta:

LASKMI ADYANI DE MORA MARTÍNEZ

para obtener el grado de Doctora en Humanidades.

Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **voto aprobatorio** para que se proceda a la defensa de la misma. Baso mi decisión en lo siguiente:

Se trata de un trabajo original, riguroso, sumamente importante y actual. La tesis se propone reflexionar sobre la desaparición de mujeres a partir de la figura de la desaparecida en México, que se genera en la relación entre discursos e imágenes para construir un campo de sentido. Se trata de un análisis que analiza las condiciones imaginarias, estéticas, sociales y políticas que hacen posible la desaparición de las mujeres como una forma específica de la violencia y a la vez propone una nueva sensibilidad, feminista, que visibiliza la violencia, la resiste y es una instancia de ruptura de la violencia normalizada o naturalizada.

La investigación se detiene en la determinación de sus conceptos y marcos metodológicos dejando muy clara su aproximación teórica a la problemática discutida. Se advierte además que esta aproximación es resultado de un trabajo anterior, colegiado y colectivo, del grupo de investigación en el que su autora ha colaborado ya por un largo tiempo. Se trata de una

aproximación genealógica a la figura de la desaparecida, en una primera instancia, de la determinación del feminismo como marco de visibilidad o visibilización, y como propuesta de una nueva sensibilidad en segunda instancia, y finalmente del análisis concreto de las imágenes fotográficas de las desaparecidas y de algunas manifestaciones artísticas que interrumpen la normalización de la violencia además de dar lugar a otras formas de la memoria colectiva y a nuevas prácticas de resistencia.

La investigación es rigurosa y la argumentación muy clara. Es notable la aplicación de las propuestas teóricas citadas al análisis específico de la problemática. La tesis está muy bien escrita, la bibliografía empleada es sin duda adecuada y actual.

Por lo anterior reitero mi voto aprobatorio y aprovecho para enviar saludos cordiales.

Sin más por el momento, quedo de usted,



Dra. Erika Rebeca Lindig Cisneros

FFyL
UNAM



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

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

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

Sello electrónico

ERIKA REBECA LINDIG CISNEROS | Fecha:2022-07-04 12:10:20 | Firmante

H1oQJ97gQpu6gMhqFRDkA07EfaCrqj1sj0YA7BAQPgzfOeCOz9sVkoA7F2G4ISKGiFFcTycKm5PHvbmORLY393/0cTILiULCXMi890k9SsRA/iQpnvoP1vGmUc5y+GqrvKzgoqs7xn5mGfxc0ccGTiJMWO9xCnB/0V+P9rdGN85q8ef0X1pg+VxPyY1PllCosQ/vwdpjYvtuA9UOAUz1s5g/llFg/pHHmyO3MSozkUiY2UoV66l3pb297aADOflOBHBBq3A6pHfoM9l9B gfs5+trCW/Kz5J6Ce0hziFPOrX/QNgCBq+BFW7sFbeqDprYdlXOo9J7Al/Cp2PWWY3w==

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



[g9lj4PBrF](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/rgwnNQADnKFrV0uPZHioTK6Zz2M12gip>



Dr. Sergio Rodrigo Lomelí Gamboa
Coordinador del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis para obtener el grado de Doctor en Humanidades.

Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **voto aprobatorio** para que se proceda a la defensa de la misma. Baso mi decisión en lo siguiente:

JUSTIFICACIÓN ACADÉMICA DEL VOTO

El trabajo de investigación *La imagen de la desaparecida. Ensayos sobre la sensibilidad* escrita por Laksmi Adyani de Mora Martínez cuenta con los requisitos básicos de una tesis de investigación doctoral, el tema del trabajo es sin lugar a dudas de gran actualidad, y la urgencia de reflexiones en torno a él es innegable. El trabajo es un estudio serio sobre la desaparición de personas en México, frente al cual De Mora propone dos líneas centrales: la necesidad de pensar la desaparición en relación con el género, delimitando con ello el campo de su investigación y formulando un campo de problemas específico; dicho acercamiento se formula desde la crítica. El texto se esfuerza por generar líneas de análisis que permitan pensar la imagen de la desaparecida en términos políticos, es decir productores de sensibilidades y discurso que transgredan los ordenamientos que limitan las potencias vitales y logren generar contrapesos frente a las violencias asesinas. Para ello, la propuesta se detiene en las formas de la subjetividad y la sensibilidad que atraviesan y constituyen el cuerpo de las mujeres, aquellas imágenes, prácticas y discursos que cosifican los cuerpos y los reducen a desechos. Frente a ello, De Mora propone entender estas imágenes desde sus fuerzas disruptivas ya sea a la manera del intersticio o en tanto posibilidades de reformular la sensibilidad.

El trabajo está bien estructurado y argumenta de manera clara la tesis central, el aparato crítico es suficiente y el manejo de las fuentes bibliográficas aceptable. La autora dialoga con diversos autores y autoras relevantes para el pensamiento crítico, los estudios estéticos y de género como:

Derrida, Benjamin, Segato, Didi-Huberman, por mencionar algunos; si bien no se profundiza en las propuestas teóricas de cada uno de ellos, los diferentes planteamientos le permiten construir un discurso articulado e inteligente en torno a la imagen de la desaparecida que demuestra una postura propia.

El trabajo pone de manifiesto la capacidad para la investigación de De Mora, es decir, su aptitud para plantear de manera problemática un aspecto a estudiar; capacidad de análisis y lectura crítica.

Por lo anterior, considero que el trabajo de tesis *La imagen de la desaparecida. Ensayos sobre la sensibilidad*, puede optar al grado de doctora en Humanidades.

Sin más por el momento, quedo de usted

Dra. Circe Rodríguez Pliego



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

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

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

Sello electrónico

CIRCE RODRÍGUEZ PLIEGO | Fecha:2022-09-01 13:58:31 | Firmante

OhLeDKgtcJav4GwCqhRrfgMhC6Xdu3zAleju0/yopXRhd2fJCx4QUdzxDSoH0R1lyH5NCQSn1JcEenksuMVgzyM+M+aq558R9LlIbHkYEFkHKu2ImpkxT0d7iNz87oaw0OxKpl2CZn8thBKqoSLL0BO6x3Lptf9eXZsFWqRwBFmvXHEwXJIB/KwWSjoKeCTqsQVS2yG7jqGURECu+owlkjXz5/PCnsgufBV2f7/SXAKUGGxdJlJCQySNRIXOivTjL25E2sDH571HSTqC7hZLL7diQhW5jCRJitMvmCGnHhMa6xZWSIk1/E5dHO1yX7LT50Z+5y2rMPoxwOTL7GXXAA==

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



[hVijm42u8](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/PgH6QBtQPYY0u40FLj7qk8pbsltDi3Q1>



Cuernavaca, Morelos, 16 de junio de 2022

Dr. Sergio Rodrigo Lomelí Gamboa
Coordinador del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis **La imagen de la desaparecida. Ensayos sobre la sensibilidad** que presenta:

Laksmi Adyani de Mora Martínez

para obtener el grado de Doctora en Humanidades.

Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **voto aprobatorio** para que se proceda a la defensa de la misma. Baso mi decisión en lo siguiente:

1. En esta tesis, la autora discute ideas relacionadas al tema de su investigación de manera profunda y crítica. Presenta un trabajo arqueológico en el que rastrea la imagen de la desaparecida. Revisa esta desde diferentes campos.
2. La autora de este documento presenta el resultado de un trabajo de forma estructurada y analítica; en este se evidencia una revisión exhaustiva y sistemática de diversas fuentes que dan sustento a su proceso de investigación.
3. En el trabajo se pueden leer argumentos y aportes originales relacionados al tema elegido. La investigación parte de un interés por visibilizar la violencia de género contra las mujeres contenida dentro de los discursos e imágenes seleccionadas para este estudio. Además de ocuparse de la imagen de la mujer desaparecida en distintas representaciones que hablan de su ausencia o sustracción del espacio público.
4. Los criterios metodológicos elegidos, se pueden revisar en todo el documento. Estos evidencian la urgencia de revisar la violencia de género que viven las mujeres, también la

pertinencia de mostrar el cruce de distintas figuras y la elección de un análisis del discurso para observar lo anterior.

5. En el texto presentado se relacionan las diversas propuestas teóricas elegidas con hechos y enfoques contextualizados.

6. Se considera que la autora del documento sigue un orden coherente, crítico y lógico en sus argumentos, además de que este está bien redactado, sin errores sintácticos ni ortográficos.

7. Se encontró también una correspondencia entre el tema de investigación, los objetivos y el diseño metodológico (marcos de representación).

Sin más por el momento, quedo de usted

Dra. Ma. Centeocihuatl Virto Martínez



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

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

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

Sello electrónico

MA CENTEOCIHUATL VIRTO MARTINEZ | Fecha:2022-06-30 22:57:42 | Firmante

o45OHDBsgdkVp0zbnVRFY1DudbBeGhdaNo3W8zy4BW/U1ZOy7WbOHtZUmi/3CRXoip+lqUA0OfDdnTAwGk7Z0171TkCh6bLmQWfz9DwNAwQIIxtM/jVx8GOuPqShCexAqsE
YTTckRSXIJNVmTBI5eLHTQ5Ra5NyV1LjFw+iqYFpak7SaC8KMcl/91gYXBjym0lwO+ueLSr3lerJYS565bvFSji0xFn/yMyDDfeJ3pYzai6L1DtngHToZ8EEnAgJjGvY6OzwG6qwbF
qFXFnFEgclrOCuXrKsr/cZCbw8l0qfwWEU6m30JFzutVMJE/N8AI+9uSYmdTm8cBFT4sKmRw==

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



V1fqHnrjO

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/YJlkSXXdli1hLhqdfTj19vc9GKpHx9Oj>

